Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

BO SKOVHUS
LEAR
TEATRO REAL

Nº 979 · Enero 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €

#RITMO979

Francesco Piemontesi
Javier Perianes
Francisco Araiza
Victoria de los Ángeles

NOVEDADES **NAXOS**

El sello de música clásica líder en el mundo

Sabine Devieilhe as **Lakmé**
© Stefan Brion

Música DIRECTA

Encontrará la Información Completa de las Novedades en

www.musicadirecta.es

Ritmo.es

música clásica desde 1929

www.ritmo.es

ACTUALIDAD REVISTA ENCUENTROS AUDITORIO DISCOS TIENDA CLUB

papel - digital

ACTUALIDAD ENTREVISTAS REPORTAJES DISCOS CONCIERTOS OPERA OPINION

SUMARIO ENERO 2024

979

Inauguramos año con el **Teatro Real** y el barítono **Bo Skovhus** en portada, ya que el coliseo madrileño acoge este mes de enero la ópera ***Lear*** del compositor **Aribert Reimann**.
Coincidiendo con su presencia en España para ofrecer una serie de conciertos junto a la Dresdner Philharmonie y el director Pablo González, entrevistamos al pianista **Francesco Piemontesi**. También entrevistamos a otro pianista, **Javier Perianes**, con motivo de su grabación de *Goyescas* de Granados. Y desde Sofia, Bulgaria, hablamos con el tenor **Francisco Araiza**, maestro de toda una generación.
El **Tema del mes** lo dedicamos a músicas nocturnas, desde el piano a la ópera, y nuestro compositor es **Eugene Zádor**, "del que Furtwängler, Monteux o Szell se disputaban sus obras".
Nuestro **número 979** se completa con una sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas** y **conciertos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **La gran ilusión**, **Semblanzas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con **José Polo**, emblema del restaurante Atrio, del que ha nacido la Fundación Atrio Cáceres.

foto portada: © Roland Unger

© Roland Unger

6 **En portada**
Bo Skovhus, *Lear* llega al Teatro Real

10 **Tema del mes**
Músicas nocturnas, encuentros en la noche

14 **Entrevista**
Francesco Piemontesi, expresiva sonoridad

18 **Entrevista**
Javier Perianes, habla el poeta en *Goyescas*

22 **Entrevista**
Francisco Araiza, maestro de una generación

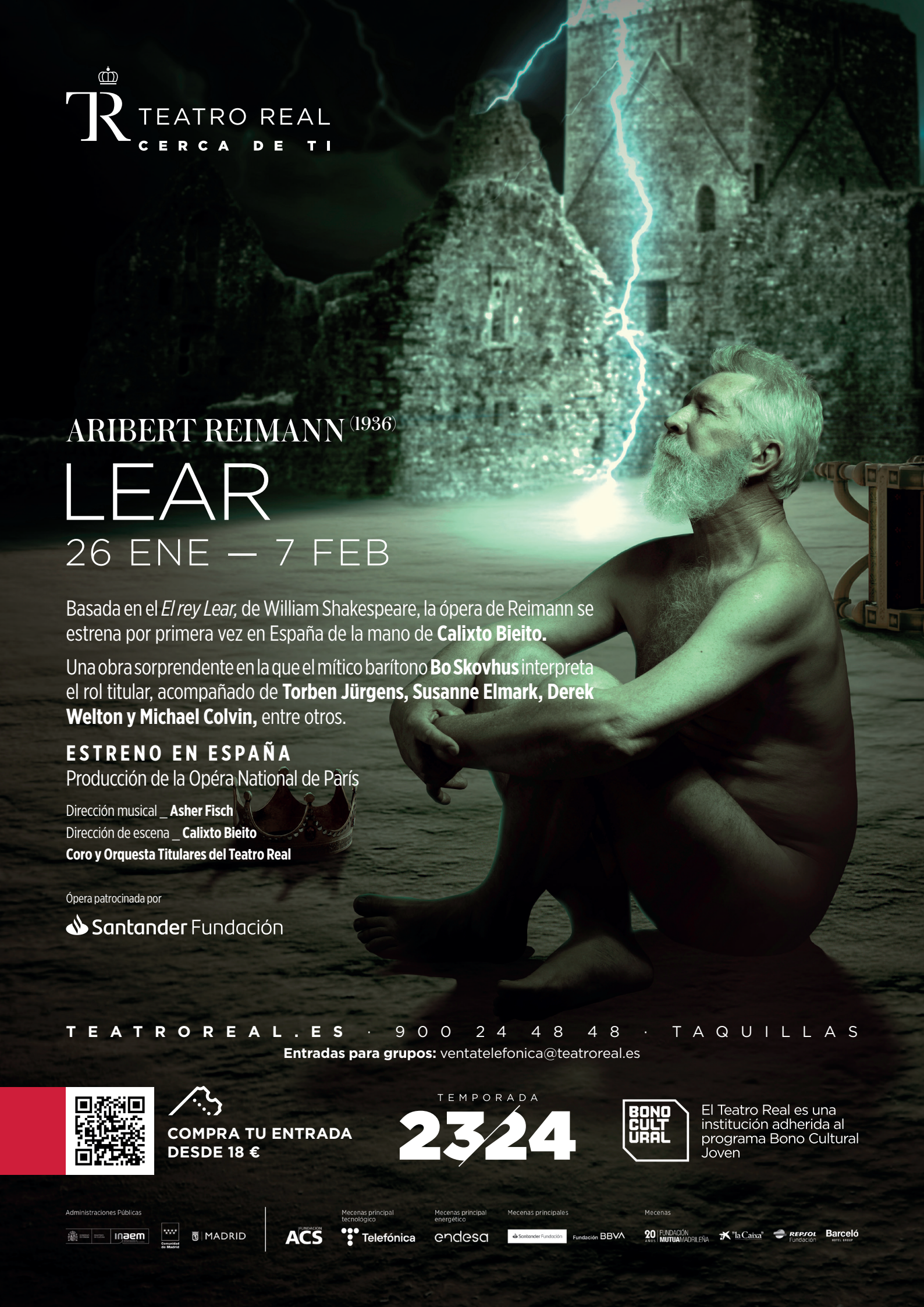
36 **Auditorio**
Rigoletto "feminista" en el Teatro Real

© Marco Borggreve

48 **Discos**
Thibaut García, la guitarra de *El bohemio*

82 **Contrapunto**
José Polo, emblema del restaurante Atrio

#Ritmo979



TEATRO REAL
CERCA DE TI

ARIBERT REIMANN (1936)

LEAR

26 ENE — 7 FEB

Basada en el *El rey Lear,* de William Shakespeare, la ópera de Reimann se estrena por primera vez en España de la mano de **Calixto Bieito.**

Una obra sorprendente en la que el mítico barítono **Bo Skovhus** interpreta el rol titular, acompañado de **Torben Jürgens, Susanne Elmark, Derek Welton y Michael Colvin,** entre otros.

ESTRENO EN ESPAÑA

Producción de la Opéra National de París

Dirección musical _ **Asher Fisch**

Dirección de escena _ **Calixto Bieito**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Ópera patrocinada por

Santander Fundación

TEATROREAL.ES · 900 24 48 48 · TAQUILLAS

Entradas para grupos: ventatelefonica@teatroreal.es

COMPRA TU ENTRADA
DESDE 18 €

TEMPORADA 23/24

BONO CULTURAL

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

Administraciones Públicas

Mecenas principal tecnológico

Mecenas principal energético

Mecenas principales

Mecenas

Ritmo.es

FUNDADA EN 1929
AÑO XCV • NÚMERO 979
ENERO 2024
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
María Alonso, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, Ricardo de Cala, José Antonio Cantón, Paulino Capdepón Verdú, Jordi Caturla González, Pedro Coco, David Cortés Santamarta, Antonio Daroca, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Miguel Fernández, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Germán Gan Quesada, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Enrique López-Aranda, Justino Losada, Jerónimo Marín, Esther Martín, Roberto Martínez, Joan Matabosch, Luis Mazorra Incera, Eliana Mitova, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Victoriano J. Pérez Mancilla, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Jordi Pujal Argüés, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Juan Manuel Ruiz, Genma Sánchez Mugarra, Virginia Sánchez Rodríguez, Pierre-René Serna, Raquel Serneguet, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Juan de Vandelvira, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

Depósito Legal: M-22624-2012. - ISSN: 0035-5658
© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2024
Reservados todos los derechos
Maquetación: Contracorriente S.L.
Impresión: CGA, S.L. - **Distribuye:** SGEL

poloDIGITAL multimedia S.L.
www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.
Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88) - 28050 MADRID
Teléfono: (+34) 913588814
E-mail general: correo@ritmo.es
E-mail redacción: redaccion@ritmo.es
Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2022:
www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

Síguenos en:

Precios de suscripción y de la revista para España:
Suscripción anual edic. papel (11 números): 97,90 €
Suscripción anual edic. digital (11 números): 97,90 €
Número suelto edic. papel: 8,90 € / Edic. digital: 8,90 €
Precio número suelto edic. papel para Canarias 9,50 €
Extranjero:
Edic. papel: Vía terrestre: 148 € / Avión: Europa, 167 €
Resto mundo: 210 € / Edic. digital: igual que España
Para suscribirse:
Por teléfono: 913588814 (Laborables: 9-14 horas)
E-mail: correo@ritmo.es

Polo Digital Multimedia, S.L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de RITMO o partes de ellas sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.
Cualquier forma de reproducción, distribución pública o transformación de RITMO sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de RITMO.

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

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

Música clásica e IA: socios creativos

La convergencia de la inteligencia artificial (IA) y la música clásica es un fenómeno que puede revolucionar la forma en que apreciamos, creamos y disfrutamos la música. Esta simbiosis está desencadenado un abanico de posibilidades, que desafía las percepciones arraigadas sobre la creatividad, la autoría y la experiencia musical.

La inteligencia artificial ha demostrado ser una herramienta valiosa para los músicos y compositores, permitiéndoles explorar nuevas fronteras en la creación musical. Algoritmos sofisticados pueden analizar un número ilimitado de obras musicales, identificar patrones y tendencias, e incluso generar nuevas partituras inspiradas en las grandes composiciones de la historia. Esto no solo puede ampliar el repertorio de obras disponibles, sino que también proporciona un terreno fértil para la experimentación, la innovación y el análisis musicológico.

La capacidad de la inteligencia artificial para imitar estilos y técnicas musicales de maestros clásicos está siendo asombrosa. Desde la creación de nuevas piezas que suenan como si fueran escritas por un compositor de la época clásica, hasta las nuevas tendencias en música contemporánea, la inteligencia artificial está entrando en la redefinición de conceptos como el de la autoría en la música. Algunos críticos argumentan que esto puede desvirtuar la autenticidad y la singularidad de las obras, pero también es innegable que proporciona una nueva manera de interactuar con la música del pasado y del futuro. Todo ello sin olvidar las cuestiones legales que pueden originar estos procesos, tanto en los derechos de autor y de la propiedad intelectual, como de otros muchos aspectos, de los que ya se está ocupando la Unión Europea con la reciente aprobación de la primera ley de inteligencia artificial del mundo.

La inteligencia artificial no se limita a la composición. También está influyendo en la interpretación y el análisis de las obras. Los músicos pueden utilizar sistemas de (IA) para mejorar su técnica, explorar diferentes enfoques interpretativos y descubrir nuevas formas de expresión. Además, la inteligencia artificial está facilitando el análisis de partituras y grabaciones, permitiendo a los musicólogos desentrañar detalles ocultos en las obras de los grandes maestros.

Sin embargo, no todo es un camino de rosas en esta relación entre la inteligencia artificial y la música clásica. Algunos críticos temen que la tecnología pueda, en un futuro, hacer que todas las composiciones creadas con (IA) puedan quedar desprovistas de la necesaria emoción humana. Existe un debate constante sobre si las obras creadas por algoritmos podrían acercarse a las obras maestras de nuestra historia, y algunos puristas sostienen que la esencia de la música clásica radica en la expresión única y la profundidad de dichas emociones humanas, algo que la inteligencia artificial parece que no podría replicar por el momento.

A pesar de estas preocupaciones legítimas, la colaboración entre la inteligencia artificial y la música clásica está abriendo oportunidades fascinantes para el futuro. Es una invitación a explorar nuevos horizontes y a fusionar las habilidades humanas con las capacidades técnicas de la (IA). Los músicos y compositores pueden utilizar estas herramientas como socios creativos, aprovechando la potencia de la tecnología para expandir su propia visión artística.

La relación entre la inteligencia artificial y la música clásica marca un largo camino que no sabemos dónde concluirá. A medida que la tecnología continúa avanzando, seguiremos enfrentándonos a desafíos éticos, artísticos, legales y culturales. Sin embargo, este diálogo en constante evolución nos recuerda que la música es un arte dinámico, capaz de adaptarse y transformarse en respuesta a las cambiantes circunstancias. La inteligencia artificial debería plantearse como una herramienta más para los músicos y amantes de la música, y su impacto dependerá en todo caso de cómo elijamos utilizarla.

En última instancia, la música es un arte en continuo desarrollo que se nutre de la evolución y la diversidad. La integración de la (IA) en este campo representa un desafío y una oportunidad para expandir los límites creativos. Al mantener un equilibrio entre la innovación tecnológica y la sensibilidad artística, podemos asegurar que la música clásica seguirá cautivando y conmoviendo a las generaciones futuras, manteniendo su esencia mientras abraza las herramientas del futuro.

Bo Skovhus

"*Lear* es un drama puro donde música y escena encajan"

por **Darío Fernández Ruiz**

El barítono danés Bo Skovhus (Ikast, 1962) regresa al Teatro Real de Madrid para protagonizar una producción de *Lear* de Aribert Reimann que ya interpretó hace unos años en París. Skovhus nos atiende por videoconferencia desde Ginebra, donde se encuentra ensayando *Der Rosenkavalier*, una ópera que, nos confiesa, "es demasiado larga".

Recuerda con evidente cariño a su primera maestra de canto, con la que sigue trabajando, y a Eberhard Wächter, a quien considera su mentor. Pero sobre todo nos habla de la ópera que le trae a Madrid, de lo difícil que le resultó aprenderla y del trato injusto que la sociedad actual dispensa a los ancianos. Cree que es una obra compleja en la que, a diferencia de lo que ocurre en muchos de los títulos más conocidos, la música que escuchamos se corresponde plenamente con el drama que vemos.

Muestra una preocupación sincera por el futuro de la ópera, la tendencia de los jóvenes a abordar un repertorio demasiado amplio y el principio de "usar y tirar" que guía la gestión de muchos directores. Al mismo tiempo, elogia encendidamente a los programadores que saben combinar los grandes títulos del repertorio con la "música nueva", que desempeña un papel esencial en la renovación del público.

Poseedor de una larga y envidiable carrera, Skovhus habla despacio, en un inglés muy fluido y perfectamente articulado, con la sabiduría adquirida después de treinta y cinco años sobre el escenario.

© Roland Unger

¿Cómo van las cosas por Ginebra?

Bien, gracias. Estoy haciendo Faninal de *Der Rosenkavalier*. Todavía estamos con los ensayos. La semana que viene es el estreno…

¿Ha cantado mucho *Rosenkavalier*?

No, es la primera vez. Nunca había hecho Faninal, porque ya sabe que no es un gran papel y los teatros suelen encomendarlos a cantantes de su compañía, así que no, no lo había hecho, pero ahora tengo la oportunidad de hacerlo y está realmente bien. Es un papel amable.

Y muy diferente del *Lear* de Reimann que va a cantar en el Teatro Real de Madrid, ¿no?

[Ríe] Vaya que sí. Lear es un papel fantástico, aunque cuando empecé a estudiarlo, no sé cuántas veces tiré la partitura al suelo, porque es muy difícil. Su escritura es tan compleja que te preguntas por qué está [el compositor] haciendo eso, pero cuando conocí a Aribert [Reimann], me reuní con él un par de veces y de repente, entendí lo que quiere decir con esa forma suya de escribir. Hay mucho en la escritura de *Lear* que es casi como música barroca, con mucha coloratura alrededor de una nota. Todo tiene que ver con la expresión. Se trata de expresar, no tanto de que haya que cantar exactamente un Do sostenido aquí o allí. A él no le importa eso. Como le digo, la expresión es muy importante. Lear es un personaje que se está desmoronando durante toda la obra y… Creo que Aribert hizo muy bien al suprimir los personajes menos importantes y quedarse con los de la familia, las tres hijas, los maridos y Gloucester. Eso es lo que es *Lear*, un drama familiar y así es también como lo ha entendido Calixto Bieito. Básicamente, es un drama familiar muy, muy fuerte.

Perturbaciones

por **David Cortés Santamarta**

"La tempestad que agita mi corazón le ha cercenado los demás sentimientos". Podríamos leer estas palabras del perturbado rey Lear como el principio del que emana toda la música de la ópera de Aribert Reimann. El compositor alemán, nacido en 1936, se enfrentó a uno de los argumentos más extremos del corpus shakesperiano, el mismo argumento que había tentado a Verdi durante años y que finalmente desestimó, quizá superado por ese inextinguible sufrimiento y ese desesperado nihilismo que atraviesan, sin descanso, la obra. Al escuchar *Lear* de Reimann uno se plantea que quizá había que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que el desarrollo de la música, tras óperas como *Wozzeck*, *Moisés y Aarón* o *Die Soldaten*, pudiera por fin medirse con efectividad a esas situaciones límite que el drama de Shakespeare propone.

La música de Reimann registra con exigente rigor todas las turbulencias de la tempestad que somete el corazón de Lear. La amplia orquesta genera unas sonoridades ásperas, crispadas, con una violencia que imanta tanto los *clusters* y las explosiones masivas como las tensas combinaciones camerísticas, donde los breves destellos de lirismo (escúchense los solos de clarinete bajo o de violonchelo de los interludios instrumentales) adquieren siempre un temblor convulso.

Por su parte, la escritura vocal explora las tesituras extremas y las más sutiles inflexiones de la voz, cuyas posibilidades Reimann conoce perfectamente. No en vano, el compositor también ha sido un soberbio acompañante al piano de los principales cantantes de Lied de las últimas décadas, comenzando por Dietrich Fischer-Dieskau, quien, precisamente, estimuló a Reimann a escribir esta ópera y cuyo papel protagonista interpretó en su triunfal estreno en 1979, llegándolo a calificar como el rol más exigente al que se había enfrentado en su carrera.

Pocas óperas contemporáneas se han integrado en el repertorio de un modo tan incontestable como *Lear*, de la que se han realizado hasta la fecha más de treinta producciones distintas.

© Roland Unger

"*Lear* es un drama puro donde la música y lo que haces en el escenario encajan por completo", afirma Bo Skovhus, que interpreta este papel en el Teatro Real.

¿Qué podría decir de *Lear* a aquellas personas que quizá se sienten tentadas a ir a verla pero al mismo tiempo tienen miedo?

Entiendo que exista ese miedo. Creo que la primera vez que la escuchas es aterrador: escuchar tantas notas y gente gritando… Pero también hay momentos maravillosamente líricos en la obra. Creo que cuando la gente va a la ópera, quiere ir al teatro, quieren escuchar buenas melodías, buena música… Pues bien, *Lear* es un drama puro donde la música y lo que haces en el escenario encajan por completo. Eso es a veces un poco difícil de encontrar en *Rigoletto*, por ejemplo, porque lo que cantas está muy bien, pero luego lo que interpretas no tiene nada que ver con toda esa belleza. En cambio, en *Lear* lo que escuchas y lo que ves encajan a la perfección. Creo que eso es algo que solo ocurre con la música nueva. La gente tiene que convencerse a sí misma, tiene que ir e introducirse en el drama que se cuenta. No puede ser que digas "no, no, que no hay melodía y luego no puedo tararear algo cuando salga", porque por supuesto que no puedes, pero ¡es que tienes un drama que encaja perfectamente con la música que has visto! No sé. Vas al teatro hablado y la gente admite muchas cosas, pero cuando empiezas a hacer esas cosas en la ópera, todo el mundo dice "Oh no, no, no".

¿Por qué cree que sucede eso?

El público tiene unas expectativas y no quiere entrar a un espectáculo y tener que pensar. Con la música nueva, tienes que pensar en lo que está pasando; es como cuando vas al teatro hablado: tienes que pensar por qué es así; no es como ir a *La Traviata*, donde te dejas abrumar por la música y la belleza y puedes llorar un poco… Con la música nueva, se necesita hacer un esfuerzo para entender. Y si te dejas llevar por eso y no tienes esta barrera frente a ti, entonces te das cuenta de que realmente es… Me ha ocurrido con mucha gente, que al terminar me ha dicho que la obra les había impresionado muchísimo. Es increíblemente fuerte y muestra la peor cara de los seres humanos.

Usted ha hecho mucha música nueva, pero, ya que estamos hablando de Verdi, dígame por qué no ha cantado apenas ópera italiana… ¿No le atrae? ¿Es por alguna razón en particular?

Nunca la haría. Cuando empecé a cantar, hacía básicamente Mozart, un poco de Tchaikovsky… Pronto me metí en el repertorio alemán, donde me siento comodísimo. También tuve la oportunidad

© Bernd Uhlig | Opéra national de Paris

Con escena de Calixto Bieito, *Lear* de Aribert Reimann sube a escena en el Teatro Real desde el 26 de enero.

de cantar con grandes barítonos como Piero Cappuccilli, Bruno Pola y Giorgio Zancanaro… Eran increíbles, pero vi que aquello no era para mi voz, que no podía lograr lo que me gustaría escuchar en *Rigoletto* o *Trovatore*. Tengo las notas altas para ello, eso no sería ningún problema, pero mi voz es demasiado escandinava, demasiado alemana. Me siento más cómodo haciendo ese otro repertorio, algo de Wagner y Strauss…

Ahora que tantas voces jóvenes se echan a perder incluso antes de que lleguen a la cima, ¿podría decirnos cómo ha conseguido mantener un nivel tan alto nivel durante treinta y cinco años de carrera?

Últimamente, estoy enseñando mucho y les digo a los jóvenes que es muy importante que elijan los roles con mucho cuidado. Cuando comencé, en los teatros todavía había directores que se ocupaban de ti. Tuve mucha suerte porque empecé en Viena y tuve como mentor a Eberhard Wächter, que me guiaba y me decía "tienes que hacer esto, tienes que hacer aquello"… Eso ya no lo tenemos. A los directores de los teatros desafortunadamente ya no les importa, porque si alguien no hace ese papel, el siguiente en la fila lo hará. Desgraciadamente, así es ahora. Tenemos como principio usar a la gente y después tirarla, porque como hay tantos… A los jóvenes siempre les digo que vayan durante un par de años a un teatro para hacer algo de repertorio, para conseguir la técnica, para estar en el lugar correcto desde el principio… Es muy importante que se ciñan a una línea. Personalmente, creo que he elegido mis papeles muy cuidadosamente a lo largo de los años…

¿Y cuándo se trata de un estreno?

He hecho muchos estrenos mundiales y es cierto que nunca sabes lo que vas a cantar porque dices que sí antes de que haya una nota escrita, pero los compositores con los que trabajo también conocen mi voz y escriben para ella. Es un proceso muy interesante. Suelen enviarte unas páginas y les das tu opinión: esto de aquí, sí; esto otro, no; la tesitura, un poco más alta, un poco más baja o lo que sea…

Volviendo al asunto de la escasez de carreras largas, ¿no cree que se debe a falta de técnica?

Es un gran problema, por supuesto. Si no tienes técnica, no puedes cantar. Hay mucha gente de mi edad (ahora tengo 61 años) que ya no cantan desde hace bastante tiempo y ahora están enseñando… Es muy importante tener buenos maestros de canto y trabajar la técnica en profundidad. El segundo gran problema es que muchos cantantes abordan un repertorio demasiado amplio y demasiado dramático demasiado pronto. Y también tenemos el problema de que hoy en día los directores quieren que gente cada vez más joven cante papeles dramáticos porque dan mejor en escena. Eso no era así hace treinta años; el repertorio dramático lo cantaban voces sólidas, maduras. Sé que Salomé es joven, pero lo siento, alguien con veintisiete años no debería cantarla. Simplemente no es posible, Pero ahora todo el mundo quiere una Salomé joven porque tiene que estar desnuda y bla, bla, bla... Y ahí tenemos otro gran problema, me parece.

Ha mencionado que los compositores escuchan sus grabaciones, pero ¿y usted?

Sí, lo hago, sobre todo cuando tengo que aprender cosas que… Hombre, de los estrenos mundiales, no puedes, pero, por ejemplo, obras como *Wozzeck*… La hice hace muchos años y hace dos años tuve que escucharla para metérmela en la cabeza porque en 2023 volví a hacerla en Boston con Andris Nelsons y después el pasado

Sobre el *Lear* de Reimann

por **Joan Matabosch** *

Lear es un soberano que ha vivido encerrado en una especie de gineceo, ajeno a la realidad y poseído por el orgullo irresponsable de un adolescente que se niega a crecer. Será la imprudencia de exigir la adulación de sus dos hijas mayores y de actuar en función de las vacuas lisonjas que le profesan, lo que llevará al rey Lear a darse de bruces con la realidad, con la verdadera cara del destino humano, ya abandonado ese gineceo de la irresponsabilidad que pueden permitirse los adolescentes y los poderosos: un mundo sin corazón, de una ambición desmedida, presidido por el egoísmo y la traición. A pesar de que ese trágico conocimiento del mundo le vaya a suponer pagar el precio de una inmensa desilusión, la clarividencia que le otorga su nueva situación le permitirá encontrar finalmente la redención, la paz y el reposo. También para Lear ha valido la pena el esfuerzo doloroso y traumático de salir del gineceo. El rey Lear es, en la ópera de Reimann, más aún que en texto original de Shakespeare, un personaje abrumado por su error culpable que ya solo aspira al reposo, a un reposo que se dilata a través de la acción dramática hasta la escena final.

Decía Sigmund Freud sobre el personaje del rey Lear que se trata de un hombre agonizante ante quien su hija menor, Cordelia, la única que le ha sido fiel, se le asemeja a una diosa de la Muerte, a una valquiria que (escribe Freud) "aconseja al anciano a renunciar al amor, escoger la muerte, familiarizarse con la necesidad de morir". Por eso, en su relación con Brünnhilde, el Wotan de la *Tetralogía* recuerda en tantos aspectos al rey Lear. De la misma manera que Lear exilia lejos de él a Cordelia, su hija más querida, que no se ha plegado a sus deseos, Wotan se separa de su hija más querida que también le ha desobedecido. Y tanto en el caso de Cordelia como en el de Brünnhilde, esta ruptura del padre con la hija, profundamente dolorosa, está acompañada de la unión subsiguiente de la hija con un hombre: el rey de Francia, en el caso de Cordelia, y Siegfried, en el caso de Brünnhilde. Y en ambos casos la ruptura precede a la condena del padre a errar por la tierra, a perder toda capacidad de influencia directa sobre el mundo, pese a haber sido antaño un rey o un dios; y todo acaba en el desastre final de la tragedia de Shakespeare y en el crepúsculo de los dioses en Wagner. Tanto Wotan como Lear han alterado el equilibrio interno del sistema arcaico y han dado paso al caos: a la inversión de los valores, a las luchas fratricidas, al imperio del odio, la codicia y el despotismo; a la vulneración de las antiguas leyes divinas, humanas o naturales, y a la destrucción del mundo. Dice Calixto Bieito, director de escena del *Lear* que desde el día 26 de enero se puede ver en el Teatro Real, que "Lear es un padre tirano que reina sobre un sistema basado en el miedo". Por eso explota el sistema cuando el tirano se desprende del poder.

** Director Artístico del Teatro Real*

Un creador con un camino propio

por **Germán Gan Quesada**

Rara avis en el panorama de la música europea de la segunda mitad de siglo, la música de Aribert Reimann se caracteriza por una singular independencia de criterio: como señala Wolfgang Burde, autor de una monografía sobre el compositor publicada por su editorial Schott en 2005, Reimann "se integra plenamente en la evolución [musical] de las últimas cuatro o cinco décadas, pero continuando por un camino propio, sin seguir una tendencia determinada ni fundar escuela alguna. Todas las conquistas técnicas y estilísticas de la música contemporánea desde 1945 se incorporan a su variada producción... forjando, hasta hoy en día, una personalidad compositiva inconfundible".

Es en la ópera donde Reimann, que ha ocupado un lugar de privilegio en el área germánica junto a Henze, extrema su dominio de la escritura vocal y de las estructuras dramáticas, con el nítido dibujo de los perfiles psicológicos de los personajes y la elección de temas de enorme, y comprometida, densidad conceptual, en títulos como la que puede verse en el Teatro Real, *Lear* (1978), *Die Gespenstersonate* (1984, sobre Strindberg), la euripídea *Troades* (1986) o, más recientemente, *Das Schloss* (1992), la lorquiana *Bernarda Albas Haus* (2000), estrenada en España en el Festival de Peralada de 2003; o *Medea* (2010).

verano en Verbier y uno no se saca un Wozzeck de la manga así como así...

¿Y escuchó otras versiones?

No, no, escuché la mía porque sé que, en su mayor parte, canto las notas correctas y otros no hacen eso... [Ríe] Ahora en serio, en general no me siento a disfrutar de mis propias grabaciones, aunque a veces escucho algunos de mis primeros recitales. Entonces, me digo "ahora no podría hacer eso", aunque también hay cosas que hago ahora y que no podía hacer entonces. Siempre encuentras algo que no conoces cuando cantas las mismas piezas.

¿Qué es lo que pasa por su mente mientras está cantando?

Suceden muchas cosas, especialmente cuando canto *Lear*. En primer lugar, tienes que interpretar a un personaje que sea convincente y eso es fundamental en esta ópera. La historia comienza con el rey controlando a sus hijas por completo y tienes que empezar con esto bien metido en tu cabeza, porque, de repente, gradualmente, eso se va a ir desvaneciendo. Todo lo que Lear tiene, mucha ropa elegante, de cosas… Las hijas se lo van quitando poco a poco hasta dejarlo en la calle. Así que estás pensando en todo esto, pero también tienes que contar mucho cuando cantas Lear porque es muy difícil. Tienes que hacer los intervalos, así que tienes que pensar, "vale, ahora es uno de quinta hacia arriba, ahora uno de tercera hacia abajo". O "el oboe está tocando un Si bemol, así que tengo que cantar un Fa", "ahora tengo que irme". Eso es lo que está pasando en mi cabeza, pero no, pero la gente no debe ver eso. Lo más importante es hacer un personaje que sea creíble también para el público, que puedan sentirlo, que puedan verlo...

¿Y qué ve usted al interpretar a Lear?

Que envejecer ahora es un problema. ¿Qué hacemos con los ancianos? Cada vez son más. En *Lear*, las hijas dicen "Es viejo, ya no vale nada" y lo ponen en la calle. Al final de su vida Lear vive en la calle y es realmente vergonzoso, pero si pensamos en lo que hoy hacemos con las personas mayores, donde las guardamos para que nadie las vea… Hace años, los ancianos eran acogidos y atendidos. Eso era absolutamente normal. Ya no lo es. Ser viejo ya no es nada, no eres nada. Y yo creo que *Lear* plantea un gran interrogante sobre eso: ¿qué hacemos con los viejos y cómo lo hacemos?... En la obra, Lear dice "¿Debería recordar que soy viejo y que no soy nada que valga la pena? ¿Es eso lo que quieres que diga?"… Es muy triste. Puede que tengas Alzheimer o Parkinson, algo con lo que nadie quiere lidiar y que es difícil de asumir, pero es un hecho que todos envejecemos y no puedes huir de ello...

Después de treinta y cinco años cantando, ¿cuál es la lección más importante que ha aprendido en el escenario?

Debuté en la Volksoper de Viena en 1988 con *Don Giovanni* en alemán. Es un papel enorme para un joven de veintiséis años. Y recuerdo que llegué a Viena sin hablar alemán muy bien. Estaba totalmente solo y empecé a ensayar. Recuerdo que pensaba en los ensayos y me decía: "dios mío, que pasen ya; cuando acaben, volveré a vivir…". Era una producción muy espectacular; había una mesa de 5 metros de largo y me deslizaba por ella hacia el infierno. Al llegar al infierno, pensé que me sentiría aliviado, que eso era todo. Pero no fue así. ¡En absoluto! Ahí empezó mi vida profesional. A partir de entonces, aprendes que en este momento tienes que mirar al director, aquí tienes que reservarte un poco y guardarte para aquello. Y también es entonces cuando te das cuenta de que nunca vas a estar satisfecho con lo que estás haciendo y que no puede ser de otra manera. Si lo estás, es que ya puedes meterte en la cama y morir. Un artista no puede estar satisfecho con lo que está haciendo. Siempre tiene que cuestionarlo. ¿Puedo hacerlo mejor o hay otra forma de hacerlo? Y creo que eso es lo que he hecho y así es como he estado viviendo. Pensando que siempre hay algo que puedes hacer mejor. Siempre.

Después de todos los problemas que ha comentado, ¿hay un futuro para la ópera?

Sí, pero creo que hay algunas cuestiones que tienen que cambiar. Está bien que tengamos una cultura de las estrellas y que todo el mundo venga al teatro porque está cantando fulanito o menganito, por supuesto que sí. Pero también hay otro público que disfruta con la música moderna. Tenemos que educar más a esos dos tipos de público... Joan Matabosch es muy bueno haciendo producciones modernas en Madrid y también lo era cuando estaba en Barcelona. Y es muy importante seguir haciéndolo, porque si queremos tener también un público más joven en el teatro, no podemos recurrir siempre a *Rigoletto* por lo que dijimos antes. A veces puede resultarles un poco ridículo lo que pasa en escena. Evidentemente, hay gente que quiere verlo, aunque suene demasiado agradable, demasiado dulce. Me parece perfecto. Pero también tenemos que hacer que el teatro de ópera sea un lugar atractivo y adecuado para quienes disfrutan con el drama.

¿Qué cambio haría para que el futuro de la ópera sea más brillante o mejor?

Trataría de interesar más a los jóvenes. En este sentido, la Ópera de París ha hecho algo muy bueno. Es un poco injusto para los artistas, pero han hecho que el ensayo general sea para menores de 28 años. Pueden comprar una entrada por diez euros y pasar una velada maravillosa. Está lleno. Hay unas colas enormes porque de esta manera una pareja de jóvenes puede pasar una noche maravillosa por veinte euros y todavía pueden tomar una copa de champán en el intermedio. Y no una vez al mes, sino una vez a la semana.

Puestos a soñar, ¿qué característica de algún cantante que admire le pediría a la inteligencia artificial que incorporase a su voz?

Como a cualquier barítono, lo que más te gustaría es ser tenor. Y personalmente, tener una voz como la de Mario del Monaco. Era increíble. Voces como esa ya no existen.

Es cierto y sería interesante preguntarle por qué, pero no queremos abusar de su tiempo, así que nos despedimos entre risas y nos emplazamos para vernos en el Teatro Real, *Lear* mediante.

www.teatroreal.es/es/espectaculo/lear-0

MÚSICAS NOCTURNAS

por **Rafael-Juan Poveda Jabonero**

Una de las series de aguafuertes más interesantes que componen las 100 piezas de la *Suite Vollard*, realizadas por Picasso para el famoso marchante francés, es la protagonizada por el Minotauro, de 1934. La última de las piezas relativas a este tema (perteneciente a la Fundación Mapfre) se puede contemplar hasta el 14 de enero en el Museo Thyssen de Madrid, en el seno de la exposición "Picasso · Lo sagrado y lo profano", y lleva por título *Minotauro ciego guiado por una niña a través de la noche*. En los anteriores grabados el Minotauro era representado en su carácter orgiástico, amante afable y seductor, en desenfrenadas actitudes báquicas. Después se torna en violador y devorador de mujeres, hasta llegar a este último aguafuerte en el que un Minotauro ciego, con muestras de patetismo e impotencia, es guiado por una niña, que bien podría ser la modelo Marie-Therese Walter, un cuarto de siglo más joven que él y cuya relación estaba a punto de concluir por esas fechas.

La acción transcurre en la noche, y la actitud desgarbada del Minotauro contrasta con las figuras de los personajes de perfil clásico que completan la composición. Parece como si el caos reinante en el interior del Minotauro se proyectase en la atmósfera circundante que, por otra parte, tampoco parece alterar lo más mínimo al resto de personajes. Muchos han querido ver en estos grabados un anticipo de *El Guernica*, así como una alegoría del incremento del fascismo en la Europa de aquellos años. Ahora bien, el tratamiento que el malagueño hace del tema es neoclásico, y nos retrotrae a los aspectos mitológicos relacionados con ese ser mitad humano y mitad animal, de nombre Asterión, nacido de la unión entre Minos II y Pasifae (hija del Sol), que se alimentaba de carne humana, y que es el fruto de un castigo infringido por Neptuno a la pareja, por negarse a inmolar un toro en honor del dios. Esto último también nos lleva a considerar el significado mitológico de la Noche tal y como los clásicos la concibieron. Según Jean Humbert:

> "La Noche, hija del Caos, era la madre del Destino, del Sueño y de la Muerte. Los poetas antiguos la representan coronada de adormideras, envuelta en un velo negro, cuajado de estrellas, y en actitud de recorrer la vasta extensión de los cielos montada en un carro. Lo mismo que a las Furias y a las Parcas, se le inmolaban ovejas negras, y le sacrificaban también un gallo porque el canto vibrante de este animal, turba la calma de las noches"

El Caos y la Noche

Continuando con la Mitología, casi todos los antiguos coinciden en que, al principio de todo, no había más que una masa informe y desordenada, donde las aguas y la tierra se encontraban revueltas entre sí al libre albedrío. La ausencia de luz confundía todo lo existente en un profundo caos, la tierra no estaba suspendida en el espacio, sino girando y desplazándose sin dirección fija. El Caos, como ente mitológico, es el padre de la Noche, de la usencia de la luz que proviene del Sol. Todo esto nos recuerda el principio de *La Creación*, el segundo de los oratorios compuestos por Haydn que, además, se encuentra inspirado, tanto en textos bíblicos y mitológicos, como en *El Paraíso perdido* de Milton; sobre todo en esta última obra. En este comienzo del oratorio, la introducción orquestal es la

© Pablo Picasso. Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2022

***Minotauro ciego guiado por una niña a través de la noche*, de la *Suite Vollard* de Picasso.**

representación del Caos, que da lugar a la Noche, e introduce las siguientes palabras del arcángel: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo". Todo este desorden desaparece con la creación de la luz.

No obstante, el caos y la noche no siempre tienen que ir de la mano. Para Wagner, por ejemplo, la noche era, a veces, una magnitud espacio-temporal que servía para sintetizar lo ocurrido durante el día pasado, o proyectar lo que ocurrirá en el que está por venir. Es extraordinaria la primera escena (nocturna) de *El ocaso de los Dioses*, con las tres nornas tejiendo el hilo de lo que ocurrirá inexorablemente, al tiempo que relatan lo que hasta entonces ha sucedido. Todo en ese inicio de la ópera parece atemporal, como si el autor nos situase en el eje mismo de la rueda por la que todo transcurre. Después, con los primeros destellos del amanecer, las nornas desaparecen y volvemos a encontrar la pareja de enamorados (Sigfrido y Brunhilda) en la misma actitud en que habían finalizado la anterior jornada. Sin apartarnos del mundo de la *Tetralogía*, el Sueño (hijo de la Noche) es el medio por el que Erda cultiva toda su sabiduría. A ella recurre Wotan en busca de consejo, como caminante, al comienzo del tercer acto de *Sigfrido*.

"¡El yermo día por última vez!... ¡Espectros del día! ¡Sueños matutinos! ¡Engañosos y estériles! ¡Disipaos! ¡Desapareced!". Para Tristán e Isolda, la llegada del día supone la renuncia a poder disfrutar su amor en este mundo; hasta este

> "Para Wagner la noche era, a veces, una magnitud espacio-temporal que servía para sintetizar lo ocurrido durante el día pasado, o proyectar lo que ocurrirá en el que está por venir"

Acto II de *Tristán e Isolda* de Wagner en la puesta en escena de Jean-Pierre Ponnelle en Bayreuth, con dirección musical de Daniel Barenboim.

momento, durante toda la segunda escena de ese segundo acto de la ópera, transcurre la más apasionada música nocturna de la historia. Es el día el que siembra el caos.

También los segundos actos de *Lohengrin* y de *Los Maestros cantores* son actos nocturnos. En la primera, la noche sirve para trazar los perversos planes de Ortrud, y, en la segunda, la aparente tranquilidad y normalidad del inicio del acto va transformándose en un bullicio tal, que sólo la intervención del sereno logra hacer que el sosiego regrese al lugar.

Óperas y músicas escénicas

Aparte de la singularidad de Wagner, la inmensa mayoría de compositores de ópera recurren a escenas nocturnas para llevar a cabo situaciones de enredo, raptos, escenas de amor, crímenes y otras situaciones que pueden dar lugar a momentos de gran romanticismo, de extraordinaria crueldad o misterio, o de ingenio cómico.

Rigoletto, de Verdi, es un claro ejemplo de contrastes entre el día y la noche. De los cuatro cuadros de que consta la obra, los pares son nocturnos, y los impares diurnos. Ya en *Macbeth* se había dado esta situación de contrastes, y se dará también más tarde en *Un ballo in maschera*, además de las tres últimas óperas.

Mozart ya había experimentado estos contrastes en sus tres óperas Da Ponte, además de *La flauta mágica*, sobre todo. Ahí está ese sublime cuarto acto de *Las bodas de Fígaro*. Como Rossini, el más grande de los belcantistas, haría después del salzburgués.

La noche también sugiere escenas diabólicas, de misterio, de espectros y tempestades. Inolvidable esa escena final del segundo acto de *Der Freischütz* de Weber, en el "Barranco del Lobo". Otro momento "espeluznante" es el intermedio del tercer acto de *La feria de Sorochinsky* de Mussorgsky, más conocido como *Una noche en el Monte Pelado*. Sería tedioso enumerar siquiera la cuarta parte de óperas y operetas en las que cualquier compositor ha recurrido a los efectos alusivos de la noche.

> "La noche también sugiere escenas diabólicas, de misterio, de espectros y tempestades; inolvidable esa escena final del segundo acto de *Der Freischütz* de Weber"

Sí vamos a detenernos en los efectos de la luna en tres casos muy puntuales y diferentes entre sí, como son la música que introduce el final del primer acto de *Werther* de Massenet o la del *Claro de luna* que introduce el final de *Capriccio*, la última ópera de Strauss, o toda la segunda escena del tercer acto de *Wozzeck*, en el que éste apuñala a Marie. Por cierto, de Strauss no podemos dejar de hacer notar esa noche interminable que inunda toda su *Elektra*: "¿Los perros del patio me han reconocido y mi hermana no?".

Músicas nocturnas se han compuesto también para acompañar producciones escénicas de obras de los más variados dramaturgos. Famosa y memorable es la música para *El sueño de la noche de San Juan*, de Shakespeare, compuesta por Mendelssohn que, al igual que en la ópera de Britten, pasa a titularse *El sueño de* una *noche de verano*.

Sin duda, la obra de Shakespeare es muy conocida, y se encuentra al alcance de todo el mundo. No obstante, existen muchas otras músicas escénicas, de autores no tan populares, que sí necesitan cierta explicación; por ejemplo, todo el mundo medianamente introducido en la música conoce el famoso *Vals triste* de Sibelius, en cambio, lo de que forma parte de la música incidental para la obra escénica *Kuolema* (*Muerte*) de su cuñado Arvid Järnefelt, y la trama de esa obra, es menos conocido. En realidad, el propio Sibelius separó este primer número de los seis que componían inicialmente toda la música incidental para la obra. El vals describe el sueño del protagonista (Paavali) junto al lecho de su madre enferma, quien escucha una música lejana que se acerca y la envuelve en una danza cada vez más animada que, más adelante se debilita y vuelve a su tono inicial nostálgico. Entonces la madre cree reconocer entre la gente a su difunto marido, se acerca y bailan juntos un episodio cada vez más rápido, casi frenético; cuando la música cesa súbitamente, la madre se percata de que la figura con quien ha bailado no es su marido, sino la Muerte. Al despertar, a la mañana, Paavali se da cuenta de que su madre acaba de morir.

Música instrumental y orquestal

Desde que en 1912 John Field acuñara la palabra "nocturno" en tres de sus composiciones para piano presentadas en Rusia, esta pequeña forma musical originaria del Romanticismo, inicialmente concebida para el piano, ha ido evolucionando hasta llegar a integrarse dentro de las grandes formas musicales, como conciertos, sinfonías o, incluso óperas. Si las intenciones iniciales del compositor irlandés eran de idear una música fácil, melódica, sin grandes finalidades estructurales, o de discurso musical complicado, la cosa varió muchísimo cuando se interesan por ello músicos como Chopin, Schumann, Brahms o Liszt, entre otros. La línea melódica sin complicaciones, se torna mucho más profunda, plagada de inquietudes, con una estructura organizada, muy a menudo en tres partes, siendo la central de carácter contrastante con las que la rodean. Para Chopin, que es quien de verdad instaura la forma, la palabra nocturno no implica adormecimiento, ni incitación al sueño, sino, más bien, vigilia en la inquietud de la noche. A este respecto, el *Nocturno Op. 48 n. 1* que reseñamos en la última página de este tema, es un ejemplo máximo. De entrada, el tema inicial ya implica una profundidad, casi desolación e inquietud interna que desde luego no incita a dormir, pero sí a contemplar la noche como momento de introspección, de inquietud y reflexión de horas pasadas, o de la propia existencia de uno mismo. La sección central es envolvente e inquietante, para regresar al principio, pero con la experiencia de todo lo

© Bel Air Classiques

"Richard Strauss plasma esa noche interminable que inunda toda su *Elektra*: '¿Los perros del patio me han reconocido y mi hermana no?'" (en la imagen, la *Elektra* del director Patrice Chéreau, para el Festival de Aix-en-Provence).

que ha sucedido entre medias; es decir, lo que ahora se escucha, no puede ser idéntico al inicio, sino con las variaciones de modulación, incluso ritmo, que nos permiten interiorizar lo que entre las dos secciones extremas ha sucedido. De este modo, el nocturno se convierte en una vivencia. En lo que se refiere al piano, quizás, quien más lejos llega es Liszt en algunas composiciones que, aunque no llevan el título expreso de nocturno, sí participan de este espíritu. Pensemos en obras como *Campanas de Ginebra*, la que cierra *Suiza* (el *Primer Año de peregrinaje*), es decir, una especie de barcarola desfigurada que parece sugerir *La lúgubre góndola*.

Los nocturnos se empezaron a integrar en otras formas musicales más amplias, o tomaron estructuras más complejas, adaptándose a diferentes agrupaciones instrumentales, incluso para la orquesta en pleno, como sucede en los *Tres Nocturnos* de Debussy, o en *Noches en los jardines de España*. El movimiento inicial del *Concierto para violín n. 1* de Shostakovich lleva por título "Nocturno". No obstante, en estos casos, más que a la estructura, la palabra nocturno se refiere al carácter de la obra.

Músicas nocturnas se requerían en ciertas reuniones y celebraciones en los siglos XVII y XVIII. Algunas de las Serenatas más célebres de Mozart fueron compuestas para este tipo de acontecimientos nocturnos. No obstante, cuidado con la valoración que se hagan de muchas de estas obras del salzburgués, porque la mayor parte de las veces, contienen una sustancia interna que va bastante más allá del mero divertimento. Un ejemplo máximo de esto lo podemos apreciar en la famosa *Eine Kleine Nachtmusik* que reseñamos en la última página.

Durante el siglo XIX y posteriormente, la noche suele ser tema a tratar, en la música orquestal y de cámara, por más que en muchas ocasiones no se cite expresamente. Sí lo hace, por ejemplo, Schubert en su formidable *Adagio en mi bemol mayor D 897 "Notturno"*, obra que hay que conocer obligatoriamente, sobre todo en las versiones del Trío Beaux Arts para Philips. También el *Trío Op. 70 n. 1* de Beethoven. Si de cuartetos hablamos, ahí encontramos el movimiento lento del *Segundo* de Borodin o, ya más avanzados dentro del siglo XX, el *Primero* de Ligeti *"Metamorfosis nocturnas"*, del que ya hablamos hace unos meses (n. 974 de RITMO, julio-agosto de 2023). Independientemente de estas alusiones más o menos directas, gran número de obras de cámara de compositores de este periodo integran la noche como un tema a desarrollar. También en la música orquestal. Ahí está la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók, o gran parte de los poemas sinfónicos de Strauss, Liszt, Rachmaninov o Sibelius. También los impresionistas, como sucede en la *Rapsodia española* de Ravel o en *Iberia* de las *Imágenes* de Debussy. También en las Sinfonías de Mahler y Szymanowski que reseñamos en la última página. Otras veces, no lo encontramos tan explícito, pero sí subyace el espíritu nocturno, como sucede en el primer movimiento de la *Undécima* de Shostakovich, o en toda la *Sexta* de Allan Pettersson, donde tan solo se intuye la luz del amanecer al final de la obra.

Obras vocales

Vienen obras a la mente como la *Misa de medianoche*, de Marc-Antoine Charpentier, pero también las más conocidas y de mucha mayor enjundia Pasiones de Bach, que contienen momentos nocturnos estremecedores en el Monte de los olivos. También recordamos *Cristo en el Monte de los olivos* de Beethoven, una obra que seguro debería ser más interpretada. O, ya en otro orden de cosas, *La primera noche de Walpurgis*, de Mendelssohn, o *La condenación de Fausto* de Berlioz, quien también firma las extraordinarias *Noches de estío*. Y seguimos avanzando hasta llegar al *Nocturno* de Britten, o la anterior *Serenata para tenor, trompa y cuerda* del británico.

Una gran cantidad de Lieder tienen como protagonista la noche: Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt, Franck, Mahler, Schoenberg (no podemos olvidar *Pierrot Lunaire*). Strauss se despide con un Lied que parece describir el ocaso, no sólo de una vida, sino de toda una época, y otro que nos invita a ir a dormir, como hace Schubert al comienzo de su *Viaje de invierno*, por más que él se halle muy lejos de conseguir ese sosiego interior que le invite a ello, pues no ha hecho más que iniciar su largo y tortuoso recorrido. Un viaje que necesariamente ha de ser nocturno, pues no hay día cuando la luz interior está próxima a extinguirse. "Gute Nacht".

© Hadi Karimi

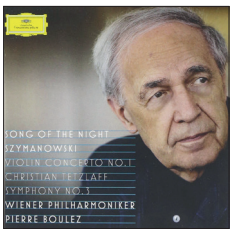
"Para Chopin, la palabra nocturno no implica adormecimiento, ni incitación al sueño, sino, más bien, vigilia en la inquietud de la noche" (en la imagen, Chopin según el retratista Hadi Karimi).

ASPECTOS MUSICALES DE LA NOCHE

NOCTURNOS

CHOPIN: Nocturno Op. 48 n. 1. Claudio Arrau.
Philips · 2 CD

El primer compositor en acuñar el término nocturno para una composición musical fue el irlandés John Field a comienzos del siglo XIX. Después, otros compositores imprimieron caracteres diversos; aquí, Chopin brinda uno de los más inquietantes.

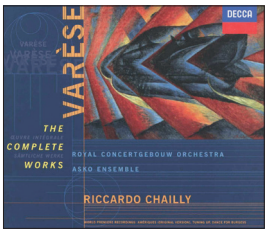


SZYMANOWSKI: Sinfonía n. 3. Davislin. Coro y Filarmónica de Viena / Pierre Boulez.
DG · CD

Con el título de *El canto de la noche*, en esta Sinfonía Szymanowski toma textos del poeta persa del siglo XIII Jalal ad-Din ar-Rumi para expresar el misticismo de la noche y cómo, a través de ella, se puede llegar a la experimentación de lo Divino.

FALLA: Noches en los jardines de España. Javier Perianes. BBC Symphony / Josep Pons.
Hm · CD · DVD

Falla, como muchos compositores de su tiempo, sintió plena pasión por la noche y todo el misterio relacionado con ella. En obras como *El Amor brujo* o *El sombrero de tres* picos se puede apreciar, pero muy especialmente en estos tres nocturnos.



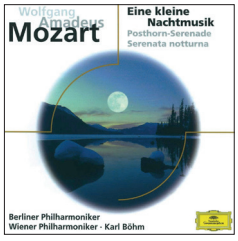
VARÈSE: Nocturnal. Leonard. Coro Filarmónico de Praga. Concertgebouw / Riccardo Chailly.
Decca · 2 CD

Varèse emplea esta composición textos de *La casa del incesto*, de la escritora americana Anaïs Nin, intercalando expresiones silábicas ideadas por él mismo. La obra fue compuesta en 1961, y revisada y completada por Chou Wen-Chung en 1968.

TRAZOS

VIVALDI. La Notte. Rampal. I Solisti Veneti / Claudio Scimone.
Warner · CD

El *Segundo* de los *Seis Conciertos para flauta Op. 10 RV 439* de Vivaldi describe diferentes fases de la noche: El adormecimiento inicial, la inquietud del primer sueño (fantasmas), la transición al sueño profundo, y el despertar súbito.



MOZART. Eine Kleine Nachtmusik. Filarmónica de Viena / Karl Böhm.
DG · CD

Esta *Pequeña serenata nocturna KV 525* es una de las obras más insólitas y enigmáticas de Mozart; lo primero por la turbulenta inquietud que esconde su aparente amabilidad, lo segundo porque es difícil concretar cuál sería su destino.

LISZT: Fuegos fatuos. Evgeny Kissin.
RCA · CD

Es el *Quinto* de los *Estudios de ejecución transcendental*. Liszt propone una endiablada sucesión de virtuosismo y habilidad, mezclada con un misterioso y fantástico sentimiento interior de fascinación. Pintura y poesía a partes iguales de la mano del pianista ruso.

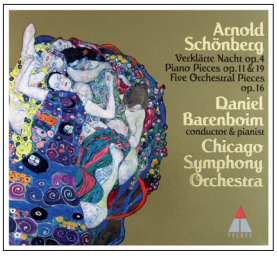
MAHLER: Sinfonía n. 7. New Philharmonie / Otto Klemperer.
Warner · 2 CD

Una de las obras más enigmáticas de Mahler. La noche se encuentra presente en toda ella, desde los acordes que inician la partitura, hasta la orgiástica eclosión del último movimiento; y no sólo en las "Nachtmusik" de los movimientos 2° y 4°.

HISTORIAS

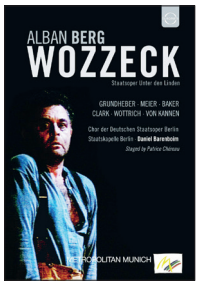
SIBELIUS: Vals triste. Filarmónica de Berlín / Herbert von Karajan.
Sony · DVD

Es la primera de las seis piezas de *Kuolema* que integraban la *Op. 44* del compositor, para una obra teatral de su cuñado Arvid Järnefelt. Sibelius separó la primera parte, en la que el protagonista se queda dormido junto al lecho de su madre enferma.



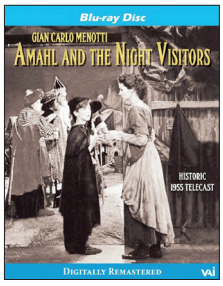
SCHOENBERG: Noche transfigurada. Sinfónica de Chicago / Daniel Barenboim.
Warner · CD

Inspirada en el poema *Mujer y mundo*, de Richard Dehmel, la obra fue inicialmente concebida para sexteto de cuerda y, más tarde, transcrita para una orquesta de cuerda completa. La noche envuelve una tensa escena íntima entre dos amantes.



BERG: Wozzeck. Meier, Grundheber. Staatskapelle Berlin / Daniel Barenboim.
EuroArts · DVD

Marie: "Está cayendo el rocío de la noche". Wozzeck: "Quien está frío no siente ya frío. No pasarás frío con el rocío de la mañana". Una luna roja inunda esta segunda escena del tercer acto de la obra, donde la noche sólo se disipa en la escena final.



MENOTTI: Amahl y los visitantes nocturnos. MacIver, Kuhlmann. Symphony of Air / Schippers.
Vai · DVD

La noche en su lado más amable y acogedor. La obra es un documento histórico, pues es la primera vez que se concibe una ópera para la televisión, en 1951. Las imágenes que proponemos recogen una interesante producción en vivo de 1955.

Francesco Piemontesi

Expresiva sonoridad

por **Lorena Jiménez**

La búsqueda del sonido siempre estuvo ahí; sus padres le contaron que de niño cuando salían a caminar siempre se detenía frente a los campanarios y que, con solo dos años, cogía piedras y las golpeaba contra las barandillas o contra cualquier objeto que estuviera a su alcance para hacerlo sonar, así que pronto le compraron un pequeño piano infantil en el que pasaba horas dándole al teclado. Y, aunque sus primeras lecciones musicales fueron con el violín, al finalizar las clases siempre insistía al profesor para sentarse al piano. Francesco Piemontesi (Locarno, 1983) tenía solo once años la primera vez que subió al escenario de una sala de conciertos. Aquel joven debutante acumula hoy premios, reconocimientos y numerosas grabaciones; considera el piano como un segundo idioma y su presencia es habitual en las más famosas salas de conciertos y festivales de todo el mundo.

En su lista de directores figuran, entre otros, Gianandrea Noseda, Daniele Gatti, Fabio Luisi, Antonio Pappano, Iván Fischer, Vladimir Ashkenazy, Lorenzo Viotti, Daniel Harding, Paavo Järvi, Ton Koopman, Herbert Blomstedt o Zubin Mehta. Como solista invitado, ha tocado con las más prestigiosas orquestas como la Filarmónica de Berlín y de Los Ángeles, la Wiener Symphoniker, la Tonhalle-Orchester Zürich, la Gewandhausorchester de Leipzig, la Orquesta de Cleveland, las Orquestas Sinfónicas de Chicago, Boston, Londres y NHK, l'Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia o la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, entre otras. Escuchar y compartir su entusiasmo musical con otros colegas también es una de sus pasiones favoritas y ha desarrollado una intensa actividad camerística con Martha Argerich, Janine Jansen, Müller-Schott, Tabea Zimmermann, Renaud Capuçon, Kavakos o Jörg Widmann, entre otros. El pianista *ticinese* es un hombre cercano, de conversación fluida, que mezcla espontaneidad con grandes dosis de simpatía. De su faceta personal y profesional, de su pasión por el piano y de sus compositores favoritos hablamos con Piemontesi en una agradable charla telefónica pocos días antes de su regreso a España.

© Camille Blake

Este mes inicia en el Palau de la Música de Barcelona su gira por España con la Dresdner Philharmonie y Pablo González. Tanto en Barcelona como en el concierto de Ibermúsica en el Auditorio Nacional de Madrid tocará el *Concierto para piano n. 25 KV 503* de Mozart, ¿qué destacaría de esta obra?

Es una de las obras de Mozart que más he tocado… Es un Mozart muy sinfónico en el sentido de que el carácter tan *maestoso* del primer movimiento y del tercero se adaptan bien a la llamada orquesta sinfónica, como la conocemos hoy en día… Hay Conciertos de Mozart que prefiero interpretarlos con orquestas de cámara o formaciones más reducidas y sin director, pero este Concierto, en cambio, me parece idóneo para las grandes formaciones de hoy… Me gusta mucho tocarlo con este tipo de orquestas; luego, evidentemente, se trata de una música fantástica… El primer movimiento es totalmente sorprendente, porque tenemos un tema tras otro… Llega un primer tema, luego un segundo, luego un tercero, luego un cuarto… Es realmente bonito poder trabajar con todas estas melodías y estos temas… Y está también ese segundo movimiento mucho más breve con respecto al primer y tercer movimiento, y que es una especie de introducción al tercer movimiento… Es un poco como lo que pasará después con la *Sonata Waldstein* de Beethoven, que tiene, además, la misma tonalidad: Do mayor - Fa mayor - Do mayor. Y el segundo movimiento sirve también de introducción al tercer movimiento. Mozart no nos ha dejado una cadencia para este concierto, así que yo he decidido tocar la de Friedrich Gulda, que me gusta mucho… Escribí también una cadencia mía y la toqué en distintos conciertos, pero regreso a la versión de Gulda, porque me parece muy muy bonita…

¿Cuál es el reto más difícil que tiene que superar un pianista si quiere tocar bien un Concierto o una Sonata del genio de Salzburgo?

Creo que lo primero es conocer el mundo sonoro de la época… En mi opinión, esto es importantísimo… Yo estudié mucho con el *fortepiano*, lo que me permitió tener esa inspiración propia del instrumento antiguo y, este verano, por ejemplo, toqué este Concierto con la Freiburger Barockorchester en un *fortepiano* con una orquesta de época, y pude acercarme así al sonido original… Y luego lo que yo hago en el piano moderno (porque mi trabajo y mi profesión encima del escenario es la de un pianista de un piano moderno) es traducir esa sonoridad que he podido experimentar con el instrumento antiguo. El *pianoforte* antiguo puede hacer ciertas cosas como, por ejemplo, un *cantabile* bellísimo; los registros (bajo, medio y agudo) son muy distintos de los del piano moderno… Hay que conocer todo esto y tenerlo en cuenta… Y luego hay otras cosas que, en cambio, el piano antiguo no puede hacer como, por ejemplo, grandes *crescendi* y *diminuendi*… Conociendo todas esas cosas es mucho más fácil la labor de traducción porque sabes lo que tienes que hacer… Yo creo que esto es lo primero; evidentemente, es una música muy sinfónica, como decía antes, pero presenta una escritura muy delicada y se tiene un poco esa sensación de como si estuvieras en una tienda de porcelana, es decir, de tener siempre cuidado de que algo no se rompa… Quiero decir que se necesita esa precisión que uno tiene que mantener en la interpretación…

¿Y también hay que tener en cuenta el ambiente y el carácter de cada obra?

> "Con algunas obras de Mozart se tiene un poco esa sensación de estar en una tienda de porcelana, es decir, de tener siempre cuidado de que algo no se rompa"

© Camille Blake

Francesco Piemontesi regresa a España en enero para tocar junto a la Dresdner Philharmonie y el director Pablo González.

Sí, sí… esto es importantísimo para toda la música pero, sobre todo, en el caso de Mozart, que es un compositor de ópera y, por tanto, hay que tener en cuenta todos esos aspectos operísticos y de búsqueda del carácter concreto y del personaje que sale, y del otro personaje que te responde; es decir, hay que extraer toda esa correspondencia ópera-música instrumental… Esta es precisamente la razón por la que sigue siendo realmente difícil de interpretar… De mi generación hay poquísimos pianistas que tengan realmente ganas de ponerse a estudiar esta obra y prefieren hacer conciertos más románticos o más del siglo XX… Pero para mí esto no ha sido nunca un problema porque, como sabe, vengo del Ticino, que es una especie de intersección entre *Mitteleuropa* e Italia; por eso siento esa interconexión entre la cultura germanófila y la cultura italiana… Es un Mozart centroeuropeo con una luz italiana en la interpretación…

Si no recuerdo mal, en 2017 grabó este Concierto junto a la Scottish Chamber Orchestra y Andrew Manze. ¿Ha cambiado mucho su enfoque de la partitura desde entonces?

Así es, pero tengo que confesar que no he escuchado la grabación (risas). Escucho mucho las grabaciones antes de dar el ok, para señalar qué detalles hay que cambiar, pero, cuando salen al mercado, casi nunca las escucho… Ahora mismo no podría decirle exactamente lo que ha cambiado porque ya no me acuerdo, pero lo que sí le puedo decir es que, cada vez que vuelvo a coger una obra después de tantos años (no lo había tocado desde las grabaciones hasta este año), compro siempre una nueva partitura… No quiero que me influyan las cosas que he hecho hace años, quiero volver a empezar de nuevo partiendo siempre del texto, es decir, de la inspiración de la música escrita y desde ahí inicio de nuevo todo este viaje… En cada proyecto, ya sea Dresde, Nueva York… o ya sea con instrumentos antiguos, tienes que encontrar soluciones diferentes, porque tanto el director como la orquesta reaccionan de una forma concreta y el instrumento también responde de una cierta forma, y la sala y la acústica son diferentes… Así que hay que encontrar cada vez diferentes soluciones.

¿Cambia mucho la sonoridad, los acentos o el fraseo cuando se tocan los Conciertos para piano de Mozart con una plantilla más reducida y quizás más cercana a la plantilla original?

© Camille Blake

"Con Mozart lo primero e importantísimo es conocer el mundo sonoro de la época", afirma el pianista.

Sí, así es… Por ejemplo, en una orquesta de cámara lo que normalmente hago es quitar la tapa del piano y así ellos me escuchan mejor; además cuando toco con orquestas de cámara, colocamos al viento detrás del piano, y a la cuerda detrás del viento, porque en este Concierto la parte del viento es muy importante ya que, por ejemplo, en el segundo movimiento, los instrumentos de viento son todos solistas. Y así se crea una sonoridad completamente distinta… En una orquesta sinfónica esto no sería posible, y se necesitaría probar y encontrar otras soluciones con la acústica…

Durante su *Tournée* española, interpretará también el *Concierto para piano n. 3* de Beethoven en Alicante, Madrid y Santander. ¿Es un Concierto todavía ligado a la tradición clásica mozartiana o ya presenta ciertas novedades que miran al futuro?

Los *Conciertos ns. 1* y *2*, que fueron escritos de forma inversa, es decir, el número dos sería el número uno y el número uno sería el número dos, son todavía conciertos muy clasicistas, que recuerdan mucho a Mozart y Haydn… Pero diría que este *Tercer Concierto* es el primero de los cinco Conciertos donde Beethoven deja realmente su impronta musical con innovaciones que no habíamos visto anteriormente… Además, hay que destacar también el carácter que tiene este Concierto… Es muy *focoso*, muy dramático e incluso casi extremo en el primer y tercer movimientos… Y también muestra otra idea de sonoridad cuando emplea pedales larguísimos en el segundo movimiento, y esto es algo que antes no había… El *fortepiano* de Mozart ya no es el *fortepiano* del último Beethoven y, desde el punto de vista instrumental, Beethoven aplica toda una serie de novedades… En mi opinión, es un concierto que camina hacia el futuro, aunque se sienta todavía una cierta herencia clásica porque, por ejemplo, al inicio, cuando entra la orquesta todavía tienes esa sensación de algo muy mesurado pero, por ejemplo, en el segundo movimiento, hay partes de la obra que nos llevan ya a Liszt… Me refiero a ese pasaje en el que tienes toda esa cadencia con la flauta y el fagot, la *ripresa* y luego, en un cierto momento, el piano va a la octava alta con el pedal… Es un momento que se podría encontrar en un Concierto de Liszt. Yo creo que este Concierto es un poco un punto de inflexión en el que Beethoven gira una página y va hacia su propio camino, que luego abrirá las puertas de lo que será la composición pianística en el siglo XIX.

Por cierto, ¿le gustaría grabar todos los Conciertos para piano de Beethoven en un futuro? ¿Y quizás dirigiendo desde el piano?

Sí, me gustaría pero dirigiendo al piano no lo sé, porque he hecho varias cosas como director-intérprete con Mozart, pero nunca lo he hecho con Beethoven… Me gustaría hacerlos con una orquesta de cámara y con un director con el que me sienta bien para hacer este repertorio… Son obras que me gustaría grabar porque las he tocado muchísimo, sobre todo el *Tercero*, que es uno de los conciertos que más he tocado en mi vida; cuando has interpretado este Concierto con diferentes orquestas, con tantos directores…, algunos más tradicionales y otros como Sir Roger Norrington, que te cambia todo, o como Koopman, llega un momento en el que te das cuenta de que tienes tu propia forma de ver las cosas y que la obra termina siendo tuya, y esto es algo muy bonito… Así que creo que ha llegado el momento y encontraré, sin duda, una posibilidad de grabar estas obras…

Hablemos ahora de Liszt y de su último proyecto discográfico con el sello Pentatone: los *Estudios Trascendentales* y la *Sonata en si menor,* a los que se refiere como un Everest musical…

Sí, uso este término en el sentido de que se trata de unas obras tan difíciles que tienes que ser capaz de gestionar todas esas dificultades técnicas primero, para luego poder comenzar a hacer música… y yo con estas obras quería hacer música y devolverles un poco esas escenas orquestales como *Mazeppa*… Para mí, son *Études-tableaux*, que diría Rachmaninov, y que puedes solo abordar si tienes ya resueltos los problemas técnicos; me refiero también a técnica del sonido orquestal y a la gestión de toda esa tímbrica… Y eso ha sido dificilísimo, aunque tengo que decir que, en ese sentido, tuve un poco de suerte porque con el Covid, tuve doce meses para dedicarme a los *Estudios* y poder trabajar en esta grabación… Cuando se tocan noventa conciertos al año y tienes un concierto a seis meses vista, no dispones de esos seis meses; puede que quizás tengas tres horas el martes o una mañana después de dos semanas… Yo había hecho mucho Liszt, porque como seguramente ya sabe, hice los *Années de pèlerinage*, *Légendes* o el *Segundo Concierto*… Y llegó un momento en el que me dije: "ahora quiero realmente escalar esta montaña…". Uno de mis grandes maestros, la pianista francesa Cécile Ousset, me había dicho que tenía que estudiar estas obras porque cuando las tengas en tu repertorio, serás un pianista distinto, tendrás tantas dificultades, que el resto te parecerá mucho más fácil y, tengo que decir, que tenía toda la razón… Otras obras que en el pasado me parecían difíciles, después de haber hecho estos *Estudios*, me parecen más fáciles y accesibles…

> "El *Tercer Concierto* es el primero de los cinco Conciertos donde Beethoven deja realmente su impronta musical con innovaciones que no habíamos visto anteriormente"

También ha grabado las últimas Sonatas de Schubert, ¿por qué le gusta tanto este compositor? ¿Se necesita tiempo y cierta madurez musical para ser un buen intérprete de Schubert?

Sí, muchísimo tiempo… Schubert ha sido siempre mi primer amor desde cuando era niño y escuchaba discos de Ingrid Haebler, Kempff, Lili Kraus, Radu Lupu… Para mí, Schubert es quizá la música más humana que hay; es una música que no tiene nada de ornamental… Me refiero, sobre todo, a la música para piano, porque el Schubert sinfónico puede ser, a veces, un poco hermético, ya que siguiendo las convenciones de la época tenía que gustar y responder a ciertos cánones… En cambio, la música para piano, que en muchos casos, se interpretaba sólo en esas *Schubertiaden* de algunos amigos, es una especie de diario íntimo donde él escribía lo que quería escribir… Y, por eso, esa música presenta una sinceridad impresionante, y me gusta muchísimo… Cuando toco una obra no la aprendo, la toco y la aparto, sino que es un viaje que me acompaña durante años; así que tengo que elegir muy bien las obras con las que voy a viajar durante años. Y con Schubert es un viaje y una exploración profunda para la que se necesita mucho tiempo… Recuerdo que con algunas Sonatas como, por ejemplo, la *Sonata en la menor D 845*, me decía, al principio: "es música extraña… hay algo que no entiendo…". Pero cuando emprendes el viaje con esta obra, comienzas a entender lo que está detrás de la obra… Así que, efectivamente, es lo que usted decía; se necesita mucho tiempo para descubrir esta música, pero es uno de los grandes regalos a la humanidad, porque para mí hacer música significa estar en comunión con el público, y eso lo puedo hacer con estas obras con las que paso la vida…

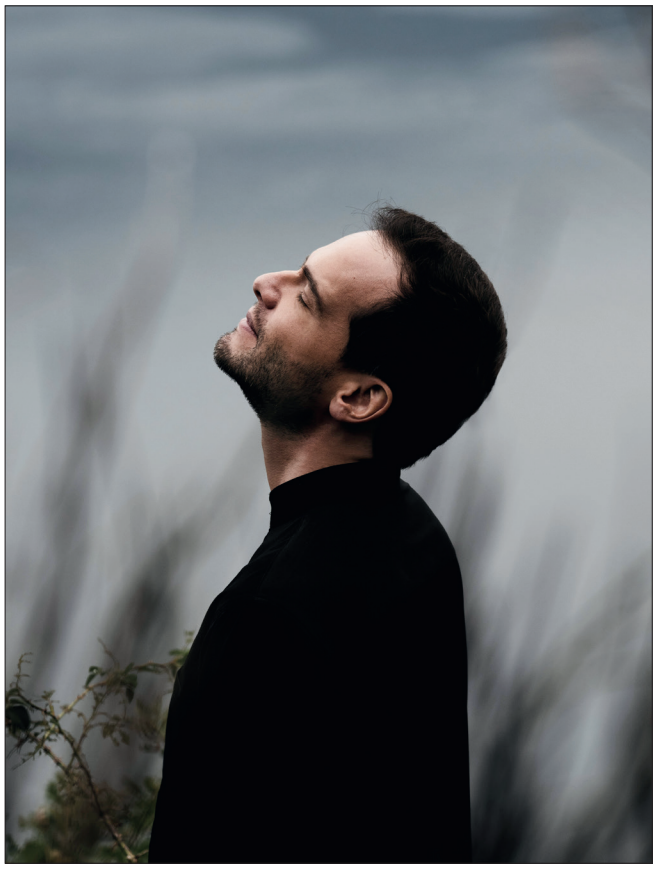
Es habitual verle compartir escenario con otros colegas como Martha Argerich, Renaud Capuçon, Kavakos, Janine Jansen o Jörg Widmann, entre otros. ¿Qué es lo que más le gusta cuando toca música de cámara?

El hecho de estar siempre escuchando al otro… En la música de cámara todo se basa en la relación instantánea, y uno tiene que reaccionar inmediatamente a lo que haces, lo que es muy bonito, porque partes de la primera nota y hay una idea de lo que quieres hacer y de lo que quieres decir, pero no sabes nunca en qué dirección irá el concierto, y puedes ir cada vez en direcciones distintas… Además, trabajando con grandes músicos como la Jansen o como Kavakos, se aprende siempre mucho, porque escuchas un fraseo, un timbre o un carácter y todo esto termina formando parte de tu repertorio interno de posibilidades expresivas… Recuerdo que haciendo un Cuarteto de Brahms, se creó una sonoridad en el último movimiento que yo nunca había escuchado y quise guardar ese sonoridad en mi cabeza porque quizá me pudiera servir para los Conciertos de Brahms… Y luego, por supuesto, es siempre una experiencia bonita desde el punto de vista humano con los *partners* que te conocen bien, tienes una buena relación de amistad y puedes ir a cenar con ellos…

Una curiosidad: ¿por qué toca siempre tan alejado del teclado?

Porque soy bastante grande de estatura y quiero mantener la espalda lo más recta posible y tengo que tener cuidado porque si toco demasiado cerca, entonces curvo la espalda, y hay muchísimos colegas que curvan la espalda y después tienen grandes problemas. Así que intento tener la espalda derecha porque cuanto más derecha la tengas, tienes los hombros más libres, y por tanto todo el cuello y lo que está cerca de tus oídos no está tenso, y así tienes la posibilidad de escuchar mejor…

> "La de Schubert es quizá la música más humana que hay; es una música que no tiene nada de ornamental"



© Camille Blake

"Otras obras que en el pasado me parecían difíciles, después de haber hecho estos *Estudios* de Liszt, me parecen más fáciles y accesibles", afirma Piemontesi, que ha grabado este Liszt para Pentatone.

Ha trabajado con destacados directores de orquesta como Zubin Mehta, Antonio Pappano, Iván Fischer, Fabio Luisi, Paavo Järvi, Roger Norrington o Gianandrea Noseda, pero me gustaría preguntarle por su experiencia trabajando con Herbert Blomstedt, con quien ha tocado, por ejemplo, Mozart…

Blomstedt es una persona de enorme seriedad y respeto hacia la música, y trabajar con él significa pasar una semana entera en la que uno se interroga todo el tiempo sobre la obra; tengo que decir, que esto es algo que apenas veo en los jóvenes directores… Son estos grandes directores como Blomstedt los que hacen doble ensayo, ensayo contigo, etc. Con Blomstedt empiezo ya el lunes trabajando yo solo con él, luego tenemos dos ensayos con la orquesta, después está también el general con las correcciones… Así que cuando llegas al concierto el resultado es excelente. Este espíritu de trabajo para el ensayo tendría que recuperarse por parte de las jóvenes generaciones que veo que están menos interesadas en llevar a cabo este tipo de trabajo en profundidad…

Una última curiosidad: ¿por qué colecciona campanas?

Sí, tengo distintas campanas… Adoro las campanas; llegué precisamente a la música a través de las campanas, porque era una pasión que tenía ya desde pequeño, y desde entonces esta fascinación por las campanas siempre ha estado presente en mi vida. Las campanas que tengo en casa las han fundido *ex profeso* para mí… dos de ellas en Italia y otra en Austria… Tengo fascinación por el sonido de la campana y es un sonido que ha fascinado también a muchos compositores en el pasado como Debussy o Rachmaninov…

Suenan campanas en su música… Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

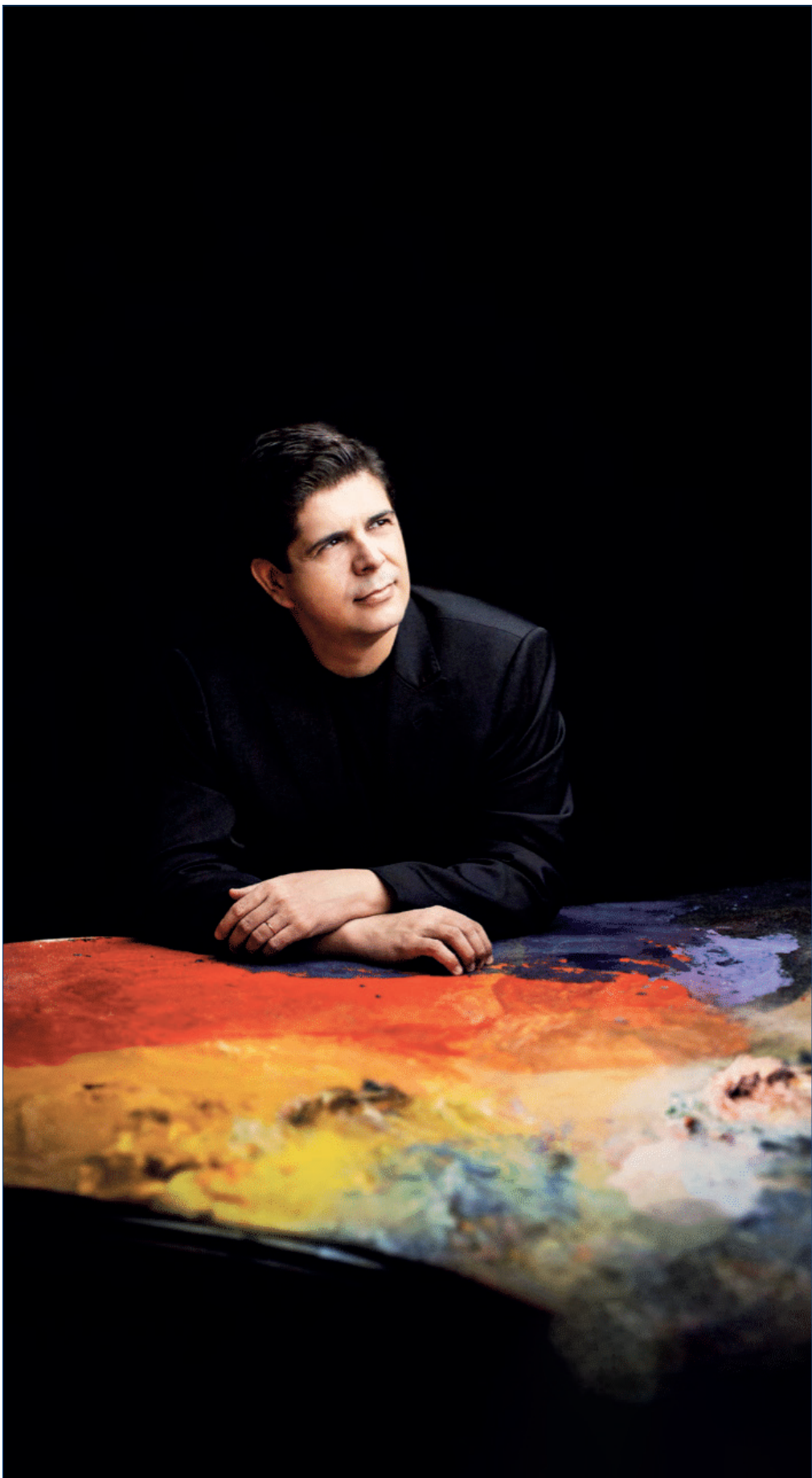
Javier Perianes

Habla el poeta en las *Goyescas*

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

La mañana es fría y húmeda en Madrid, pero las acogedoras paredes repletas de arte del Museo del Prado acogen la que es una breve presentación de la nueva grabación del pianista Javier Perianes (portada de RITMO en enero de 2020), el ciclo *Goyescas* de Enrique Granados, "durante la pandemia aproveché para comenzar a trabajar algunos números de *Goyescas* que formaron parte de un programa dedicado al 'Amor y la Muerte', y de ahí salió la idea junto con harmonia mundi de grabar el ciclo completo", afirma el pianista, que nos atiende aprovechando la salida del disco en formato CD, LP y digital.

"Los cuadros de Francisco de Goya han dejado una poderosa huella en la imaginación europea. Fue, sin duda, Granados quien mejor tradujo en música, con nobleza y humor, este universo colorista en el que majos y majas bailan al amor y la muerte sobre el fulgor crepuscular de un Antiguo Régimen ya moribundo", se lee en el cuadernillo que acompaña la grabación (del mismo modo pueden leer la crítica a este registro por Javier Extremera en la sección de discos de este mes, seleccionado igualmente entre los mejores de enero). Y ya iba siendo hora que Perianes acometiera *Goyescas*, que casualmente ha coincidido con el centenario de Alicia de Larrocha, lo que nos incita a pensar en la *Iberia* de Albéniz, como él mismo Perianes dejó traslucir en la presentación en el Museo del Prado…



© Igor Studio

No había tocado mucho Granados, salvo los *Valses Poéticos*, pero ha sido ponerse a estudiar *Goyescas* a fondo desde 2020 y directo al horno… ¿Cómo surgió esta decisión de grabar el ciclo completo?

Cierto, los *Valses Poéticos* y algunas *Danzas Españolas*, además del *Quinteto con piano* que grabé hace algunos años mi querido Cuarteto Quiroga, habían sido mis únicas incursiones en la obra de Enrique Granados hasta ahora, pero durante la pandemia aproveché para comenzar a trabajar algunos números de *Goyescas* que formaron parte de un programa dedicado al "Amor y la Muerte", y de ahí salió la idea junto con harmonia mundi de grabar el ciclo completo.

¿*Goyescas* es independencia entre sus piezas o tiene un hilo conductor que no sea Goya que las hilvana cómo un ciclo?

Evidentemente pueden tocarse de manera independiente y el resultado es igualmente maravilloso; son obras todas y cada una extraordinarias y con una entidad propia, pero es obvio también que cuando tienes la oportunidad de tocar el ciclo completo, todo el arco dramático y hasta diría dramatúrgico que subyace en *Goyescas* cobra vida y el viaje a través de la inspiración de esa sociedad madrileña, que tan bien retrató Goya, es quizás más apasionante.

La portada de la grabación remite a un piano repleto de colorido. No creo que haya música española con mayor paleta de colores que ésta…

Creo que Igor Cortadellas ha reflejado de una manera absolutamente magistral la idea de colores y texturas presente en la música de Granados y desde luego que esta suite de *Los Majos Enamorados* está repleta de colores, como usted comenta.

La escritura de Granados, tan adornada y puntillista (trinos, mordentes, *retardandi* en los fraseos como abanicos que se pliegan entre las bellas damas de la corte) recrea el mundo goyesco a la perfección, pero desde su punto de vista, ¿dónde se ve más a Goya en este Granados?

Quizás en el espíritu general más que en algo musicalmente específico. Excepto la escena goyesca que sí corresponde de manera literal a una pintura de Goya, *El Pelele*, las piezas que compone *Goyescas* son más una inspiración y/o evocación del espíritu de una sociedad, de esa sociedad madrileña de la pradera de San Isidro, de los majos y majas. A Goya, más que verle de manera literal, se le siente en esta preciosa colección de Enrique Granados.

Comentario obligado: año Alicia de Larrocha y nos viene usted con una grabación de *Goyescas*…

Siento mucho no decir que lo habíamos pensado junto con harmonia mundi, porque no fue consciente del centenario de la gran leyenda del piano internacional, Alicia de Larrocha, hasta pocos meses antes cuando tuve noticias por parte de su hija de una serie de conciertos y actos que tendrían lugar en su honor. La pura y absoluta casualidad ha querido que coincidiese en el tiempo el centenario y la

> "Cuando tienes la oportunidad de tocar el ciclo completo, todo el arco dramático y hasta diría dramatúrgico que subyace en *Goyescas* cobra vida"

© Igor Studio

Javier Perianes ha grabado las *Goyescas* de Granados para el sello harmonia mundi.

> "A Goya, más que verle de manera literal, se le siente en esta preciosa colección de Enrique Granados"

grabación de *Goyescas*. En cualquier caso, si hubiera grabado Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Albéniz y muchos otros compositores, hubiera tenido la misma sensación de bendita coincidencia, porque Alicia de Larrocha fue referencial en todos esos y muchos otros compositores, no solo en la música española.

¿Hay que saber detenerse en Granados y respirarlo o abruma su escritura a veces tan "incansablemente" rítmica (muy a lo Albéniz), que deja sin tregua al intérprete…?

Pues diría que lo uno y lo otro, respirarlo y cantarlo y a la vez no perder el pulso interno para evitar que se pierda el discurso y la unidad.

¿Si "El Amor y la Muerte" puede ser el corazón de *Goyescas*, donde estaría su cerebro?

No sabría decirlo, quizás el cerebro esté presente en toda la suite y desde luego "El Amor y la Muerte" es el número de más intensidad dramática de toda la obra, especialmente la sección central en *lento*, el tiempo parece que por momentos se detiene ahí mismo.

Vayamos por partes, una frase o una palabra que defina cada pieza, comencemos por "Requiebros"…

Haré un intento, pero me cuesta muchísimo definir con palabras, cada vez más, una obra, y si es con una palabra, imagínese. Pero bueno, allá vamos, con "Requiebros", pues… Cortejo.

¿"Coloquio en la Reja"?

Melancolía…

¿"El fandango de candil"?

Ritmo maldito…

¿Y las "Quejas"?

Magia…

Llega el turno quizá de "El Amor y la Muerte"…

Dolor…

Y el "Epílogo: Serenata del espectro"…

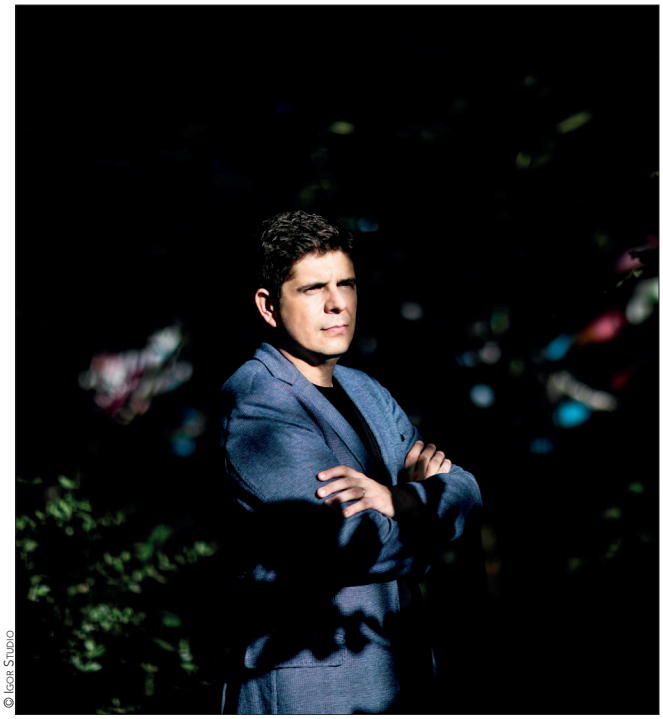
Misterio…

También toca hablar de *El Pelele*, que, como tal, no pertenece a la suite, pero es goyesco de la primera a la última nota…

El Pelele es una obra de una fantasía fascinante en el que la improvisación en la escritura (ya muy presente en las propias *Goyescas*) alcanza cotas absolutamente magistrales. De hecho, el propio Granados tiene una improvisación sobre *El Pelele* extraordinaria.

Ha grabado para harmonia mundi desde Mendelssohn a Mompou pasando por Chopin, Falla, Ravel, Debussy, Grieg, Beethoven y hasta Bartók… Hay manga ancha parece, porque este Granados lo han sacado hasta en LP… No puede quejarse…

La relación con harmonia mundi diría que es incluso familiar desde muchos puntos de vista. Estoy muy contento de haber desarrollado con la compañía este vínculo tan especial, lleno de complicidad y cariño mutuo. La edición en LP es una novedad, el diseño resalta aún más la bellísima foto de Igor Cortadellas y las notas del proyecto en español están hechas con un cuidado, mimo y rigor extraordinarios por parte de Luis Gago.



© Igor Studio

"Las *Goyescas* son más una inspiración y/o evocación del espíritu de esa sociedad madrileña de la pradera de San Isidro, de los majos y majas", afirma el pianista.

"La pura y absoluta casualidad ha querido que coincidiese en el tiempo el centenario de Alicia de Larrocha y la grabación de *Goyescas*"

© Igor Studio

***"El Pelele* es de una fantasía fascinante, la improvisación en la escritura alcanza cotas absolutamente magistrales", indica Javier Perianes.**

"Comienzo el año con un concierto en Ámsterdam junto a la Orquesta del Concertgebouw y Klaus Mäkelä"

Despidiéndonos, mantiene su vinculación con Ibermúsica, y toca habitualmente en cualquier lugar del mundo. ¿Va bien la vida?

Afortunadamente tengo el privilegio y honor de poder trabajar con músicos extraordinarios de los que intento aprender lo máximo posible. Acabo de llegar de Montreal y Filadelfia con la Montreal Symphony y la Philadelphia Orchestra junto a Rafael Payare y he disfrutado muchísimo de la experiencia. Comenzamos el año con un concierto en Ámsterdam junto a la Orquesta del Concertgebouw y Klaus Mäkelä, entre otros muchos proyectos apasionantes. Motivos sobrados para estar agradecido a la vida por estas experiencias tan especiales. Mi vínculo con Ibermúsica ya viene de muy lejos: Alfonso Aijón y su legado son para mí parte de mi familia y como tal considero a todo el equipo de Ibermúsica.

Y una última pregunta, hace poco tocó en Madrid el *Primer Concierto* de Brahms con la Orquesta Nacional de España y David Afkham, y dio como regalo con su habitual generosidad "Habla el poeta" de las *Kinderszenen Op. 15* de Schumann, una gran inspiración para Granados… ¿Quiso decirnos algo verdad?

Qué va, ningún mensaje oculto, al contrario. El vínculo de Schumann y Brahms me parece lo suficientemente potente y el segundo movimiento del *Primer Concierto para piano* de Brahms es lo suficientemente schumanniano como para que uno de los regalos fuese del propio Schumann. Nada más que eso…

Fue un buen regalo de un gran poeta. Gracias por su tiempo.

Orquesta y Coro Nacionales de España Temporada 23/24

Enero/Marzo 2024

CONSULTA LA PROGRAMACIÓN
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
ocne.mcu.es

VENTA DE ENTRADAS
entradasinaem.es

Sinfónico 10 — 12, 13 y 14 de enero

Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Anton Bruckner *Sinfonía núm. 8 en Do menor (versión de 1890, ed. Haas)*

---

19 y 20 de enero

Festival Internacional de Música de Canarias (FIMC)
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Anton Bruckner *Sinfonía núm. 8 en Do menor (versión de 1890, ed. Haas)*

Auditorio de Tenerife Vi **19** ENE
Auditorio Alfredo Kraus, Gran Canaria Sá **20** ENE

40 FIMC AÑOS DE LEYENDAS · Instituto Canario de Desarrollo Cultural · Gobierno de Canarias

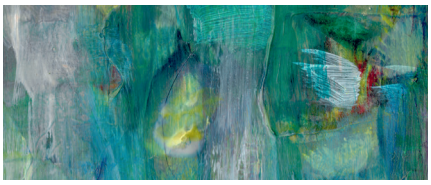
---

4 de febrero

Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo
Orquesta Nacional de España
Jaime Martín *Director*
Ellinor D'Melon *Violín*

Enrique Granados *Preludio del acto III, «Follet»*
Édouard Lalo, *Sinfonía española, op.21*
Hector Berlioz *Sinfonía Fantástica, op.14*

OVIEDO · 23/24 CONCIERTOS DEL AUDITORIO | JORNADAS DE PIANO LUIS G. IBERNI



Sinfónico 11 — 9, 10 y 11 de febrero

Orquesta Nacional de España
Giovanni Antonini *Director*
Julia Hagen *Violonchelo*

Christoph Willibald Gluck *Suite de Don Juan, Wq.52*
Luigi Boccherini *Concierto para violonchelo y orquesta en Si bemol mayor, G. 482*
Wolfgang Amadeus Mozart *Sinfonía núm. 41 en Do mayor, K. 551, «Júpiter»*

Sinfónico 12 — 16, 17 y 18 de febrero

Orquesta Nacional de España
Krzysztof Urbanski *Director*
Bomsori *Violín*

Grażyna Bacewicz *Scherzo (orq. de Krzysztof Urbański)*
Piotr Ílich Chaikovski *Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 35*
Antonín Dvořák *Sinfonía núm. 7 en Re menor, op. 70*

Sinfónico 13 — 1, 2 y 3 de marzo

Orquesta y Coro Nacionales de España
David Afkham *Director*
Ángel Luis Quintana *Violonchelo*
Iñaki Alberdi *Acordeón*

Hildegard von Bingen / Jesús Torres *Symphonia armonie celestium revelationum (selección)*
Jesús Torres *Transfiguración, doble concierto para violonchelo, acordeón y cuerda*
Johannes Brahms *Rapsodia para contralto, op. 53*
Piotr Ílich Chaikovski *Francesca da Rimini, op. 32*

Sinfónico 14 — 8, 9 y 10 de marzo

Orquesta y Coro Nacionales de España
Masaaki Suzuki *Director*
Camilla Tilling *Soprano*
Benjamin Bruns *Tenor*
Christian Immler *Bajo barítono*

Felix Mendelssohn *Paulus, Op. 36*

Descubre... — 28 de enero
Conozcamos los nombres 02

Orquesta y Coro Nacionales de España
Edmundo Vidal *Director*
Sofía Martínez Villar *Narradora*

Federico Jusid *Itinera 4.0. Tránsitos para metal grave concertante y orquesta sinfónica **
Gabriel Fauré *Réquiem, op. 48*

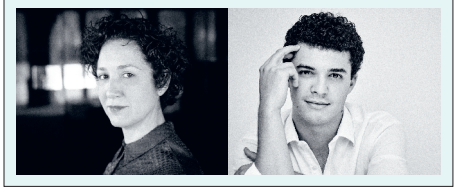
*Estreno absoluto. Obra encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España

---

Descubre... — 25 de febrero
Conozcamos los nombres 03

Orquesta Nacional de España
Beatriz Fernández Aucejo *Directora*
Leo de María *Piano*
Sofía Martínez Villar *Narradora*

Serguéi Prokófiev *Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Re bemol mayor, op.10*
Johannes Brahms *Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, op. 90*



©Museo de Bellas Artes de Bilbao (H. Wierix, P. F. de Grebber, A. Guiard, R. Delaunay, P. Serra, M. Losada y C. Plá).

Francisco Araiza

El maestro de una generación

por **Eliana Mitova**

José Francisco Araiza nació el 4 de octubre de 1950 en Ciudad de México. Aprendió vocalización con Irma González y repertorio alemán con Erika Kubacsek en el Conservatorio Nacional de Música. Debutó en México DF en la ópera con el papel de primer prisionero en *Fidelio*, bajo la dirección de Eduardo Mata. Tres años después ya era solista en *La Creación* de Haydn. Y en Múnich tomó clases magistrales con Erik Werba y Richard Holm, tras haber ganado el Concurso de la Radio Bávara organizado por la ARD.
Su interpretación de papeles mozartianos le ha permitido obtener el reconocimiento mundial, apareciendo en los teatros y escenarios más importantes del mundo y realizar grabaciones discográficas modélicas. Desde 1996 impartió clases magistrales en Viena, Gramisch, Múnich y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, donde desde el curso 2020-2021 es profesor de la Cátedra de Canto „Alfredo Kraus". El Maestro Araiza, que cuenta con la colaboración de su asistente personal, Marija Vidovich, que facilitó este encuentro después de su primer concierto en la capital búlgara, Sofia, donde Francisco Araiza concedió esta entrevista exclusiva para RITMO.

Señor Araiza, ¡bienvenido a Sofia! Está por primera vez en Bulgaria, pero conoce bien a los grandes cantantes operísticos búlgaros…

Claro que sí, hay una gran estirpe de grandes cantantes búlgaros. Conocía personalmente a Nicolai Guiaurov y a Ghena Dimitrova, con los que he coincido en muchas ocasiones en Estados Unidos, en Nueva York o Chicago. Con Guiaurov he cantado en Viena y en Roma. Con su esposa Mirella Freni hicimos *La Bohème* en Roma. Mi primer contacto con un cantante búlgaro fue cuando yo era muy joven y empezaba mi carrera en el teatro de Karlsruhe. El director del teatro era muy *bravo* y le gustaba hacer representaciones. Una de ellas era *Otello*. Había invitado al grandísimo Spas Venkov. A él le gustaba mucho el ajedrez. Entonces yo le pedí que me enseñara un par de trucos, porque a mí también me gustaba el ajedrez. "Has leído literatura sobre ajedrez?", me pregunto. "No, no he leído nada, pero enséñeme algo", le contesté... "Hay que leer…", me insistió. Durante los ensayos traje varios libros y él me preguntó que había leído. Una vez nos sentamos a jugar una partida. Después de los primeros movimientos, me hizo rápidamente un jaque mate y volvió a decirme: "Tienes que leer más…". Despues conocí a Veselina Kasarova en Zurich. Era muy joven todavía. Participábamos en *Lucia di Lamermoor*. Tenía la voz maravillosa; después cantó Olga en *Eugene Onegin*. Era un poquito gordita… y le *pesaba* un poco el papel de la tan dinámica Olga. El director le propuso cambiar la escena, pero ella no aceptó ningún cambio. Se compró un ergómetro y se puso a entrenar a diario, bajando de peso 20 kilos. De este modo hizo el papel de Olga con una gran elegancia (creo que de niña también había hecho ballet). Tenía un registro grande que parecía de "bajo". Con Raina Kabaivanska hicimos *Falstaff* en Salzburgo, junto a Herbert von Karajan. A Ghena Dimitrova la conocí en México. Los amigos me decían que era muy distanciada. En una función de *Tosca* en Viena tenía que cantar Cavaradossi. En el último momento, la artista invitada para el papel principal se enfermó y llamaron a Ghena. Nos encontramos prácticamente una hora antes de la función. Ya maquillados, Ghena me vio y me dijo: "Oh, mio Alfredo…" (de *La traviata*…). Y ya en el escenario, después de las primeras frases "Mario, Mario, Mario… Son qui", se calmó. Nos hicimos amigos. "No esperaba ese volumen de voz", me dijo emocionada.

Su primera profesora de canto fue Irma Gonzales, pero después se perfeccionó con Erik Werba…

A todos sus alumnos, Werba nos ensenó a analizar y a extraer internamente la mecánica para cantar. Oyendo a alguien a cantar aprendimos que estaba haciendo internamente (si la lengua estaba alta, si el paladar blando estaba caído o elevado). Daba clases en seminarios, por eso pasaba tiempo con él; me dio una segunda posibilidad de seguir activo como cantante lírico, en el escenario, y después enseñando.

Y usted tuvo la posibilidad de conocer personalmente a Alfredo Kraus…

Una persona increíble, de gran nobleza y dulzura. Gran caballero. No le gustaba cantar en estadios y grandes recintos y nunca lo hizo. En los estadios no hay acústica limpia, mientras que él necesitaba un control total de la voz. Una vez llegó a cantar una producción de *Lucia di Lamermoor* en Chicago. La construcción escénica presentaba una labor arquitectónica muy rara, una maquinaria que se levantaba y parecía una ruina. Esta ruina representaba prácticamente el castillo. Lucia se subía al techo a cantar su aria, y la pobre era miope. Me refiero a la gran cantante June Anderson. Se acercaba a los abismos a una altura de 10 metros… La gente del equipo no se atrevía a seguir mirando, tenía miedo. Alfredo llegó, vio la construcción escénica y comentó: "Muy interesante, pero yo no pongo ni un pie en esta construcción". Yo lo quise mucho, era un gran amigo. Me dio un ejemplo de disciplina y me gustaba mucho escucharlo. Vino a Zurich para participar en un festival operístico en *Romeo y Julieta*, que yo ya había hecho en la misma producción. No era fácil llegar al balcón. Había una rampa que iba subiendo hacia atrás. Llegó Alfredo y al ver esta escena, dijo, como en Chicago: "Yo no voy a subir por aquí, iré caminando hacia atrás y me acercaré al balcón". Como ve, con Alfredo había que tener las ideas escénicas claras… También recuerdo que en vísperas de esa serie de representaciones, Alfredo tuvo un concierto. De repente le apareció una tirantez en el registro medio grave, muy atípico de él. Voy a la pausa a saludarlo. Traía un resfriado terrible. Le dije: "Pero Alfredo, estás totalmente resfriado, ¿cómo puedes cantar así? En tal situación no puedes cantar ni una nota". "Para eso es la técnica -me dijo-. Si vas a cantar solamente cuando estás en perfecto estado de salud, puedes estar seguro que ese día no existe. Pero nunca tuve que cancelar una función por razones de salud", me contestó. Era increíble.

¿Qué tipo de lecciones le dio Karajan?

Él era un mago. Tenía un arsenal de secretos increíbles. Decía de sí mismo que era capaz de conjurar al espíritu en el escenario cuando dirigía. Era algo mágico, algo desconocido para nosotros. Él no dirigía como un director normal. Cuando dirigía a un cantante, lo obsesionaba, lo formaba. Empezábamos a cantar y caíamos en unas dimensiones totalmente nuevas, increíbles para los resultados vocales. Uno de los secretos para él, eran el *piano* y el *pianissimo*. Decía que para crear la magia, se tenían que cantar *piani* y *pianissimi*; un personaje increíble, completo, inspirador. Por ejemplo, recuerdo la producción de *Falstaff* que fue la primera que hice con él. Despues de la séptima función de la segunda reposición de la producción, vimos en el tablero de ensayos que nos citaba a uno concreto. En el elenco estábamos con Raina Kabaivanska, Rolando Panerai, Giuseppe Taddei y Christa Ludwig. Todos nos maravillamos, pensando que quería agradecernos por los dos ciclos y para despedirse. Llegamos para recibir *las flores*, pero no las recibimos. El Maestro nos hizo algunas notas críticas a Nanetta y a Falstaff, muy concretas. ¡Y eso para la última función!

¿Se conocían con Luciano Pavarotti?

Nos conocíamos bastante bien y nos quisimos mucho. En el Metropolitan de Nueva York él estaba en vísperas de cantar *Otello* y yo cantaba Tamino en *La flauta mágica*, una función que se televisó. Él estaba invitado en la casa de los sponsors para ver la transmisión. Nos vimos posteriormente en la fiesta de la celebración, invitados por los sponsors. Luciano me vio y me dijo: "Francisco, toda la mañana te he visto en la televisión, ¡bravo, bravo, magnifico!". Le agradecí el cumplido y le pregunté: "¿Vas a cantar tu primer Otello en Chicago?". Me contestó de una manera muy franca: "Otello requiere cuerdas vocales muy grandes, y yo no las tengo; y el otro problema es que yo no tengo el carácter de Otello, no lo entiendo, porque no soy celoso…". Nos reímos mucho… Era un fenómeno único.

Ha tenido usted su primer concierto con la Filarmónica de Sofia. ¿Qué le parece el nivel de la orquesta?

Es una orquesta de una disciplina y un cuerpo sonoro increíbles. Están muy alerta, muy despiertos y muy dóciles para seguir al director o al intérprete; son una maravilla.

¿Piensa cantar otra vez en Bulgaria?

Por supuesto que sí… Sofia es una ciudad maravillosa y muy hospitalaria. A mí y a mi asistente Marija Vidovich nos ha gustado mucho el público búlgaro.

¿Cómo se mantiene en esta forma vocal tan perfecta?

¡Muchas gracias por su observación! Dar clases ayuda mucho. Porque en el momento en el que explico a mis estudiantes algún detalle y veo los signos de interrogación en sus ojos, yo mismo les enseño inmediatamente lo que tienen que hacer para obtener la respuesta. Y funciona. Enseñar es mi aprendizaje diario.

Gracias por este encuentro, ha sido un placer.

Ampliando en la obra de Ramón Garay

por **Victoriano J. Pérez Mancilla**

Esta publicación de 2023 constituye un ingente y loable trabajo de más de 2600 páginas en las que, tras una clara contextualización histórica y biográfica del compositor asturiano Ramón Garay (maestro de capilla de la catedral de Jaén entre 1787 y 1823), se edita con criterios científicos bien definidos una amplia selección de sus obras en latín. Resulta muy de agradecer que instituciones privadas, caso de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, muestren la sensibilidad de apoyar trabajos musicológicos como el que aquí se reseña. Gracias a la solvencia de la labor de investigación del profesor Capdepón, con este libro se recuperan y difunden composiciones inéditas del maestro Garay en base a su calidad musical en una cuidada edición científica, posibilitando así su exposición pública en conciertos. De esta manera, la musicología cobra uno de sus mayores sentidos, algo presente en todo el trabajo de investigación desarrollado con maestría por el profesor Capdepón a lo largo de décadas y del que son muestra sus innumerables publicaciones de diferentes temas, en revistas y editoriales del máximo prestigio científico. En definitiva, con los dos volúmenes publicados se completa el arduo trabajo de varios años del profesor Capdepón sobre el compositor asturiano y se conmemora con acierto el segundo aniversario de su fallecimiento.

Ramón Garay (1761-1823)
***Obra musical sacra en latín*, 2 vols.**
Autor: **Paulino Capdepón Verdú**
Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson

65 Concurso Internacional de Piano de Jaén

La Diputación Provincial de Jaén llevará a cabo del 4 al 13 de abril de 2024 la 65 edición del Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén", cuyo plazo de inscripción está abierto hasta el 14 de febrero. El reconocido certamen volverá a repartir 60.000 euros en premios, siendo su inauguración el día 4 de abril con el concierto de Katia & Marielle Labèque.

Para esta edición se ha establecido un número máximo de 100 inscripciones, con tres pruebas eliminatorias y la final, donde los concursantes tocarán junto a la Orquesta Filarmónica de Málaga. La obra de encargo y opcional (Premio Música Contemporánea de 6.000 euros) para la 65 edición, lleva por título *Crepúsculo en los jardines de Jabalcuz. La leyenda del viejo árbol de Jabalcuz*, obra de la compositora Iluminada Pérez. El Cuarteto Bretón acompañará a los semifinalistas que podrán optar al Premio Música de Cámara, patrocinado por la UNIR (8.000 euros). El Primer Premio cuenta con una dotación de 20.000 euros, así como medalla de oro, diploma, la grabación y edición de un disco con Naxos y una gira de cinco conciertos. El Segundo Premio, que patrocina la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) en Jaén, está dotado con 12.000 euros, mientras que el Tercero, aportado por la Fundación Unicaja, consta de 8.000 euros. Hay que añadir el Premio "Rosa Sabater", patrocinado por el Ayuntamiento de Jaén al mejor intérprete de música española, con 6.000 euros y un concierto organizado y patrocinado por la Real Sociedad Económica Amigos del País de Jaén.

⇛⇛ https://premiopiano.dipujaen.es

La voz del siglo

Los críticos se refirieron a la soprano noruega Kirsten Flagstad como la luz del sol que incide sobre la cúspide de una montaña coronada por un glaciar. Jessye Norman la asemejó al oro líquido sobre terciopelo negro, y Elisabeth Schwarzkopf percibió que tenía la dimensión de una madre cósmica que abraza el universo. En el Met (donde reinó junto a Lauritz Melchior), la noche de su última actuación como Isolda la llamaron a escena en trece ocasiones y los aplausos duraron más de veinte minutos. Su historia personal es el relato de la dramática vida que sufrió años de persecuciones e injusticias, víctima de la cancelación y de una campaña de descrédito orquestada por miembros del gobierno noruego que insinuaron su connivencia con los nazis durante la Segunda Guerra mundial. Ingeborg Solbrekken ha investigado en decenas de archivos noruegos y extranjeros, y en los grandes teatros de ópera de todo el mundo, hasta completar esta una nueva, amplia y actualizada biografía de Kirsten Flagstad.

Kirsten Flagstad · La voz del siglo
Autor: **Ingeborg Solbrekken**
(traducción de Lotte K. Tollefsen)
Con prólogo de Fernando Fraga Suárez
Edición y notas de Javier Jiménez
Fórcola, 2023 (480 páginas)

⇛⇛ https://forcolaediciones.com

Rappresentazione di Anima et di Corpo en el Teatro Real

Representada por primera vez en el 1600, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* es, para algunos, el primer oratorio barroco jamás compuesto. El libreto describe un diálogo alegórico entre el Alma y el Cuerpo en torno a la renuncia a los placeres materiales y la salvación espiritual. En él también intervienen personajes como la Prudencia, la Conciencia, el Tiempo, el Intelecto, el Mundo, la Vida mundana o el Ángel de la guarda, entre otros. He aquí una obra que podría hacer saltar por los aires todo lo que creíamos saber acerca de los orígenes de la ópera. Allí donde los manuales insisten en elevar *L'Orfeo* de Monteverdi como el principio de todo, el romano Emilio de' Cavalieri nos ofrece un relato alternativo de su nacimiento. Compositor, organista, diplomático, coreógrafo y bailarín, Cavalieri sirvió al gran Fernando I de Medici como superintendente de arte, vestuario, fiestas, teatro y música, organizando para su corte una variedad de fastos que adelantaron en una década los mimbres esenciales de la ópera.

Esta versión semiescenificada llega al Real de la mano de la afamada formación coral belga Vox Luminis (día 27 de enero), con dirección artística de Lionel Meunier y concepto, escenografía y vídeo de Emilie Lauwers. En el reparto, nombres como Sophia Faltas, Raffaele Giordani, Massimo Lombardi, André Pérez Muíño, Jan Kullmann, Roberto Rilievi, Guglielmo Buonsanti, Estelle Lefort, Hugo Oliveira y Zsuzsi Tóth.

⇛⇛ www.teatroreal.es

Enero en el Centro Nacional de Difusión Musical

Este mes de enero, el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) presenta diferentes propuestas, entre las que destacamos la presencia de William Christie con Les Arts Florissants en el ciclo Universo Barroco, interpretando *The fairy queen*, obra cumbre de Henry Purcell, una *dramatick opera* ("semiópera" la llamamos hoy) que parte de Shakespeare y que tiene una música de una belleza deslumbrante, suma del arte escénico de un compositor que bebió sin complejos de lo mejor de los estilos de su época, del virtuosismo melódico italiano a la entraña de la prosodia francesa y el encanto de los aires autóctonos (día 14 de enero, Auditorio Nacional). Sin salirnos de este ciclo, el día 28 (Auditorio Nacional) será Cappella Mediterranea, el grupo que Leonardo García Alarcón fundó en 2005, el que insufle vida a las *Vespro della Beata Vergine* que Claudio Monteverdi envió al papa Pablo V en 1610 desde Mantua. Partiendo del punto de referencia crucial del canto llano, las *Vísperas* ponen al día la tradición renacentista en una excitante mezcla de estilos (policoral, monodia acompañada, concertante) que anuncia el Barroco.

Y acabando el mes (día 29, Teatro de la Zarzuela), regresa al Ciclo de Lied el magnífico barítono Christian Gerhaher, que ofrecerá, junto al excelente pianista y colaborador permanente del cantante, Gerold Huber, un programa curioso, con *mélodies* de Fauré, Lieder de Tchaikovsky, *Cuatro canciones sobre poesía china* del checo Pavel Haas, además de piezas para piano solo de Chopin.

⇛⇛ www.cndm.mcu.es

La JONDE en gira con el director Pablo Heras-Casado

© Michal Novak

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) estará en gira en enero dirigida por Pablo Heras-Casado.

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), centro dependiente del INAEM, prepara en Zaragoza, del 3 al 11 de enero, su próxima gira de conciertos en su primer Encuentro Sinfónico anual. El maestro Pablo Heras-Casado estará al frente de la JONDE en cinco conciertos que tendrán lugar en Logroño (Riojaforum, 12 de enero), Zaragoza (Auditorio, Palacio de Congresos, 13 y 14 de enero), Madrid (Auditorio Nacional de Música, 15 de enero) y Torrelavega (Teatro Municipal Concha Espina, 18 de enero). Música de los siglos XIX, XX y XXI convergen en el programa que interpretará la JONDE en esta gira. El compromiso con la creación más actual estará reflejado con la obra *Unda maris*, ganadora del Premio Reina Sofía de Composición Musical 2022, del compositor vasco Javier Quislant. La incorporación de esta obra al programa surge de la colaboración entre la JONDE y la Fundació de Música Ferrer-Salat, con el objetivo de difundir a nivel nacional la obra premiada. Al romanticismo más impetuoso de la *Obertura-fantasía de Romeo y Julieta* de Tchaikovsky le seguirá la *Sinfonía n. 10* de Shostakovich.

Durante este Encuentro, 91 músicos de la JONDE prepararán el programa gracias a la formación exclusiva de 11 profesores/as de diferentes especialidades integrantes de agrupaciones sinfónicas de gran prestigio (Berliner Philharmoniker, Concertgebouworkest Amsterdam, WDR Sinfonieorchester Köln, Orquesta Nacional de España, Netherlands Philharmonic, Orquesta de la Comunidad Valenciana y Opera de Frankfurt) y de relevantes conservatorios superiores de música (Musikhochschule Frankfurt, Würzburg y Düsseldorf, Conservatorio de La Haya, Conservatorio de Maastricht, Conservatorio de Rotterdam o Escuela Superior de Música de Cataluña).

⇛⇛ https://www.entradasinaem.es/ListaGiras.aspx?id=5

El *Tratado de la Sinfonía* de Antonio Ràfols

por **Paulino Capdepón Verdú**

Magnífica y trascendente aportación en la colección Consonantia, que presenta por primera vez en impecable edición facsímil el célebre *Tratado de la Sinfonía*, editado en Reus en 1801 por el organista Antonio Ràfols, que ejerció además el cargo de violinista en la capilla de la Catedral de Tarragona. Indudable mérito de esta obra es que no se limita a la inclusión del *Tratado*, sino que viene acompañado de tres estudios que contribuyen a entender la época y el contexto en el que surgió la obra: el primero de ellos, por los dos editores y Carmen Álvarez, reivindican la necesidad de tener en cuenta la tratadística en la investigación musical, citando las esclarecedoras contribuciones de distintos autores europeos.

El segundo está protagonizado por María Sanhuesa, en el que analiza las polémicas y discusiones de los tratadistas en torno a la sinfonía, aludiendo a las confusiones generadas sobre la terminología de la época; haciendo acopio de un amplio abanico de fuentes teóricas, Sanhuesa arroja luz sobre un campo de gran interés para entender la música española del Setecientos. Por último, Montserrat Canela aborda el estudio del *Tratado* propiamente dicho, en el que desgrana una clarividente trayectoria de Ràfols en el contexto de la música de su tiempo, además de presentar un interesante y exhaustivo análisis de los contenidos de la citada obra teórica.

Ecos tardíos del repertorio internacional y la música instrumental en España: el Tratado de la Sinfonía (1801) de Antonio Ràfols
Antonio Ezquerro y Oriol Brugarolas (eds.)
Ediciones Universitat de Barcelona (Serie Consonantia), 2023

Citas en enero con Ibermúsica

Siguiendo con el ciclo KM 0, se presenta la guitarrista Laura Verdugo del Rey (18 de enero, Sala de cámara, Auditorio Nacional), en un recital que comienza con Gubaidulina y concluye con Albéniz. Ya en el terreno orquestal, Ibermúsica luce dos grandes orquestas y 4 conciertos, con dos sesiones por orquesta. La primera en aterrizar (días 24 y 25) será la Dresdner Philharmonie con dirección de Pablo González y la doble presencia del pianista Francesco Piemontesi (entrevistado en este número). Y cerrando el mes, nada menos que Zubin Mehta dirigiendo a la Münchner Philharmoniker y también otro gran solista de piano, Yefim Bronfman, en sendos monográficos dedicados a Johannes Brahms (30 y 31 de enero).

Dresdner Philharmonie / Pablo González
Münchner Philharmoniker / Zubin Mehta
Solistas: **Laura Verdugo del Rey · Francesco Piemontesi · Yefim Bronfman**
Mes de enero
Auditorio Nacional de Música

⇛⇛ www.ibermusica.es

Enero en la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en enero tres formatos de sus variados ciclos. Comenzando por los Sinfónicos, este mes toca el turno al Sinfónico 10 (12 al 14 de enero), donde David Afkham dirige la monumental *Octava Sinfonía* de Bruckner. Por su parte, el ciclo Satélites (solistas de la Orquesta y Coro Nacionales de España) presenta las entregas ns. 8 a 10 (días 9, 26 y 30), con los títulos de "Musical Ladies", el extraordinario "150 Aniversario de la Real Academia de España en Roma", donde se interpretarán obras de compositores pertenecientes a la AMCC (portada de RITMO en octubre de 2023); y "Jazz Connection".

La segunda entrega del ciclo "Descubre…" (día 28) está dirigida por Edmundo Vidal, trombón solista de la OCNE, con obras de Federico Jusid (*Itinera 4.0*, estreno absoluto, obra encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España) y el *Requiem* de Fauré.

Orquesta y Coro Nacionales de España
Directores: **David Afkham, Edmundo Vidal**
Mes de **enero**
Sinfónico, Satélites, Descubre
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

⇛⇛ http://ocne.mcu.es

JOVEN
ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

JONDE

GIRA DE CONCIERTOS

Pablo Heras-Casado
director

12/01/24 LOGROÑO
Riojaforum

13-14/01/24 ZARAGOZA
Auditorio – Palacio de Congresos

15/01/24 MADRID
Auditorio Nacional de Música

18/01/24 TORRELAVEGA (CANTABRIA)
Teatro Municipal Concha Espina

Obras de
J. Quislant
P. I. Tchaikovsky
D. Shostakovich

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA · JONDE JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA · BONO CULTURAL

jonde.mcu.es

Lydia Maria Bader

Historias marinas desde el piano

por **Blanca Gallego**

Tales of the Sea es una recopilación de piezas para piano con temática marina en este CD de Ars Produktion, que la pianista Lydia Maria Bader ofrece en un precioso registro con músicas de Edward MacDowell, Anton Rubinstein, Gustave Samazeuilh, Frank Bridge o el compositor chino Zhu Gongyi. Tras su grabación con *Chinese Dreams*, damos la bienvenida de nuevo a RITMO a esta inquieta pianista.

¿Cómo se llega a encontrar estas músicas marinas? Porque es un repertorio muy muy desconocido…

Hoy en día, afortunadamente, Internet hace que sea mucho más fácil que antes encontrar repertorio desconocido. Y la selección de este CD en realidad no es tan desconocida, ya que todas las obras estaban publicadas y disponibles comercialmente. Después de la investigación para mi último álbum de música china, "Chinese Dreams", esta búsqueda fue relativamente fácil.

Quizá la obra más extensa sea la suite *Sea Pieces Op. 55*, de Edward MacDowell, un contemporáneo de Elgar…

Esta suite de 8 piezas de Edward MacDowell muestra una maravillosa sección transversal de estados de ánimo y, en general, nos enseña el mar desde su lado majestuoso y poderoso. Pero también tematiza maravillosamente la relación entre el hombre y el mar.

¿El componente acuático que se impuso era solo para motivos marinos o podían entrar ríos y lagos?

Realmente quería abordar el agua exclusivamente desde el lado marítimo. Ha habido muchos álbumes generales con el leitmotiv acuático, pero el océano y la navegación no se han tratado tan a menudo. Sin embargo, la pieza china *Small Stream*, de Zhu Gongyi, es una maravillosa «pieza acuática», así que no podía faltar.

Hay una *Ondine*, en este caso el precioso estudio de Anton Rubinstein… ¿Cree que la figura de Anton Rubinstein merecería mayor atención más allá de su faceta pedagógica?

Anton Rubinstein tuvo sus mayores éxitos como pianista (con conciertos descomunales, inimaginables hoy en día), pero se veía a sí mismo, principalmente, como compositor. Y aún le quedaba mucho por redescubrir. Además de *Ondine*, que es una obra de su infancia, hay una extensa obra pianística, pero también maravillosas obras orquestales, como por ejemplo la *Sinfonía «Océano»*, o los Conciertos para piano.

© Kaupo Kikkas

La pianista Lydia Maria Bader ha grabado "Tales of the Sea" en el sello Ars Produktion.

Y hablando de ondinas, su última grabación también tenía un toque exótico y onírico… ¿Cuesta elaborar un álbumes cómo estos?

No, en absoluto. Crear álbumes conceptuales de este tipo es algo que me encanta. Me gusta elegir mi repertorio basándome en un tema central o en una historia o idea general.

¿Cuál es la música de "Tales of the Sea" que ha estado más tiempo en su cabeza mientras la estudiaba?

Durante la etapa de continuos ensayos, fue sin duda *Le chant de la mer*, de Gustave Samazeuilh, que para mí es también la obra principal del álbum. Durante el *crowdfunding* para la producción de la grabación, *A Sea Idyl* se convirtió en la banda sonora de todo el proyecto, una pieza amable y suavemente ondulante del compositor inglés Frank Bridge.

> "*Las Sea Pieces Op. 55* de Edward MacDowell nos enseñan el mar desde su lado majestuoso y poderoso y tematiza maravillosamente la relación entre el hombre y el mar"

> "*A Sea Idyl* es como la banda sonora de todo el proyecto, una pieza amable y suavemente ondulante del compositor inglés Frank Bridge"

www.lydiamariabader.com
www.ars-produktion.de

Video
"Tales of the Sea - Lydia Maria Bader"
www.youtube.com/watch?v=0HKC-zvWnSk

Beatriz Fernández

La dirección de orquesta: una pasión

por **Lucas Quirós**

© Max Zircus

"La dirección de orquesta me impulsa a experimentar todo lo vivido hasta el momento y todo lo que está por llegar", afirma la directora Beatriz Fernández.

Recientemente fue galardonada con el Tercer Premio y la concesión del Premio ARTE en el Concurso de Dirección "La Maestra" de 2022…

Sin duda alguna, una de las experiencias tanto profesional como personal que siempre quedará marcada en mí. Vivir todo el proceso del concurso fue más que enriquecedor en todos los sentidos, desde la espera con la ilusión de poder soñar ser seleccionada, cuando eres sabedora que has sido escogida entre más de doscientas solicitudes a nivel mundial, pasando por el desarrollo de estudio, la preparación del exigente repertorio sinfónico y profundizarlo para poder estar a la altura. Vivir ese proceso fue realmente apasionante. Una vez allí sentía que todo ese trabajo fluía y, tras varias fases, me posicioné en la final asegurándome ser una de las tres galardonadas. Ello me permitió dirigir en la Cité de la Musique, en un marco incomparable como es la Sala Pierre Boulez del impresionante *venue* de la Philharmonie de París, pudiendo disfrutar de la música y de momentos y sensaciones indescriptibles. El Concurso me permitió conocer a compañeras y gente maravillosa, donde tuve la oportunidad también de conocer en persona a todo un referente para muchas de nosotras, la prestigiosa maestra Marin Alsop.

¿Cuáles son los principios artísticos de Beatriz Fernández?

Mis inicios musicales, como buena valenciana, se forjaron formando parte del sistema artístico-cultural de las tradicionales bandas de música. Crecí en ese entorno desde muy pequeña, en una de esas más de quinientas sociedades musicales que forman nuestro patrimonio cultural en la Comunidad Valenciana. Es en la Escuela de Música y posteriormente en la Banda Sinfónica de "La Primitiva" de Paiporta, mi pueblo natal (un pueblo muy cerca de Valencia), donde doy los primeros pasos en este apasionante camino del aprendizaje musical. Allí me enseñaron el que sería mi fiel compañero, el clarinete; juntos nos embarcamos en un viaje en el cual la música tomó su protagonismo, pasando más tarde a oficializar mis estudios en los conservatorios correspondientes para cursar los estudios superiores compaginados todos ellos con los de Magisterio Musical en la Universidad de Valencia. Mi interés por la dirección de orquesta apareció en mí a muy temprana edad y desde entonces puedo decir que se ha convertido en una pasión, impulsándome a experimentar todo lo vivido hasta el momento y todo lo que está por llegar.

También tuvo hace poco un concierto con la Paris Mozart Orchestra…

A principios de noviembre trabajé junto a esta reconocida agrupación francesa y su directora titular, Claire Gibault. Tuve la oportunidad de coincidir con esta orquesta por primera vez durante el concurso "La Maestra"; en esta ocasión el trabajo ha sido diferente y ha sido una cita donde hemos tenido más tiempo para conocernos y profundizar en una de las obras más preciadas del sinfonismo orquestal: la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák. El concierto tuvo lugar en la sala principal de conciertos de la Cité de la Musique, una sala de grandes recuerdos para mí y que aún permanecían desde mi reciente paso por el concurso. Concierto con la presencia de las cámaras, ya que fue *live broadcast,* del prestigioso y reconocido canal internacional de televisión Arte Concert y donde siempre quedará en mi memoria la calurosa y efusiva reacción del público de una sala completamente llena a la finalización del mismo. Es testimonio de todo ello Arte Concert TV.

Tiene estrecha relación con Alondra de la Parra… ¿Hemos llegado al fin a la normalización de la dirección de orquesta como tarea mixta o queda mucho camino aún por recorrer?

Trabajo con ella en calidad de *Cover* y *Assistant Conductor* en su proyecto "Silence of Sound", siendo mi primer vínculo profesional con ella el Festival PAAX GNP 2022 en Cancún, pero me siento exactamente igual que junto a Juanjo Mena, Klaus Mäkelä, Case Scaglione…, prestigiosos directores con los cuales he podido trabajar o trabajo frecuentemente de forma directa. Sinceramente, partiendo que aún es cuestionada dicha pregunta, puedo suponer que las expectativas creadas ante ello no corresponden aún con la realidad. No puedo esperar a que el mundo cambie por mí, soy yo la que debo activar mi presente, al igual que lo hicieron muchas directoras y compositoras anteriores a mí. Por ello, el famoso techo de cristal ya se rompió hace tiempo gracias a todas ellas, pero como en todo campo profesional, nunca nada va a ser suficiente. Nosotras, como ya lo hemos demostrado, seguimos nuestro camino escogido con paso firme y con la confianza de que, cada vez más, no lo recorramos solas.

Y el próximo 25 de febrero protagoniza la tercera entrega del Ciclo Descubre… de la Orquesta Nacional de España, ¿en qué consistirá?

Afronto con especial ilusión y respeto mi debut al frente de la Orquesta Nacional de España. Durante mi etapa de formación he visitado en numerosas ocasiones el Auditorio Nacional para aprender lo que la orquesta ofrecía en cada minuto de ensayo y lo que los grandes maestros exigían de ella en cada repertorio. Todo esto hace que la cita que me espera junto a la ONE sea muy especial para mí. Me presento junto al joven y talentoso pianista Leo de María, donde ofreceremos el vertiginoso *Concierto para piano n. 1* de Prokofiev, seguida de la *Sinfonía n. 3* de Brahms como cierre y de la cual esperamos poder hacer disfrutar de una mañana esplendida.

¿Cuál es la música que nunca dirigirá? ¿Y dónde está la música que siempre tiene en mente?

Después de los años de formación y experiencia, me he dado cuenta que la música me ha dado tanto (he aprendido de ella y con ella) que ahora sería incapaz de poder cuestionarla. Hay música que me ha llegado sin buscarla y otra que con el afán de descubrir he llegado a ella sin esperarla. Mantengo mi predilección por algunas melodías sinfónicas del romanticismo, pero sé que esta predilección no es más que aquellos valores de creencia que he adquirido durante mi desarrollo académico. Ahora intento despegarme de ellos para iniciar un nuevo proceso en el que vacíe mi mente a favor de mi propia sensibilidad y mis emociones, que sean ellas las que hagan sentirme más cerca o menos lejos de la música como MÚSICA en sí.

www.beatrizfernandezaucejo.com

Arte Concert - La Maestra:
https://youtu.be/HBCWM0MJ1Ag?si=DA0ikjY5GlY1WlGr

Arte Concert - Paris Mozart Orchestra
https://youtu.be/Q-p-ckwutmI?si=pbSbrym2veU9MC-B

L'AUDITORI 2023 2024 L'A25 ANYS

PROGRAMACIÓN DE INVIERNO

30 y 31 DE ENERO

CUARTETO CASALS

SHOSTAKÓVICH CUARTETOS

9 y 10 DE FEBRERO

ELECTRA DE STRAUSS

ORQUESTA OBC
JUAN PÉREZ FLORISTÁN
DAVID AFKHAM

15, 16 y 17 DE MARZO

SHÉHÉRAZADE Y DAPHNIS ET CHLOÉ

ORQUESTA OBC
FLEUR BARRON
LUDOVIC MORLOT

24 DE MARZO

SINFONÍA GAUDÍ DE GUINOVART

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA
SPANISH BRASS

L'AUDITORI ÉS UN CONSORCI DE

Ajuntament de Barcelona

Generalitat de Catalunya Departament de Cultura

AMB EL SUPORT DE

Gobierno de España · Ministerio de Cultura y Deporte · inaem Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Barcelona Capital Cultural i Científica

AUDITORI.CAT

Teodora Brody

Rhapsody, una voz desde lo más profundo de la Tierra

por **Blanca Gallego**

Con *Rhapsody* para el sello Signum Classics, la cantante Teodora Brody, acompañada de la London Symphony Orchestra, rompe moldes e interpreta obras clásicas con su propia voz en arreglos con orquesta de músicas de Enescu, Bartók, Pachelbel o Beethoven. Solo para aquellos que piensan que lo importante de un viaje no es el destino, si no la travesía.

© Alex Galmeanu

"Creo que estoy aquí para recordar las canciones olvidadas de la Tierra", afirma la cantante Teodora Brody.

¿Cómo surgió una idea tan audaz para hacer versiones vocales de obras clásicas que no están escritas para voz y que se confrontan entre ellas? ¿De dónde vino esta necesidad artística?

La música clásica es uno de los regalos más hermosos del mundo, de una vibración alta. Siempre he cantado todo lo que amaba; cada encuentro que iluminó mi corazón lo convertí en una canción. Cuando canto, ahondo en mis profundidades. Así que me acerqué a la música clásica en el momento en que todo mi ser se sentía como una vibración; vino como una realización personal. Me han dado un billete de ida para un viaje increíble, en el que cada estación representa un nuevo capítulo, tanto musicalmente como en mis búsquedas espirituales; cada estación me trae un nuevo desafío; siempre estoy lista para preparar mis herramientas para la próxima parada, con gran pasión en mi corazón. Soy una artista tratando de encontrar y tratando de tocar la esencia de la vida a través de mi arte.

¿Cómo fue la experiencia de grabar con la London Symphony Orchestra, una de las orquestas más importantes del mundo?

¡Como una boda entre el cielo y la tierra, llena de pasión! Sabía que esta música tenía que ser llevada a lo más alto, porque mi visión tenía que estar acompañada por un socio poderoso, una fuerza de la naturaleza para romper las creencias de que la música puede ser estrictamente etiquetada: jazz, clásica, étnica, espiritual... Los entrelazamos todos. El sonido de la LSO me trajo fuerza y energía en la interpretación. Fue tan difícil como sublime. Por otra parte, trabajé durante casi dos años en la concepción musical y luego un año más con Lee Reynolds, quien transcribió la música originalmente orquestada para cuarteto (por el compositor y guitarrista Calin Grigoriu), para una orquesta del tamaño de la LSO.

¿Cuáles fueron los retos de este proyecto?

En primer lugar, la orquestación, que vino con muchos momentos especiales; fragmentos folclóricos e influencias zíngaras se cruzaron con momentos en los que irrumpieron elementos del jazz, cambiando totalmente la atmósfera, o con partes instrumentales edificantes e improvisación de la voz. Estas combinaciones se trabajaron minuciosamente durante más de tres años. Trabajé en cada pieza por separado, aprendiendo en el piano exactamente como estaba escrito, paso a paso, amándola, sin el deseo de cambiarla. Y de repente, cada pasaje se tiñó de una inflexión de jazz o del impacto de *Doina* en mi alma. *Doina* es nuestro género tradicional rumano, distinto y conmovedor, que me gusta llamar "el evangelio rumano". Interpreté vocalmente la *Sonata "Claro de Luna"* de Beethoven y, por supuesto, Béla Bartók y George Enescu con el susurro de *Doina* y escalofríos dentro. Otro desafío fue el de la voz requerida, que alcanzó casi cuatro octavas en la partitura musical. Y, por último, pero no menos importante, fue un intento continuo de no abandonar mi visión a pesar de los obstáculos, no rendirse y de creer en el proyecto hasta el final.

También grabaron las *Rapsodias Rumanas* de Enescu. ¿Qué significa el compositor rumano y qué nueva dimensión cree que dio su interpretación y la de la LSO a sus obras?

Tenemos las mismas raíces. Y ambos amamos a *Doina*, que corre por nuestras venas. De hecho, comencé todo este proyecto musical con las *Rapsodias* de Enescu. En ambas *Rapsodias*, reconocí a Enescu como un niño. Así que traje a través de mi voz la emoción del anhelo, del juego y del coraje específico de la juventud. Esto es lo que mi versión vocal presta, fantásticamente apoyada por el refinamiento y la riqueza artística de la LSO.

¿Qué le inspira en todo lo que crea y cómo es su proceso creativo desde la idea hasta la interpretación?

Creo que estoy aquí para recordar las canciones olvidadas de la Tierra. Cada uno de mis viajes, a través del jazz, a de la música rumana, étnica o espiritual o a través de cada modelo musical, solo fueron una preparación, una agudización de mi instrumento: la voz, para que pudiera redescubrir y retratar las canciones olvidadas de la Tierra. Independientemente de si estoy interpretando el *Canon* de Pachelbel o un concierto improvisado, me conecto con la fuerza de la Tierra, y desde ahí cargo todo lo que canto con la vibración inicial.

Recientemente cantó con la Manchester Camerata en el Festival Internacional George Enescu, bajo la batuta del director Gábor Takács-Nagy. ¿Cómo fue su experiencia de este concierto en Bucarest?

Fue la primera experiencia de concierto con público en este proyecto. Fue fantástico. Mi preocupación permanente era «sintonizar» con esta espléndida orquesta. Lo que más me interesaba era la experiencia detrás de la música creada. Como dijo una vez Celibidache, la música es solo un pretexto para conocer el misterio de la vida y la fuerza misteriosa que la anima. Manchester Camerata es una orquesta innovadora, animada, abierta y extraordinariamente sensible.

¿Cuáles son sus planes con *Rhapsody*, esta grabación para Signum Classics?

Deseo que se pregunten los oyentes: "¿es clásico, es jazz, qué es?", para que ellos mismos puedan encontrar su repuesta: es simplemente sublime. Y perderse y encontrarse en la música, en armonía con todo lo que está dentro y a nuestro alrededor. Y, naturalmente, para comprarlo para sus amigos. Y sabe que le digo, ojalá pudiera interpretarlo con todas las orquestas valientes del mundo.

https://teodorabrody.com
https://lnk.to/TBrodyRhapsody

Eugene Zádor

por **Juan Carlos Moreno**

Si se miran los créditos de las bandas sonoras de Miklós Rózsa, entre ellas *Ben-Hur* (1959), hay un nombre que no suele faltar nunca: el de Eugene Zádor. Fue su orquestador de cabecera, un músico en el que se podía confiar por su profesionalidad, talento y capacidad de trabajo. Lo que no tantos sabían es que, durante el periodo de entreguerras y en su Hungría natal, ese mismo Zádor había llevado a cabo una carrera como creador lo suficientemente importante como para que su música fuera dirigida por batutas como la de Wilhelm Furtwängler.

Jenö Zádor, que ese es el nombre por el que es conocido en su patria, nació en la localidad de Bátaszék, en el seno de una familia que evidenciaba el mosaico de nacionalidades y culturas que era el Imperio austrohúngaro: de origen judío, su padre procedía de los territorios de habla checa, mientras que su madre venía de una comunidad alemana asentada en Bosnia. Zádor fue el séptimo de sus ocho hijos.

Desde su más tierna infancia, Zádor dio muestras de talento musical. Sus primeros estudios los realizó en Pécs, pero pronto esa ciudad se le quedó pequeña. Con diecisiete años, se trasladó a Viena, en cuyo conservatorio prosiguió su formación musical. Allí estudió composición, órgano y piano, pero también musicología.

© EugeneZador.com

Eugene Zádor con ocasión de su 70 cumpleaños en 1964, recibiendo un premio de la ciudad de Los Angeles junto a su esposa Maria Steiner.

Bánk ban

Su primera obra importante fue el poema sinfónico *Bánk ban* (1918). La elección de ese género era casi obligada, pues ese era precisamente el tema de la tesis doctoral en la que estaba entonces trabajando y que defendería tres años más tarde. No obstante, la partitura más representativa de ese periodo juvenil fue la también orquestal *Variaciones sobre una canción popular húngara*, compuesta en 1919, aunque su estreno se retrasó ocho años. Para entonces, Zádor era ya un compositor estimado gracias a la ópera *Diana*, representada con éxito en la Ópera de Budapest en 1923. Cinco años más tarde dio a conocer en el mismo escenario *La isla de los muertos*, una ópera inspirada en un cuadro del pintor suizo Arno Böcklin que llevó también a Rachmaninov a componer una de sus creaciones sinfónicas más valiosas.

> "Durante 1920 y 1930, su carrera parecía encauzada; vivía en Viena, enseñaba en el Conservatorio y los mejores directores del momento, como Furtwängler, Monteux o Szell se disputaban estrenar sus obras"

Durante las décadas de 1920 y 1930 la carrera de Zádor parecía encauzada. Vivía en Viena, de cuyo conservatorio era profesor. Los mejores directores del momento, como el mencionado Furtwängler, Pierre Monteux o George Szell, se disputaban estrenar sus obras. En ellas, el folclore húngaro tiene un papel destacado, aunque Zádor empezó también a abrirse a otras influencias, como la "música industrial" de partituras como *La fundición de acero* de Alexander Mosolov. Surgió así la *Sinfonia Technica* (1932), cuyos cuatro movimientos rinden homenaje a adelantos como el telégrafo o las presas hidráulicas, aunque con un lenguaje más próximo al impresionismo que a la vanguardia soviética. En la *Sinfonía-danza* (1936), en cambio, su mirada se dirige a la tradición musical vienesa y, en especial, al vals. Ese mismo año de 1936, Zádor obtuvo un extraordinario éxito con *Azra*, una ópera sobre un amor prohibido que fue representada en numerosas ocasiones en la Ópera de Budapest.

Destino Estados Unidos

Toda esa fructífera etapa se truncó en 1938 con la anexión de Austria por la Alemania nazi. Zádor regresó a Hungría, pero la situación política que encontró en su país le aconsejó emigrar a Estados Unidos. Lo hizo en marzo de 1939, con la partitura de una nueva ópera, *Christopher Columbus*, bajo el brazo. Zádor no tuvo problemas para abrirse camino en el Nuevo Mundo: su ópera fue interpretada y retransmitida por la radio, lo mismo que otras obras que compuso entonces, como la *Csárdás Rhapsody*, compuesta en 1939. Pero, a pesar del interés que directores como el también húngaro Eugene Ormandy mostraron por su música, Zádor era consciente de que necesitaba un trabajo más o menos estable para sobrevivir.

Fue entonces cuando apareció la oportunidad de trabajar para el cine: en 1940, Zádor recibió una carta de los estudios Metro-Goldwin-Mayer para componer la música de sus películas. Aceptó, aunque su nombre no apareció en ninguna de las bandas sonoras que escribió en ese periodo, ni tampoco en las que orquestaba para Rózsa y otros compositores. Aun así, no abandonó esa labor: era dura por los plazos que había que cumplir y la obligación de ceñirse a parámetros muy marcados, pero los estudios pagaban con generosidad. Tanto, que en su tiempo libre Zádor pudo seguir escribiendo obras más personales, como el *Tríptico bíblico* (1943), compuesto a partir de la novela *José y sus hermanos*, de Thomas Mann.

En 1963, Zádor abandonó sus obligaciones con Hollywood, aunque no por ello dejó de componer. Hasta su muerte, catorce años más tarde, no dejó de escribir aquella música que le apetecía, sobre todo obras orquestales y conciertos en los que una y otra vez afloraba la nostalgia de Hungría.

El valor de la inspiración

La música de Zádor se enmarca de lleno en la tradición húngara representada por Bartók y Kodály, pero no menos en la centroeuropea de maestros como Max Reger, con quien había estudiado en Viena. Los experimentos vanguardistas nunca le tentaron, sobre todo porque consideraba que eran fruto de una racionalidad que iba en contra del verdadero espíritu de la música: la emoción. Él mismo lo explicó en una entrevista publicada en *Los Angeles Free Press* en abril de 1971: "Cada obra vale según la fuerza emocional que tiene, y por eso solo escribo cuando estoy inspirado. Si uno solo puede relacionarse con una partitura intelectualmente, entonces no vale la pena. Y es que la buena música debe llegar a eso tan anticuado y a menudo maldito que es el corazón". En otra ocasión, Zádor ahondó en su defensa de la inspiración: "Me gusta escribir con amor. Para mí, la música es una historia de amor. Nunca me deja. Compongo cuando camino, como y, a veces, incluso cuando duermo". Aun así, Zádor no se consideraba un conservador, sino más bien "un extremista de la vía del medio al que le gusta escribir para su público". De ahí una música tonal, melódica y fácilmente accesible, pero sin caer en lo simple; de expresión romántica, pero atemperada por su clasicismo, y siempre con un asombroso dominio de la paleta orquestal.

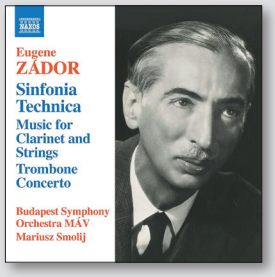
> "La música de Zádor se enmarca de lleno en la tradición húngara representada por Bartók y Kodály"

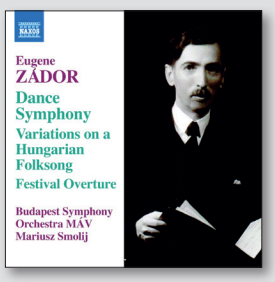
CRONOLOGÍA

- 1894 Nace el 5 de noviembre en *Bátaszék*.
- 1900 La familia se traslada a la ciudad de Pécs.
- 1911 Estudia en el Conservatorio de Viena. Compone la *Jugendsymphonie*.
- 1919 Compone *Variaciones sobre una canción popular húngara*.
- 1921 Completa su doctorado con una tesis sobre el poema sinfónico de Liszt a Strauss.
- 1923 Estreno en Budapest de su primera ópera, *Diana*.
- 1932 Compone la *Sinfonia Technica*.
- 1934 Recibe el Premio Nacional de Hungría por su *Quinteto con piano*.
- 1936 Obtiene un gran éxito con la ópera *Azra*.
- 1939 Emigra a Estados Unidos para huir del ascenso del nazismo.
- 1940 Empieza a trabajar para el cine en Hollywood.
- 1943 La Orquesta Sinfónica de Chicago estrena el *Tríptico bíblico*.
- 1946 Contrae matrimonio con Maria Steiner.
- 1959 Colabora en la orquestación de la banda sonora de Miklós Rózsa *Ben-Hur*.
- 1969 Compone la *Rapsodia para cimbalón y orquesta*.
- 1970 En noviembre, estreno en Detroit de los *Estudios para orquesta*.
- 1974 Compone su última ópera, *Yehu, a Christmas Legend*.
- 1977 Muere el 4 de abril en Hollywood.

DISCOGRAFÍA

- *Christopher Columbus. Estudios para orquesta.* Robert Patterson, Dan Marek, Alice Garrott, Will Roy. Coro de Long Island. Orquesta Sinfónica Americana, Orquesta Sinfónica de Westfalia / Laszlo Halasz, Paul Freeman. Cambria. ADD.
- *Contrastes. Aria y Allegro. Children's Symphony. Capricho húngaro.* Czardas Rhapsody. Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Divertimento. Elegía y danza. Concierto para oboe. Estudios para orquesta.* László Hadady, oboe. Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Dance Symphony. Variaciones sobre una canción húngara. Obertura para un festival.* Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- Tríptico bíblico. Christmas Overture. Rapsodia. Fuga fantasía. Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Llanuras de Hungría. Fantasia Hungarica. Rapsodias. Zsolt Fejérvári, contrabajo; Kálmán Balogh, cimbalón.* Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Sinfonia Technica. Música para clarinete y cuerdas. Concierto para trombón. In Memoriam.* Pál Sólyomi, clarinete; András Féjer, trombón. Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Celebration Music. Concierto de cámara. Suite para trompa, cuerdas y percusión. Scherzo húngaro.* Zoltán Szöke, trompa. Orquesta Sinfónica de Budapest MÁV / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Quinteto para metales. Estudios.* Modern Brass Quintet. Orquesta Sinfónica de Westfalia / Paul Freeman. Orion. DDD.





DVD VIDEO

ELBPHILHARMONIE
HAMBURG

HÉLÈNE GRIMAUD

CAMERATA SALZBURG · GIOVANNI GUZZO

MOZART
SCHUMANN
SILVESTROV

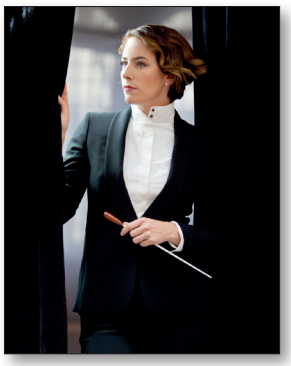
Música DIRECTA
www.musicadirecta.es

Ritmo.es
enero 2024 • número 979

Crítica

AUDITORIO

© Paola Kudacki / Met Opera



© Oscar Turco

Ópera / Conciertos

Este mes de enero hablamos del estreno de temporada en la Scala con *Don Carlo* y cruzamos el charco para reseñar dos títulos en el Metropolitan Opera de Nueva York: *Tannhäuser* (con un gran *cast*: Andreas Schager, Elza van den Heever, Ekaterina Gubanova, Christian Gerhaher, Georg Zeppenfeld...) y *Florencia en el Amazonas* (en la imagen superior con su protagonista, la soprano Ailyn *Pérez), que* es la tercera ópera en castellano que se estrena en el Met de Nueva York desde hace casi 100 años. También, por seguir fuera de España, hablamos de *Madama Butterfly* en el Teatro Colón de Buenos Aires, *Die Zauberflöte* en el Théâtre des Champs-Élysées de París, *Le Grand Macabre*, de Ligeti, en la Ópera del Estado de Viena y *Norma* y *Nabucco* dirigidas por Riccardo Muti en Ravenna.

Ya en nuestro país, reseñamos el último y discutible *Rigoletto* del Teatro Real, la tercera *Norma* que se representa en el Teatro de la Maestranza de Sevilla o *Turandot* de Puccini dirigido por Alondra de la Parra (en la imagen inferior), con escena de Núria Espert & Bàrbara Lluch en el Liceu de Barcelona: "El 7 de octubre de 1999, cinco años después del incendio que redujo a cenizas su sala y escenario, el Liceu reabrió sus puertas completamente reconstruido. Lo hizo con *Turandot*, en una producción propia firmada por un mito del teatro como es Núria Espert. Veinticuatro años más tarde, ese montaje regresó en una versión revisada que ha llevado a cabo la nieta de la directora, Bàrbara Lluch". Del mismo modo, hablamos de conciertos y festivales en nuestras páginas.

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

DISCOS

© May Zircus

Discos

"*La Caramba* (Motril, 1751 - Madrid, 1787), mujer independiente y revolucionaria, fue una de las figuras artísticas más relevantes del siglo XVIII dentro de la música escénica. Como actriz, bailarina y cantante brilló con gracia y sicalipsis teatral a la par que el género estrella de este recopilatorio: la tonadilla. *Que la Caramba cuando va andando canela en rama va derramando*, cantaba Concha Piquer en la copla que le dedicaba a María Antonia Vallejo Fernández, *La Caramba*. De igual modo, Forma Antiqva, María Hinojosa (en la imagen) y Aarón Zapico derrochan vitalidad, frescura y precisión en un repertorio tan rico como delicado en esta grabación titulada *La Caramba*" (ver crítica de María Alonso en la página 63). Este disco comparte cartel con los mejores del mes, que incluyen la edición de Victoria de los Ángeles, el Granados de Perianes, Haydn y Santoro en Naxos, etc.

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

Sumario

68 La voz que vino del cielo

70 70 El canon de Occidente

72 En plataforma

83 Discos recomendados

Emocionante velada sinfónica

Alicante

Una de las citas obligadas de la presente temporada de ADDA·Simfònica de Alicante fue el concierto que protagonizó junto al Orfeón Donostiarra, interpretando dos obras de un marcado carácter emocional; el *Canto Espiritual* de Montsalvatge y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, ambas con esenciales connotaciones literarias. Josep Vicent ha acertado en elegir este programa buscando un equilibrio entre espiritualidad y voluntad, entendidas como estado y facultad esenciales de la naturaleza humana.

La primera ha sido satisfecha con la música que Xavier Montsalvatge compuso sobre el poema del mismo nombre del literato modernista catalán Joan Maragall, que sirvió como una especie de obertura a esta significativa velada sinfónico-coral, propiciando que el auditorio se fuera identificando con la conjunción del coro y la orquesta. El director ensambló ambos con distinción, haciendo que música y palabra se complementaran desde un realce de las texturas tímbricas instrumentales, que acentuaban la trascendente esencialidad del mensaje del texto. Esta actitud quedó superada por el impulso vital que desprenden los versos de Schiller en el cuarto movimiento de la *Sinfonía Coral* de Beethoven, auténtica exaltación final de esta obra.

El resultado de la interpretación del maestro Josep Vicent ha sido producto de un profundo análisis de los secretos musicales de cada tiempo. Así jugó con la inestabilidad armónica del primero, diluyendo su efecto con el poderoso clímax de la sección de exposición, donde la orquesta manifestó la necesaria plenitud de su presencia sonora. Este hecho tuvo su continuidad en el *Scherzo* que, desde las baquetas del timbalero Salvador Soler, adquiría una dimensión agresiva, muy bien controlada desde el pódium, incidiendo en el oyente de manera subyugante, y ser serenada en el pasaje de su *trio*, al que el director supo extraerle su sentido contrastante ante la intensidad que desprenden las partes extremas de este movimiento. Un aire contemplativo animó el desarrollo del *Adagio*, generándose un clima de calma transfigurada por el pulso que el maestro imprimió a su lectura orante y meditativa, convirtiéndose en uno de los momentos cumbre de este concierto que, desde su anuncio, había suscitado máxima expectación. Ésta quedó plenamente satisfecha en el cuarto movimiento, el más simbólico.

Desde su inicio, su construcción fue ganando creciente expresividad hasta llegar a la parte coral, donde la actuación alcanzó su total plenitud, tanto en el cuarteto solista, muy equilibrado, como en el Orfeón Donostiarra, que hizo posible un final asombroso con la llegada de la *Oda a la Alegría*, en la que Josep Vicent echó el resto de su saber y entender musicales hasta llegar a un verdadero delirio en su forma de dirigir, que permitió admirar la enorme complejidad del final de la Sinfonía con tal grado de belleza, que hizo estallar en una inmensa ovación a un público entregado ante la presencia de los valores eternos de esta obra paradigmática de la historia del arte. Este concierto marcará un hito en la trayectoria de ADDA·Simfònica y en el creciente prestigio de su fundador, el maestro Josep Vicent.

José Antonio Cantón

© ADDA

Una de las citas obligadas de la presente temporada de ADDA·Simfònica era la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Erika Grimaldi, Teresa Iervolino, Airam Hernández, José Antonio López. Orfeón Donostiarra. ADDA·Simfònica / Josep Vicent.
Obras de Beethoven y Montsalvatge.
Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Turandot redimida

Barcelona

El 7 de octubre de 1999, cinco años después del incendio que redujo a cenizas su sala y escenario, el Gran Teatre del Liceu reabrió sus puertas completamente reconstruido. Lo hizo no con la ópera que se representaba en el momento de la catástrofe, *Mathis der Maler*, de Hindemith, sino con la que debía seguirle, la *Turandot* de Puccini en una

© A. Bofill

"Esta *Turandot* es una producción de gran aparato, barroca en su exuberancia visual".

producción propia firmada por un mito del teatro como es Núria Espert. Veinticuatro años más tarde, el pasado 29 de noviembre, ese montaje regresó a las tablas del coliseo de las Ramblas en una versión revisada que ha llevado a cabo la nieta de la directora, Bàrbara Lluch.

Con una monumental escenografía de Ezio Frigerio, un colorista vestuario de Franca Squarciapino y una atmosférica iluminación de Vinicio Cheli, esta *Turandot* es una producción de gran aparato, barroca en su exuberancia visual, a la vez que clásica en el mejor sentido de la palabra, por su sentido teatral y plástico. Es, además, uno de esos montajes a los que no se les puede reprochar eso tan manido y recurrente en otras producciones modernas de retorcer o desvirtuar las intenciones de los creadores. Y menos aún en esta reposición, que elimina uno de los detalles más interesantes y polémicos de la producción original: su final trágico, con Turandot quitándose la vida para no caer en manos de Calaf. Era una conclusión que casaba bien con el carácter gélido e inhumano de la protagonista, más que la tradicional redención por el amor por la que Lluch, tras haberlo consensuado con Espert, ha apostado.

Butterfly y otra vuelta al Colón

Buenos Aires

Bien es sabido que *Madama Butterfly* es una de las óperas más solicitadas en las carteleras de los teatros líricos. Y en el caso del Colón, que me ocupa siempre como corresponsal en Buenos Aires, naturalmente también lo es y suma cerca de treinta temporadas de su historial más que centenario con su presencia en la cartelera. Un ritual que crea la comprensible expectativa por parte del público. Esta vez la previsión ha sido de nueve funciones, con tres repartos en los roles centrales, empezando con el del estreno que me propongo comentar en este despacho. Ahí, con la batuta del británico Jan Latham-Koenig en una versión musical simplemente discreta, con algunos *fortissimi* sobrecargados y el discurso almibarado, sin algunos rasgos de la pasión que volcó Puccini en esta partitura. Con un compromiso correcto del organismo sinfónico titular y un coro que, eso sí, tuvo una labor destacada y plausible en el segundo acto, merced a la preparación de Miguel Martínez, se fue desarrollando la acción teatral y vocal, donde hubo algunos debuts de protagonistas.

Por ejemplo, la soprano de origen coreana, Anna Sohn, al margen de algunos logros interpretativos y de mostrar un material vocal interesante, pero de un caudal un tanto insuficiente para las dimensiones de la sala, trazó sus dos primeros actos con cierta discreción y eficacia, aunque no fue tan feliz en la esperada "Un bel di vedremo", pero sí puede conceptuarse meritoria su labor en la escena del auto sacrificio en el tercero, donde mostró su estudio de los rasgos y detalles para plantearlo bien verídico. Asumieron el personaje de Cio-Cio-San en funciones siguientes, dentro de lo planificado, las meritorias sopranos argentinas Daniela Tabernig y Monica Ferracani, muy vinculadas al Colón desde hace tiempo.

En el papel de Pinkerton, el tenor italiano Riccardo Massi, en su segunda intervención en nuestro medio, luego de varios años, pareció algo debilitado en el volumen de su órgano fonatorio y dejó algunas dudas al respecto, en tanto la mezzo a cargo de Suzuki, de origen japonés, Nozomi Kato, fue correcta en su labor vocal y escénica, lo mismo que el Sharpless del barítono uruguayo Alfonso Mujica. En tanto el grupo de comprimarios a cargo de papeles de flanco, fue correcto también en su labor y forman parte de los elementos estables del teatro.

© Prensa Teatro Colón / Arnaldo Colombaroli

***Madama Butterfly* suma cerca de treinta temporadas en el Teatro Colón.**

Si del punto de vista musical e interpretativo se dio lugar a una discreta reedición de *Madama Butterfly*, la puesta escénica a cargo de la *regisseur* brasileña Livia Sabag mostró movimiento y estudios de las escenas, con la escenografía de Nicolas Boni y el vestuario de Sofia Di Nunzio. El planteo fue en parte convencional, con alguna superposición de vídeos sobre el telón de boca trasparente, que, de alguna manera, parecían innecesarios en el objetivo de mostrar algo tan simple y tantas veces advertido y trillado como lo propone el contexto mismo de la acción. En próxima despacho seguiré con mis acostumbradas recensiones. Hasta entonces.

Néstor Echevarría

Anna Sohn, Riccardo Massi, Nozomi Kato, Alfonso Mujica, etc. Orquesta y Coro del Teatro Colón / Jan Latham-Koenig. Escena: Livia Sabag. *Madama Butterfly*, de G. Puccini.
Teatro Colón, Buenos Aires.

Sea como sea, esta *Turandot* funcionó, sobre todo porque ese mismo despliegue de monumentalidad escénica y de personajes vestidos con suntuosos ropajes que evocan una China legendaria no solo no ahogó el desarrollo de la historia o de la música, sino que consiguió sugerir una atmósfera opresiva. Era esa una China que, a pesar de su lujo y esplendor, esconde un fondo tan bárbaro e inhumano como el corazón de Turandot.

Menos satisfactorio fue el apartado vocal, empezando por la princesa de una Elena Pankratova envarada a nivel escénico e irregular en el canoro. Su prestación mejoró en el competente, pero convencional, dúo final compuesto por Franco Alfano, pero sin llegar tampoco a derretir el hielo que envuelve el corazón del personaje. Tampoco lo consiguió Michele Fabiano, un tenor que se está convirtiendo en un fijo en las temporadas del Liceu. Como Calaf, se mostró solvente y entregado, especialmente en los pasajes de fuerza, como la escena de los enigmas. Mas ni su voz es especialmente atractiva ni su interpretación acertó a ir más allá de lo escrito en la partitura, ni siquiera en el "Nessun dorma", una página que sonó tan fría como si la hubiera cantado la propia Turandot. Muy diferente fue la prestación de Vannina Santoni como Liù, sobre todo en su aria final, "Tu che di gel sei cinta", cantada con una delicadeza y musicalidad dignas de ser resaltadas.

Excelentes se mostraron también, tanto en lo actoral como en lo vocal, así como por su nivel de compenetración, Manel Esteve, Moisés Marín y Antoni Lliteres como Ping, Pang y Pong. El Timur de Marko Mimica y el Mandarín de David Lagares convencieron también. Mención aparte merece Siegfried Jerusalem, un mito de la interpretación que, a sus 83 años, se atrevió con el papel de Altoum, el emperador. Si con ello se quería representar la fragilidad y decrepitud del personaje, el acierto fue total.

El coro tiene un papel esencial en *Turandot*, pero el del Liceu no acabó de brillar como debiera. Cumplió sin más. Mucho mejor, en su breve cometido, estuvo el coro infantil del Orfeó Català. En el foso, Alondra de la Parra, en lo que era su debut en el Liceu, imprimió aliento sinfónico a la que es la más moderna de las partituras de Puccini. Así, sin descuidar ni las voces ni el pulso dramático, se esforzó en extraer de la orquesta un sonido contundente y contrastado, aunque no siempre pucciniano, especialmente en las partes más líricas y recogidas.

Juan Carlos Moreno

Elena Pankratova, Siegfried Jerusalem, Marko Mimica, Michele Fabiano, Vannina Santoni, Manel Esteve, Moisés Marín, Antoni Lliteres, David Lagares, Carlos Cremades. Cor infantil de l'Orfeó Català. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Alondra de la Parra. Escena: Núria Espert, Bàrbara Lluch. *Turandot*, de G. Puccini.
Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Un *Elixir* sin burbujas

Bilbao

L'elisir d'amore ha sido el segundo título de la temporada de la ABAO y el elegido este año para hacer la quinta función, Opera Berri, que nació con la intención de dar una oportunidad a cantantes jóvenes y, con la consiguiente reducción de precios, abrir el Palacio Euskalduna a nuevo público. Esta función, sin embargo, ha ido derivando en estas últimas temporadas a un convencional segundo reparto, lo que no es malo en sí, aunque convendría dar alguna explicación.

La función segunda de abono, fue la "convencional" y el desarrollo de la misma fue aceptable, sin que la chispa, eso sí, acabara por aparecer. La gran triunfadora fue Elena Sancho Pereg (Adina), capaz de abordar las exigencias del papel con un agudo y coloratura solventes y con un nivel actoral más que notable, aunque cabe apuntar que su volumen no acababa de llenar la inmensidad del recinto. Joel Prieto (Nemorino), debutante en la sala, tiene un centro muy bello; el problema es el paso a la zona aguda, donde la voz pierde consistencia y color, además de quedarse en el escenario por una proyección limitada. Supo guardar fuerzas para que "Una furtiva lacrima" resultara notable. Todo lo contrario le ocurre a Pablo Ruiz (Belcore), también debutante en la ABAO y que enseñó una voz amplia, carnosa y con un estilo quizás un punto estentóreo. En su escena con el tenor, el contraste entre el tamaño de las voces era evidente. Dulcamara tendría que haber sido Paolo Bordogna, pero, por enfermedad, el papel lo debutó el asturiano David Menéndez, que estaba previsto para la función del sábado de Opera Berri. Menéndez es un gran actor, con una gestualidad muy cinematográfica y su interpretación se inscribe dentro de esa tradición del *basso buffo* del pasado. Muy bien en el canto *silabato*, aunque vocalmente está apurado en las notas más graves; estamos ante un buen barítono, no un bajo. Eso sí, actoralmente se llevó la función con autoridad. Marta Ubieta fue un lujo como Gianetta y todas sus frases se escucharon con suficiencia, dando al personaje un realce infrecuente.

La función del sábado posterior era la correspondiente a Opera Berri. Vocalmente caminó por senderos similares a la anterior. Una función buena aunque con la falta de esa última chispa que la convierta en inolvidable. La soprano guipuzcoana Helena Orcoyen (Adina) cantó con gusto su parte, aunque la zona más aguda le exige cierto esfuerzo y claridad de emisión. José Antonio Sanabria (Dulcamara) sustituyó al inicialmente previsto David Alegret y el tenor aportó un fraseo inmaculado y un estilo muy adecuado, ello se observó en su celebérrima aria, que despertó el entusiasmo del respetable; en el debe, un volumen justo. Por cierto, en estas circunstancias y más teniendo en cuenta que el programa de mano insistía en el nombre erróneo, es difícil de entender la ausencia de un simple anuncio por megafonía para advertir del cambio. Paul Armengol (Belcore) no brilló en demasía, mientras que David Menéndez (Dulcamara) repitió tanto éxito como limitaciones, aunque me pareció que en esta oportunidad estuvo actoralmente más "suelto", lo que fue en beneficio de la velada. Marta Ubieta volvió a resalta su Gianetta como pocas veces he visto.

La puesta en escena de Marina Bianchi me pareció sencillamente improcedente. Un único escenario para toda la ópera, que consistía en tres paneles muy similares a los que se colocan en las plazas de los pueblos en periodo electoral y que recibían tres carteles que se ponían durante el primer acto (de hecho, en la primera función el tercer panel no fue completado por algún problema), con el consiguiente ruido. Estos carteles enseñaban un paisaje marítimo idílico y que difícilmente encaja en esta historia, que ocurre en un pequeño pueblo montañoso. El movimiento de los personajes y del coro,

© E. Moreno Esquibel

Elena Sancho Pereg (Adina) y Joel Prieto (Nemorino), en este *L'elisir d'amore,* segundo título de la temporada de la ABAO.

convencionales y la sensación final, de pobreza de ideas y, quizás, de presupuesto. El Coro de la ABAO estuvo rotundo con una obra tan trillada, mientras que Iván López-Reynoso llevó la obra con diligencia y brío, con una Sinfónica de Bilbao que estuvo a la altura.

Enrique Bert

Elena Sancho Pereg, Marte Ubieta, Joel Prieto, Pablo Ruiz, David Menéndez; Helena Orcoyen, Maite Ubieta, José Antonio Sanabria, Paul Armengol y David Menéndez. Coro de la ABAO (Boris Dujin) y Orquesta Sinfónica de Bilbao / Iván López-Reynoso. Escena: Marina Bianchi. *L'elisir d'amore*, de G. Donizetti.
Palacio Euskalduna, Bilbao.

Envueltos en la red de mi música

Madrid

El *Segundo Concierto para piano y orquesta* de Ludwig van Beethoven adquirió relevancia y oportuna singularidad en la versión de Mitsuko Uchida con la Orquesta Nacional dirigida por David Afkham, que ofreció en el sinfónico 9 en el mes de diciembre. Una obra que destacó las virtudes de esta solista en primer lugar y, en oportuna compenetración del podio, y que así adquiriera unas vida y lógica con las que otros especulan. Aspectos, lógica formal y engarce con la orquesta, que brillaron, especialmente, en su primer movimiento, un *Allegro con brio* perlado, de preciso y puntual uso del pedal. El *Adagio* buscó desde el piano (ya en su primera intervención), un extatismo algo forzado que no exageraría demasiado en este repertorio de tradición aún clasicista, pese al hálito beethoveniano que le inspira… Por cierto, unos modernos efectos de pedal, sorprendieron y funcionaron (cierto anacronismo, también lógico en este contexto, y la bondad acústica del piano moderno, colaboran). El *Rondo. Molto allegro*, remató faena con definida articulación y breve suspense final.

Un ejemplar, lento y grave: *Ich bin friedlos* (*Estoy intranquilo*) donde brilló, por proyección vocal y dicción, el expresivo barítono Christopher Maltman, arrancó la compleja *Sinfonía lírica* afrontada por Afkham, de un esporádico por estos lares Alexander von Zemlinsky. Aunque bien es verdad que la propia partitura y, sobre todo, el control de su interpretación desde el podio, ayudaron a que dicha voz sobresaliera con relativo desahogo. La más juguetona y comprometida desde un principio, vivaz por indicación de tempo y carácter: *Mutter, der junge Prinz* (*Madre, el joven príncipe*), tuvo a la soprano Christiane Karg como protagonista, en esta (algo rigurosa) alternancia de solistas que propone Zemlinsky. Voz con un *vibrato* que, en estas condiciones de amplio sinfonismo sin tapujos, se fundió con facilidad en los momentos de máxima tensión a los

que esta (¿inestable?) partitura aboca con peligrosa generosidad ubicua. Sin solución de continuidad, el *adagio* de este ciclo de canciones presentado como *sinfonía* (o viceversa, más bien…). *Du bist die Abendwolke* (*Eres la nube vespertina*) volvió al barítono en clima más sosegado y para Zemlinsky también: "…in das Netz meiner Musik" ("...en la red de mi música"). Con comprometido ataque sobre grupo consonántico: *Sprich zu mir, Geliebter* (*Háblame, amado*), Karg afrontó aquel movimiento lento en otro contexto de tímbrica más inquietante y persuasiva, donde las dinámicas se desvanecían y el empaque ofrecía más sutilezas. Con ímpetu y enérgico: *Befrei mich von den Banden* (¡Libérame de las ataduras!) ofreció a Maltman la oportunidad de mostrar un poderío vocal que, en modo alguno, sacrificaba la dicción (como, por desgracia, se acostumbra en *tesituras* y *dinámica* exigentes).

Vollende denn das letzte Lied (*Acaba la última canción*) fue un *andante* muy mesurado interesante tímbricamente, en que la soprano se alternaba con decididos gestos de la familia de clarinetes (*a cuatro*) o la cuerda de trombones con sordina, ofreciendo de nuevo una imagen sonora (más que "lírica") inquietante… *Friede, mein Herz* (*Paz, corazón mío*): un final calmado (muy lento y con sentimiento), mostró su noble aspiración ideal, tras una obra compleja que, como ya dije, está llena de inquietud, de expectativa también, con destacados momentos de una *orquestación* exigente.

Luis Mazorra Incera

Christiane Karg y Christopher Maltman; Mitsuko Uchida. Orquesta Nacional de España / David Afkham. Obras de Beethoven y Zemlinsky.
OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Mitsuko Uchida interpretó a Beethoven con la Orquesta Nacional de España dirigida por David Afkham.

Don Carlo inaugura la Scala

Milán

Una serie de representaciones de *Don Carlo*, de Giuseppe Verdi, para inaugurar la nueva temporada del Teatro alla Scala fueron objeto de gran interés (con el aforo del teatro agotado), y con razón. Pero no sin algunas sombras. El espectáculo escénico ideado por Lluís Pasqual no brilló por su originalidad ni por su interés, con una especie de tubo circular con escaleras de Daniel Bianco y, eso sí, magnífico vestuario de Franca Squarciapino. No molestó, pero no agregó nada, y no pareció haber dirección de actores.

© Brescia e Amisano - Teatro alla Scala

"La escenografía de Lluís Pasqual para *Don Carlo* no brilló por su originalidad ni su interés, pero tuvo un magnífico vestuario de Franca Squarciapino".

La dirección musical de Riccardo Chailly fue muy buena, aunque con *tempi* lentos (la tinta oscura y opresiva de muchos momentos tiene su razón de ser con esta obra maestra, una de las más sombrías de Verdi). En todo caso hubo un equilibrio perfecto con el escenario y un refinamiento notable (por ejemplo, en la introducción del segundo acto). Lamentablemente se optó por la versión más reducida, en cuatro actos, cuando la última vez aquí representada la versión italiana en cinco actos (sin ballet), había demostrado su valía. Hubo algunos cambios de reparto (uno a ultimísimo momento, cosa que es explicable en un teatro como éste). Probablemente la interpretación más completa haya sido el Felipe II de Michele Pertusi, en una madurez espléndida y sin una voz torrencial, pero con un canto italianísimo, expresivo y suficiente, de un fraseo verdaderamente real.

Anna Netrebko no parece encontrar en la infeliz Elisabetta un personaje a su medida, por lo menos durante el primer acto. Cantó bien, pero con una voz demasiado oscura y a veces opaca. Luego reapareció la gran cantante en el segundo acto y a partir del tercer acto escuchamos una interpretación total, a la altura de su fama, con una versión de su gran aria que rivalizó en aplausos con la de Pertusi. Francesco Meli estuvo mejor que en los últimos tiempos y, salvo algún agudo oscilante en el "autodafe", fue un cumplido infante con buenos matices. Elina Garança fue aplaudidísima. Por supuesto cantó y actuó más que muy bien, pero en mi pobre opinión su voz no es la de una Eboli: agudo brillante, centro delgado, grave suficiente pero no notable y, en especial, en el gran terceto del segundo acto le faltó garra. Luca Salsi es una excelente voz de barítono y cantó muy bien aunque le faltó nobleza vocal y escénica. Jongmin Park fue el fraile y el Gran Inquisidor, y en ninguno de los dos, pese a su enorme voz y buen color consiguió impresionar ni como artista ni por su emisión fija, en la que los graves se pierden. Interesante el paje Tebaldo de Elisa Verzier y sobre todo la voz del cielo de Rosalía Cid.

Entre los alumnos de la Academia de perfeccionamiento de la Scala destacó el bajo Huanhong Li. El magnífico coro preparado por Alberto Malazzi fue otro de los factores del éxito del espectáculo y sobre la orquesta nada que no sea sobresaliente puede decirse. Los aplausos fueron sostenidos pero, al final, no duraron demasiado.

Jorge Binaghi

Francesco Meli, Michele Pertusi, Luca Salsi, Anna Netrebko, Elina Garança, Jongmin Park, Elisa Verzier, Rosalía Cid, Huanhong Li. Coro (Alberto Malazzi) y Orquesta del Teatro alla Scala / Riccardo Chailly. Escena: Lluís Pasqual. *Don Carlo*, de G. Verdi.
Teatro alla Scala, Milán.

Entre la histeria y el burdel

Madrid

Los teatros de ópera de nuestros días no dudan en encomendar las puestas en escena a directores teatrales que "remueven conciencias" y se permiten toda serie de arbitrariedades con los libretos de las óperas, con tal de lograr supuestos escándalos y así obtener pingües beneficios de un público bastante ignorante que digiere como bueno todo lo que le den, aunque esté en malas condiciones.

Esta moda ya se ha instalado en el Teatro Real de forma ostentosa en la nueva producción de *Rigoletto* que nos acaba de ofrecer el coliseo madrileño. La interpretación de la extraordinaria creación verdiana por parte del director teatral Miguel del Arco en principio parecía aceptable, una sociedad totalmente corrompida subyugada por un duque, aquí una especie de jefe de una banda, que le rinde una pleitesía servil, eso sí, todos vestidos de smoking, y un bufón, en esta ocasión sin joroba, que se presta a los más rastreros crímenes con tal de satisfacer a su señor y que sufre en sus propias carnes las infamias que ha perpetrado con las hijas y esposas de otros miembros de la banda. Hasta aquí, tolerable ya que en esencia es lo que nos narran en la obra Verdi y Francesco Maria Piave, en su adaptación del drama de Victor Hugo *Le roi s'amuse*.

Pero del Arco ha agarrado el rábano por las hojas y le ha añadido de su cosecha una interpretación "feminista" tan *à la page* en nuestros días. Así, antes de que se abra el telón, aparece por una de las puertas laterales del patio de butacas una mujer que corre despavorida hacia el escenario perseguida por unos personajes con máscaras de ¿conejo?, que la desnudan tras simular violarla. Y comienza la ópera. Las "novedades" aportadas por el director de escena son poblar la escena con una "troupe" de señoritas figurantes/bailarinas que evolucionan con movimientos epilépticos, algo utilizado ya en tantas ocasiones, por ejemplo, para las brujas de *Macbeth*, y que más tarde se irán transformando en "fulanas" cada vez más obscenas, que en vez de subrayar la acción, lo único que hacen es entorpecerla, haciendo que sus momentos más poderosos dramáticamente se pierdan en medio de aquel maremágnum.

Las otras "novedades" son que Rigoletto no tenga chepa, símbolo de su perversión, según parece, y que Gilda, que vive recluida por su padre, Rigoletto, en una casa de la que sale únicamente para acudir al templo (cosa un poco rara para una joven de nuestros días) se entregue al duque con una pasión desaforada. Para, finalmente, sacrificarse por su raptor, en una actitud poco feminista, por amor, ocupando su puesto ante el sicario, vestida como un lechuguino de los años 50.

Lo más negativo de esta producción es que muestra más interés en presentarnos el mundo que rodea a los protagonistas que a los protagonistas en sí. A del Arco se le nota su inexperiencia en el mundo de la ópera, cuando tantas escenas las soluciona con los protagonistas absolutamente quietos, interpretando sus dúos sin perder de vista al director de orquesta, cosa de la ópera de otros tiempos, y otro tanto hace con los coros, aunque en este caso más disculpable. La decoración es tétrica y gris, una serie de montículos ¿jorobas? cubiertas con un enorme lienzo gris. Uno de los montículos, al quitarle el lienzo, nos muestra el "cubículo tropical" en el que vive enclaustrada Gilda y donde recrea sus sueños eróticos rodeada de cuerpos desnudos.

El tercer acto se desarrolla en un escenario con enormes cortinajes propios del escenario de un cabaret de segunda y el cuarto en una especie de tienda de campaña en medio de un campo con neblina por el que deambulan prostitutas en busca de clientes, que, de repente, se ven poseídas por un ataque de histeria en el que simulan felatios, masturbaciones y demás repertorio erótico festivo. Muy bien ¿y qué?

© Javier del Real | Teatro Real

Adela Zaharia (Gilda) y Ludovic Tézier (Rigoletto), en esta producción de Miguel del Arco.

Pues nada, porque en aquel guirigay visual lo único que se pierde es la historia central de la tragedia. No es un espectáculo provocador, es, simplemente, un espectáculo fallido y pretencioso.

¿Y lo más importante, la música? Esta tuvo bastante poca suerte al ser interpretada en tales condiciones. Bien el Sparafucile de Simon Lim, aunque a mí me guste más un bajo que sepa dar a su interpretación tintes más amenazadores. Excelente la Maddalena de Marina Viotti, poseedora de una voz llena y muy hermosa y de una presencia apabullante. El gran Javier Camarena sufrió en carne propia las arbitrariedades de la puesta en escena y, aunque su voz mostró signos de cansancio e inseguridades que jamás le habíamos escuchado, encarnó un Duque bastante digno, que fue mejorando en el transcurso de la representación.

Como Gilda, Adela Zaharia cantó divinamente, con agudos bien emitidos y un centro sin mácula; eché de menos ese pathos melancólico que para mí requiere el personaje, pero fue la suya una interpretación totalmente acorde con la concepción teatral de Gilda en el espectáculo. En Rigoletto, uno de los papeles supremos para un barítono que se precie, contamos con uno de los "grandes" en su cuerda de hoy en día, Ludovic Tézier (entrevistado a propósito el mes pasado en RITMO), que cantó divinamente e interpretó al bufón con una variadísima paleta de colores vocales, pero careció de esa fuerza telúrica que me ha conmovido en otros intérpretes del personaje.

Nicola Luisotti, una vez más demostró que es un excelente intérprete de las obras del "gigante" de Roncole. Supo extraer toda la fuerza y sutileza de una obra cuyo dramatismo tiene la potencia de una tormenta desencadenada y la sutileza de un tranquilo atardecer. Al final su actuación tuvo algún desajuste, cosa que no ensombreció una actuación más que meritoria.

Francisco Villalba

Ludovic Tézier, Adela Zaharia, Javier Camarena, Marina Viotti, Simon Lim, etc. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real / Nicola Luisotti. Escena: Miguel del Arco. *Rigoletto*, de G. Verdi. **Teatro Real, Madrid.**

¿Odres viejos... vino...?

Nueva York

Esta reposición de *Tannhäuser* no pareció atraer multitudes. La producción de Otto Schenk (un hombre que sabía su oficio), aparte de crear un problema con el polvo y demás que desprendieron los decorados al ser desempolvados, resulta hoy no tradicional, sino vieja. La escena de los actos extremos es pobre y fea, la del segundo resiste mejor y, bien iluminada, es bella. Schenk hace mucho que no está, por lo que la dirección de actores es más un recuerdo o una ilusión. Un buen espectáculo tradicional puede ser un alivio en este tipo de títulos, pero uno simplemente envejecido no. Añádase que el tiempo ha sido inclemente con la coreografía de la siempre difícil bacanal del inicio y, por comparación, el segundo cuadro del primer acto es decoroso.

Tal vez la parte musical podría compensar la carencia, pero si partimos de la dirección monótona y pesada de Donald Runnicles, lo que encontramos es algo que corresponde, para mal, al espectáculo que se nos muestra. La orquesta, por supuesto, suena muy bien, pero el interés que suscita es poco (aunque el maestro fuera recibido con aplausos calurosísimos). El coro es uno de los pilares de las producciones del Met y aquí tuvo forma de demostrarlo. Siempre preparado por Donald Palumbo, sus intervenciones fueron el mejor momento de la velada. Esto no significa que los cantantes no fueran adecuados. Difícilmente se encuentre hoy alguien más resistente y seguro que Andreas Schager para llegar fresco a la escena final y resolverla como si fuera fácil. Otra cosa es que se trate de un gran artista y fraseador. Es solvente, y la única pega vocal fueron las pocas medias voces que se le piden en el concertante del segundo acto, que fueron simplemente falsetes.

Elza van den Heever suele ser un valioso elemento, pero tal vez mucho Strauss le haya pasado factura a la flexibilidad de la voz que, aunque fresca, suena rígida y al menos en casi todo el segundo acto exhibió por momentos un *vibrato* metálico que no llegó a ser molesto, pero no ayudó a caracterizar a Elisabeth. Como actriz, fue quizá la que exhibió más entusiasmo e interés. Ningún problema vocal, salvo que parecía aburrido, aquejaba al Landgrave de Georg Zeppenfeld, siempre un excelente elemento y en este caso el más perfecto de todos. Me pregunto qué puede atraer a Ekaterina Gubanova del personaje de Venus. Una cantante sólida pero poco sensual en figura y canto (y la peluca rubia no la favorece), y una mezzo que en algunos agudos nos recordó que mejor para esta parte una soprano o una gran *falcon* (de esas casi inexistentes). Christian Gerhaher es un excelente liederista (de voz no muy bella, desde mi punto de vista) y algunos momentos de su Wolfram son buenos o incluso muy buenos, pero creo que su voz no es para la ópera (ninguna ópera) y su actuación, meritoria, no fue memorable. Adecuados los bailarines y el resto de cantantes, de los que sobresalieron el pastorcito de Maureen Mckeen y el sonoro Biterolf de Lu Be. No había un gran lleno en el teatro, aunque los asistentes aplaudieron con gran entusiasmo. Quien esto escribe sintió tanto frío dentro como fuera del Met.

© Evan Zimmerman / Met Opera

Andreas Schager, Christian Gerhaher y Georg Zeppenfeld, en este *Tannhäuser* en la clásica producción de Otto Schenk.

Jorge Binaghi

Andreas Schager, Elza van den Heever, Ekaterina Gubanova, Christian Gerhaher, Georg Zeppenfeld... Orquesta y Coro del Teatro / Donald Runnicles. Escena: Otto Schenk. *Tannhäuser*, de R. Wagner.
Metropolitan Opera, Nueva York.

Viaje sentimental por el Amazonas

Nueva York

Tercera ópera en castellano que se estrena en el Met a casi un siglo de la última, y primera de un autor latino, *Florencia en el Amazonas*, de Daniel Catán, ha tenido buena acogida y buena prueba de ello será la transmisión en directo en radio y cines del mundo, y el futuro DVD que se prepara. La obra ha tenido difusión en los Estados Unidos, donde tuvo lugar el estreno absoluto, y recientemente se estrenó en México. Tiene un libreto de una alumna de García Márquez, Marcela Fuentes-Berain, que pretende seguir la senda del realismo mágico. El texto es digno, pero poco más, y muchas de sus frases suenan a recetas para la felicidad, aunque sirven a la música. Que reconoce sus deudas con la tradición (la escena final trae algo más que reminiscencias de la de *Capriccio* de R. Strauss y hay bastante de la escritura vocal de Puccini -en particular para soprano- y frente a ritmos centroamericanos también se puede escuchar al Britten de *Peter Grimes* al principio del segundo acto o parte), pero consigue una buena amalgama y surte efecto en el público, que ni se aburre ni distrae, y sus menos de tres horas de duración (bastante menos) pasan en un soplo.

Hay, oh, arias o ariosos, dúos, concertantes y, oh oh, melodía en este viaje de retorno a las fuentes, en las que se plantean diversas formas de la problemática del amor entre los humanos. Si todo termina bien para la pareja joven que teme el compromiso y la de mediana edad que parece destinada al fracaso y la separación, si el barco Eldorado seguirá navegando con su capitán y su curioso ayudante Riolobo, el cólera que no los dejará desembarcar en Manaus para ir a su famoso teatro a escuchar a la famosa Florencia Grimaldi tampoco le permitirá a ésta, que viaja de incógnito con ellos, reencontrarse con sus orígenes y con el primer y único amor de su vida, Cristóbal. Convertida en mariposa se dirige a un final abierto ya convertida en mariposa.

La producción de Zimmerman es mejor que otras suyas y gusta al público, aunque en algún momento se parezca más a las coreografías para un film con Carmen Miranda que para esta ópera, pero por suerte, junto a elementos fantásticos como los peces (con titiriteros incluidos), hay mucha sobriedad y buen trabajo con los cantantes. Nézet-Seguin dirige con pasión y vivacidad, pero como en otras ocasiones se engolosina con su excelente orquesta (la del Met en esta ocasión) y a veces cubre las voces. El coro tiene poca participación y algunos de sus miembros cubren las partes con pocas líneas.

El reparto denota gran cuidado en la elección y la preparación. Es sin duda la mejor prestación que he visto a Ailyn Pérez (recibida con aplausos al aparecer en escena), que deja en claro que sus roles mejores son los de soprano lírica. Parecido éxito tiene Gabriela Reyes, otra soprano poderosa aunque de agudo algo áspero (Rosalba, la periodista que quiere contar la vida de Florencia), y aunque la pareja madura for-

© Ken Howard / Met Opera

***Florencia en el Amazonas* es la tercera ópera en castellano que se estrena en el Met de Nueva York desde hace casi 100 años.**

mada por Paula y Álvaro (Herrera-Chioldi) es tal vez la menos interesante y desarrollada, la mezzo tiene una espléndida aria en el segundo acto, que aprovecha bien. También tiene su momento solista y algún dúo y concertante el tenor (Arcadio, empleado en el barco de su tío pero con ganas de volar en avión), y Chang pone a su servicio una bella voz, extensa y timbrada. Chioldi y Grimsley no tienen demasiadas oportunidades, pero lo hacen bien y su castellano es bastante claro. Pero quien destaca por esto último y por sus dos grandes escenas (aparte de frases importantes en ambos actos) es el único debutante en esta producción, Mattia Olivieri, que luce una voz bella, pareja y extensa, y como siempre se mueve con agilidad y sentido. Gran éxito, con mucho público joven y presencia de la comunidad latina.

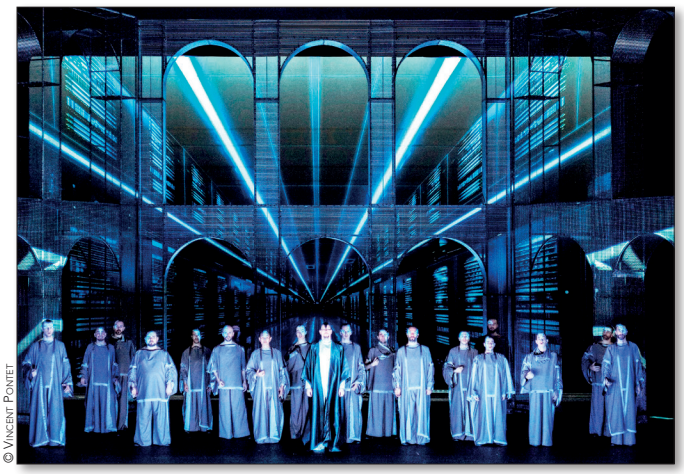
Jorge Binaghi

Ailyn Pérez, Gabriela Reyes, Mattia Olivieri, Mario Chang, Nancy Fabiola Herrera, Michael Chilodi y Greer Grimsley. Coro y Orquesta del Teatro / Yannick Nézet-Seguin. Escena: Mary Zimmermann. *Florencia en el Amazonas*, de D. Catán.
Metropolitan Opera, Nueva York.

Flauta encantadora

París

El parisino Théâtre des Champs-Élysées presenta una nueva producción de *La flauta mágica*. Es también nueva por diferentes motivos. Se trata de la primera puesta en escena de una ópera por parte de Cédric Klapisch, hasta ahora director de cine muy conocido en Francia. Y su concepción de la obra maestra de Mozart se diferencia por el retorno del conjunto de los diálogos hablados de este *Singspiel*, habitualmente cortados o reducidos, pero en una traducción al francés (y con algunas adaptaciones). De modo que la obra se presenta larga, de casi tres horas, lo que produce otro efecto del habitual y lo contrario de lo que se ve frecuentemente. Se intensifica de esta manera el mensaje místico del libreto apoyado por su expresión musical, sus alusiones frecuentes al ritual de la francmasonería y sus dimensiones iniciáticas. Es decir, una concepción transcendente de la obra, seguramente cercana a su veracidad. La puesta


© Vincent Pontet

Esta *Flauta mágica* es la primera puesta en escena operística por parte del cineasta Cédric Klapisch.

en escena se corresponde, con decorado de templo y vestuario alegórico, entre movimientos y situaciones que se conforman a la trama bajo luces nocturnas. Todo bien transmitido.

La restitución musical se inscribe perfectamente en este contexto, con una interpretación al estilo de época siguiendo la concepción de François-Xavier Roth, director musical que interpretaba también por primera vez *La Flauta mágica*. Encontramos por tanto el diapasón y las indicaciones de toque de instrumentos conformes al estilo del tiempo del estreno de la ópera, con instrumentos que son copias de instrumentos vieneses de esa época. Y el sonido resplandece como casi nuevo, bajo la batuta enérgica de Roth al frente de su orquesta Les Siècles. El reparto vocal se adecúa perfectamente, además pasando con facilidad del canto en alemán al habla en francés. Cyrille Dubois expresa a Tamino con su adaptada voz de tenor mixto, mezclando debidamente, tal como la época lo exige, registro de pecho y de cabeza. Regula Mühlemann le responde con una Pamina eminentemente lírica. Florent Karrer y Catherine Trottmann se combinan con entusiasmo para Papageno y Papagena, respectivamente. Jean Teitgen representa a un potente Sarastro, y Marc Mauillon a un valiente Monostatos. Aleksandra Olczyk lanza por su parte con firmeza la coloratura de la Reina de la noche. El coro Unikanti constituye un apoyo bien sostenido. Y resulta del conjunto una velada que, como la flauta de la historia, encanta.

Pierre-René Serna

Cyrille Dubois, Regula Mühlemann, Florent Karrer, Catherine Trottmann, Jean Teitgen, Marc Mauillon, Aleksandra Olczyk, etc. Coro Unikanti, Les Siècles / François-Xavier Roth. Escena: Cédric Klapisch. *Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart.
Théâtre des Champs-Élysées, París.

Amores que no son de este mundo

Sevilla

Es la tercera vez que este título llega al Maestranza, y en esta ocasión con una producción que sitúa la acción en el siglo XIX. La obra parte del mito de Medea que llevó a la tragedia Eurípides, y personaje que desde tiempo inmemorial se relaciona con la brujería y los sortilegios. Los bosques, las hogueras, los druidas (literalmente, "conocedor del roble"), que según Julio César "eran responsables de organizar el culto, los sacrificios, la adivinación u oráculo y los procedimientos judiciales". Plinio el Viejo dice literalmente que "un druida sube al árbol para cortar el muérdago con su hoz de oro". Hablamos pues de creencias mágicas, ancestrales, tribales, entre las que reinaba la atribución a la luna de un

espíritu femenino relacionado con los ciclos que afectan a las mareas, la fertilidad o las cosechas, y que en *Norma* se enfrenta a una sociedad 'moderna' como la romana, que domina el derecho, organiza grandes territorios o posee una moral mucho más laxa que la de sus enemigos galos.

El imposible amor entre un procónsul romano y una druidesa gala, con la que tiene dos hijos (además del inicio de una nueva relación con otra sacerdotisa), supone el quebrantamiento de estas leyes atávicas, de inevitables consecuencias. Ambas mujeres han roto o están a punto de hacerlo, los votos sagrados lunares a cambio de un amor humano; pero cuando Norma se ve traicionada por el engaño de Pollione, repara en la grave falta cometida contra la luna, a la que ha sido infiel en sus votos de castidad. Sólo la hoguera podrá redimir esta culpa y restituir el honor del templo.

Si este planteamiento se lleva a una historia de amor con (el no a) la guerra de fondo, si Norma no va a la pira voluntariamente porque es apedreada por las otras mujeres, la tragedia difícilmente se entenderá. De igual forma, sólo el fuego es desde tiempos ancestrales un elemento purificador y el único camino para que un amor que no tiene cabida en este mundo se eternice gracias a su encuentro para siempre tras la inmolación de ambos: "La llama de la pira encarna y perpetúa la llama del amor más allá de la muerte", escribe Emmanuel Reibel. En este sentido, sí es un amor romántico, como habíamos visto en el *Tristán e Isolda* wagneriano que abría la presente temporada en el Maestranza.

El trío vocal, sin embargo, nos trajo más alegrías. En primer lugar porque Yolanda Auyanet fue una Norma espléndida, y eso que nos asustó haciéndonos saber antes de salir que estaba acatarrada. En fin, arriesgarse a cantar uno de los papeles más difíciles de la historia de la ópera con una afección vocal es poco probable. La soprano canaria se hace fuerte en el centro, no porque a los agudos o graves no llegue, sino porque la frescura y naturalidad que alcanza su voz en esta mediana es envidiable, así como su brillo y colorido. Y será porque "Casta diva" la hemos oído en mil versiones diferentes, pero lo cierto es que sobresalir en ella es complicado: sin embargo, supo moverse entre los clasicistas arpegios del acompañamiento con flexibilidad y temple, con una impresión de maleabilidad sorprendente. Consigue esa sensación de detener el tiempo, no sólo en las notas tenidas, sino en la elegancia de los ribetes de las coloraturas con que cerraba las frases.

Con Adalgisa llegó la gran sorpresa, la de una voz joven, absolutamente maravillosa, redonda de arriba abajo, de color muy seductor y capaz de asumir todos los retos de su registro. Fue durante mucho tiempo

© Guillermo Mendo

Ha sido la tercera vez que *Norma* llegaba al Maestranza, con una producción que sitúa la acción en el siglo XIX.

ignorada, salió de la pluma de Bellini como soprano, pero en los dúos sobre todo no alcanzaba el contraste acostumbrado, así que poco a poco se le fue dando a una mezzo. Y aquí entra Raffaella Lupinacci, aunque el problema es que tiene que asumir la misma endiablada tesitura que Norma, y si para esta dar un Sib grave (Sib3) es complicado, para la mezzo alcanzar un Do sobreagudo (Do6) no digamos, cuando a muchas sopranos ya les cuesta. Sin embargo, la mezzo calabresa no tuvo ningún aparente reparo en alcanzarlo todo. Su personaje nació humilde (no tiene un aria, una cavatina, una romanza), pero ha de mostrar el mismo sufrimiento que Norma al romper los votos de castidad y seguir a un hombre que la quiere arrancar de su entorno y llevársela a la capital del vasto imperio. Para todo tuvo, y sobre un color bellísimo, derrochó sedosidad en el amor, desgarro en el enojo, empatía con la druidesa o responsabilidad en el conflicto.

El tercero en discordia fue Pollione, enfundado aquí en una voz de tenor lírico italiano, lejos de aquel Domenico Donzelli que la estrenó, de centro ancho, graves corpulentos, baritonal, en suma, acorde con la virilidad y carácter resolutivo de un procónsul de Roma. En cualquier caso, Francesco de Muro cumplió su cometido, con agudos bien resueltos y brillantes y graves más bien ligeros, pero de gran expresividad y vigor. El *vibrato* se ha adueñado de Amoretti (Oroveso), mientras la juventud y preparación de Néstor Galván le hicieron firmar un excelente Flavio. Mireia Pintó aprovechó su breve momento como Clotilde y el coro del Teatro de la Maestranza volvió a conseguir bordar un gran papel en una ópera que se lo permite.

Destaquemos por último la dirección de Yves Abel, que se movió por la obra con absoluta flexibilidad, controlando a la orquesta hasta en sus más mínimos detalles, manejándola como un ente único. Ni siquiera una obertura un tanto dispersa consiguió que nos estuviera deslumbrando durante toda la función.

Carlos Tarín

Yolanda Auyanet, Francesco de Muro, Raffaella Lupinacci, Rubén Amoretti, Mireia Pintó, Néstor Galván. Coro del Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Yves Abel. Escena: Nicola Berloffa.
Norma, de V. Bellini.
Teatro de la Maestranza, Sevilla.

FeMAUB: en línea ascendente

Úbeda / Baeza

Bajo el título *Diásporas. Músicas viajeras*, en el sentido de músicas que abandonan su lugar de origen para dispersarse, la vigésimo séptima edición del FeMAUB se ha saldado con un éxito rotundo tanto por calidad de los 16 conciertos del ciclo Vandelvira, el que se realiza en diversas localidades de la provincia de Jaén, y de los 20 conciertos en el ciclo grande, el que tiene a Úbeda y Baeza por epicentro, como por asistencia de público presencial y seguidores en YouTube (son muchos los conciertos que retrasmiten en directo). Algunos hitos de esta edición han sido la continuación del proyecto de recuperación de la música sagrada de Manuel García con su *Misa n. 1*, a cargo del Numen Ensemble, coro granadino cada día con mejor sonoridad y empaste, y Héctor Eliel al órgano y Jerónimo Marín como director cada vez más afianzado, en primicia en tiempos modernos con una actuación memorable. Tiento Nuevo, dirigido desde el clave por su director Ignacio Prego, interpretó obras napolitanas del barroco con la colaboración del fantástico, y quizá el mejor flautista de pico del momento, Maurice Steger, de autores poco conocidos como Leonardo Leo y Domenico Sarri con resultados inmejorables.

También hay que destacar al organista milanés Paolo Oreni, en el que es el mejor órgano barroco de toda Andalucía, el órgano de Santa María del Alcázar y San Andrés en Baeza y con el sugerente título de *Italia en Iberia: gigantes de la tecla*, repasó obras de Frescobaldi, Gesualdo, Rossi, Domenico Scarlatti (cinco Sonatas que fueron lo mejor del concierto), el *Concierto BWV 972* de Bach, y finalizó con una improvisación sobre el *Salve Regina* y en el *Adeste Fideles*, donde hizo gala de su imaginación en la registración. Ese mismo día, por la tarde, dedicada a música portuguesa, tanto la Capella Sanctae Crusis con la recreación de la anónima Misa "La zagala más hermosa" (1646) de escritura policoral a 9 voces ofrecida con una rica paleta de colores instrumentales, como Divino Sospiro con Massimo Mazzeo, donde mostraron como el lenguaje musical del barroco italiano, se impuso también en nuestra vecina Portugal con la peculiaridad de las modinhas (canciones de temas amorosos y pastoriles), fueron sendos conciertos bien ejecutados.

Para el último día del Festival, en la Capilla de San Juan Evangelista de Baeza, el conjunto mexicano Ensemble Diritambo con Aura Martínez como directora artística y Yurev Vivero como director musical, ofrecieron el sugerente programa *Kakaw. Negrillas y guineos en la América Ibérica (ss. XVII-XVIII)*. Las negrillas fueron intercaladas con textos de villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz y ejemplifican la cercanía entre la música culta y la música popular en el barroco. Todo un acierto la interpretación del Ensemble Diritambo, que potenció estos rasgos de música en la encrucijada con voces no siempre impostadas y el uso de abundante percusión.

Por último, el Festival se clausuró en punta con Tercia Realidad y Jorge Jiménez, su director. Bajo el título de *El violín de Farinelli*, desgranó diversas arias que hicieron famoso al castrato en su día en transcripciones para violín. Por allí desfilaron "Alto Giove" de la ópera *Polifemo* de su maestro Nicola Porpora, y "Son qual nave" de *Artaserse* de su hermano Riccardo Broschi, intercalando los movimientos de una Sonata para violín de José de Herrando. No solo Jorge Jiménez es un experto violinista de un virtuosismo impecable, sino también un excelente comunicador que consiguió introducir al numeroso público asistente en aquel mundo sonoro exquisito del Barroco.

Juan de Vandelvira

Diversos intérpretes.
XXVII Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza (FeMAUB), diversos escenarios, Úbeda y Baeza.

© FeMAUB

El XXVII Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza (FeMAUB) se clausuró con Tercia Realidad.

Riccardo Muti: en casa y con su orquesta

Ravena

La Orquesta Juvenil Luigi Cherubini celebra sus veinte años en 2024 y, como preludio a los festejos, su fundador, Riccardo Muti, subió al podio del Teatro Alighieri de Ravena para dirigir versiones semi-escénicas de *Norma* y *Nabucco*. En primer plano se ubicó la orquesta, con el coro detrás y los cantantes solistas, todos ellos jóvenes y en los albores de sus carreras, en tarimas elevadas a los costados. El fondo fue ilustrado por sugestivos videos. En *Norma*, selvas y rocas naturales enmarcaron bustos de piedra alusivos a los feroces encontronazos de Norma-Adalgisa-Pollione. Y, predeciblemente, *Nabucco* fue ilustrado con alados leones asirios y candelabros hebreos. Frente a esta multitud de artistas aglomerados en un escenario de limitadas dimensiones, Muti desarrolló una interacción diferente a la de sus conciertos con grandes orquestas. Porque en Ravena, y frente a instrumentistas de entre 18 y 30 años de edad, pudo dar rienda suelta a la vocación pedagógica que ya en la novena década de su vida parece haberse transformado en la misión fundamental de su quehacer artístico. Gracias a esta dedicación, la Orquesta Cherubini celebra sus veinte años como una agrupación ya madura y capaz de revitalizar la manera de tradición orquestal italiana.

El día antes de las dos funciones consecutivas aquí comentadas, el "Maestro" (en Ravena nunca se alude a Muti por su apellido) y sus alumnos ensayaron la versión completa de *Nabucco* por la mañana y la de *Norma* por la tarde. *Nabucco* salió prácticamente sin interrupciones ante un auditorio de alumnos de escuelas locales. El ensayo de *Norma* fue más problemático, porque Muti insistió en interrumpir con indicaciones y cantar junto a los solistas. Sobre todo en los recitativos que, él ha insistido siempre en esto, son la médula del desarrollo dramático musical. En la función del día siguiente, quien mejor respondió a este requerimiento fue la Adalgisa de Paola Gardina. Monica Conessa explayó su Norma con voz menos articulada y a veces estridente, pero bien apoyada en sus trinos y su registro alto. De atractivo timbre lírico fue el Pollione de Klodjan Kaçani. Vittorio del Campo se encargó de Oroveso con voz algo nasal pero de efectiva resonancia. Muti dio una lección de cómo dirigir Bellini, con clarísimas instrucciones de batuta y brazo izquierdo al servicio de una interpretación cromáticamente luminosa y de énfasis urgente, pero nunca precipitado. No hubo una nota o instrumento que no se oyera claramente a través de modélicos contrastes de ritmo y dinámicas. Y el lirismo itálico meridional de las cantinelas bellinianas salió con una soltura nunca sobre enfatizada.

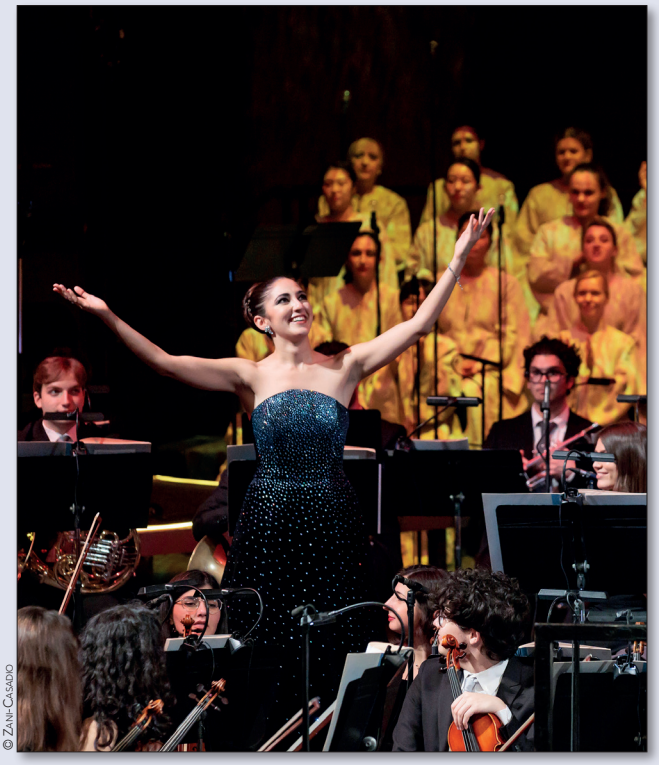
© Zani-Casadio

"Riccardo Muti pudo dar rienda suelta a su vocación pedagógica, que a día de hoy parece haberse transformado en la misión fundamental de su quehacer artístico".

Bien diferente fue el lirismo del *Nabucco* del día siguiente. Aquí el Maestro instruyó una vena sinfónica diferente, con color y densidad de texturas más introvertidas y de una expresividad siempre brillante, pero más densa, verdaderamente anticipatoria del ulterior desarrollo verdiano. Y los cantantes le respondieron con similar expresividad, empezando por el cálidamente expresivo protagonista a cargo de Serban Vasile, un barítono de mordente y *legato* que merecen ser apreciados en teatros internacionales. Lida Fridman fue una Abigaille extraordinaria por la firmeza casi de contralto de su registro grave y su emisión pareja y sin quiebre hasta agudos de seguro *squillo*. Evgeny Stavinski fue un bien impostado Zaccaria y Riccardo Rados y Francesca Di Sauro convencieron sus timbres líricos como Ismaele y Fenena.

El Coro del Teatro Municipal de Piacenza se exhibió en ambas veladas como un ejemplo de *italianità* por su proyección abierta y envolvente, arrolladora en el himno de guerra de *Norma* y de un pathos tranquilo y penetrante en "Va pensiero", que el Maestro marcó con apacible reflexividad. Desde *Norma* hasta *Nabucco* este fue un inusual encuentro entre la consumada madurez artística de un gran director de orquesta y un elenco de cantantes e instrumentistas dispuestos a seguirlo con una entrega inspirada y sin reservas.

Agustín Blanco Bazán


© Zani-Casadio

***Norma* y *Nabucco* se semiescenificaron en el Teatro Alighieri de Ravena con dirección de Riccardo Muti.**

Monica Conessa, Klodjan Kaçani, Vittorio De Campo, Paola Gardina, Serban Vasile, Lidia Fridman, Evgeny Stavinski, Francesca di Sauro, Riccardo Rados. Coro del Teatro Municipal de Piacenza, Orquesta Juvenil Luigi Cherubini / Riccardo Muti.
Norma de Bellini y *Nabucco* de Verdi.
Teatro Alighieri, Ravena.

La ópera anti-anti-ópera

Viena

El concierto de bocinas (de automóvil) con que se inicia *Le Grand Macabre* de György Ligeti indica que no se trata de un obra que se ciñe a los cánones tradicionales. No obstante, la doble negación formulada por el propio Ligeti, al declarar que se trata de una "anti-anti-ópera", confirma que se trata de una ópera. Basándose en una idea del escritor belga Michel de Ghelderode, titulada *La Balade du Grand Macabre*, el propio compositor y Michael Meschke crearon un libreto original (en alemán). Esta ópera, en su primera versión, se estrenó en Estocolmo en 1978. Posteriormente, Ligeti y su coautor acortaron el texto, eliminando casi todas las partes habladas. Esta nueva versión se estrenó en Salzburgo en 1996 (una reseña se publicó en RITMO), cantada en inglés. En este primer monaje de la Ópera del Estado de Viena, se cantó en una versión traducida al alemán. Esta tardía presentación coincide con el año del centenario del nacimiento de Ligeti, quien vivió parte de su vida en esta ciudad.

Le Grand Macabre aúna, tanto en su música como en su libreto, elementos eróticos, burlescos, paródicos, absurdos, crítico-políticos y sociales, dando lugar a una plétora de circunstancias de diversa índole, dominadas por la muerte, representada y personificada por el personaje de Nekrotzar. Este vaticinador de un fallecimiento colectivo de la población termina desapareciendo en el cuarto acto. Luego de tantas amenazas, es la muerte que desaparece (¿o muere?) en el cuarto acto. Todo ello transcurre en el fantasioso principado de Breugelandia. Este nombre, inspirado en el apellido del famoso pintor Pieter Brueghel el Viejo, con cuya obra se identifica profundamente Jan Lauwers, director escénico y escenógrafo belga de este montaje. Lauwers también colaboró con Paul Blackman en la coreografía que en este espectáculo ocupa un lugar preponderante, con muy pocas interrupciones. En su calidad de director escénico, Lauwers se caracteriza por mantener los diversos personajes en constante movimiento, salvo en los momentos más pausados, que no abundan. Por lo tanto, esta constante coreografía, sumamente en gran parte erótica (los vestuarios implican desnudez total, o parcial), en parte violenta, acompaña una parte preponderante de la acción teatral.

Resulta difícil encasillar *Le Grand Macabre* en un género definido dentro del teatro musical. No se trata ni de una obra trágica, ni de una obra jocosa (a pesar de sus aspectos satíricos). Se trata más bien de una obra dominada por dos aspectos esenciales en nuestras vidas: la muerte y el amor erótico. En diversos momentos la escenografía de Lauwers hace referencia al famoso cuadro de Brueghel, *El triunfo de la Muerte* (expuesto en el Museo del Prado). Para Ligeti, la muerte no triunfa, sino que, tal como señalamos, desaparece sobre el final de la obra mientras la pareja de amantes que aparece al comienzo, vuelve a hacerse presente en el último cuadro, cuya música es una *passacaglia*, ajena a todo lo ocurrido y ajena a la muerte. El amor perpetúa la vida.

La música compuesta por Ligeti es fascinante. Se encuentra en constante movimiento, utiliza muchas citas y formas históricas de la música occidental y recurre a una instrumentación gigantesca, sobre todo en materia de instrumentos pertenecientes al grupo de la percusión y generación de sonidos. Las partes vocales son difíciles y requieren solistas dotados de una formación musical y vocal profunda. Uno de los personajes principales es Nekrotzar, quien anuncia que todos morirán pronto. El bajo barítono Georg Nigl cantó y representó con gran bravura, energía y musicalidad

© Michael Pöhn

***"Le Grand Macabre* aúna elementos eróticos, burlescos, paródicos, absurdos, crítico-políticos y sociales".**

esta figura central. En total oposición a este personaje siniestro se presenta el de Piet vom Fass, catador de vinos, casi permanentemente borracho, cantado y actuado por el tenor Gerhard Siegel. Se trata de un personaje muy humano, con todos sus defectos y temores. La pareja de amantes, Amando y Amanda, está conformado por una soprano, María Nazarova, y una mezzo, Isabel Signoret. Ligeti retoma la tradición de hacerle cantar a una mujer la parte de un hombre joven (ver Mozart y Strauss). También recurre a la utilización de una voz de contratenor, el excelente Andrew Watts en esta producción, para la parte del Príncipe Go-Go, un personaje grotesco que gobierna Breugelandia de manera casi infantil, flanqueado por dos ministros, representados y cantados por Daniel Jenz y Hans Peter Kammerer, en constante discordancia el uno con el otro. Otra parte muy importante en esta obra es la Astramadors, astrólogo de la corte de Go-Go, estupendamente representado por el bajo Wolfgang Bankl. La parte de su mujer, Mescalina, estuvo a cargo de la no menos excelente Marina Prudenskaya.

Pero esta compleja ópera, no se hubiera podido montar sin la formidable dirección musical y conducción de Pablo Heras-Casado, quien, al frente de la orquesta de la Ópera de Viena (Filarmónica de Viena) y del coro Filarmónico Eslovaco, logró que todas las dificultades de esta muy compleja y muy rica partitura, quedara superadas en lo que quedará en la memoria como una maravillosa versión de esta única ópera de György Ligeti.

Gerardo Leyser

Georg Nigl, Gerhard Siegel, Wolfgang Bankl, Marina Prudenskaya, Sarah Aristidou, Andrew Watts Maria Nazarova, etc. Orquesta de la Ópera del Estado de Viena / Pablo Heras-Casado. Escena: Jan Lauwers. *Le Grand Macabre*, de G. Ligeti.
Ópera del Estado, Viena.

UNITEL EDITION

GIACOMO PUCCINI

TOSCA

KRISTĪNE OPOLAIS · JONATHAN TETELMAN
GÁBOR BRETZ

ARNOLD SCHOENBERG CHOR
ORF RADIO-SYMPHONIEORCHESTER WIEN

CONDUCTED BY **MARC ALBRECHT**
STAGED BY **MARTIN KUŠEJ**

DVD VIDEO

Música DIRECTA
www.musicadirecta.es

THEATER an der Wien
DAS OPERNHAUS

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 formado audio (CD) y audiovisual (DVD-BR), tanto en soporte físico como en edición "on-line" 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

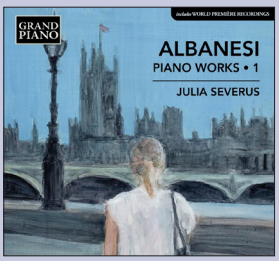
Valoración técnica

H HISTÓRICO

P PRESENTACIÓN ESPECIAL

R ESPECIALMENTE RECOMENDADO

S SONIDO EXTRAORDINARIO



Carlo Albanesi (1858-1926) fue un compositor, pianista y pedagogo nacido en Nápoles, que pasó la mayor parte de su vida laboral en Inglaterra. Sus *Ejercicios para digitación*, publicados por primera vez a principios de 1900, todavía se usan en la actualidad. Compuso música orquestal y de cámara, incluido un *Cuarteto de cuerda* y un *Trío con piano*. Pero es mejor recordado por su música para piano y particularmente por sus *Seis sonatas*, la última de las cuales fue compuesta en 1907. Aquí, la pianista Julia Severus nos presenta la primera de estas rarezas. Se embarca con dos grandes obras magnas, las *Sonatas ns. 2* y *4*, con un pequeño *Suhait* (deseo) *Romance*, a modo de *intermezzo*, manejando la variedad de modismos con facilidad.

Contribuye con sus propias notas del folleto informativo, en este excelente lanzamiento con obras grabadas por vez primera (la *Sonata n. 4*); demuestra una verdadera habilidad en consistencia musical y no excesivamente virtuosa, donde no se desborda allí donde las partituras probablemente presentan más desafíos para el pianista, y es una porción desconocida e intrigante en un compositor desconocido, con unas interpretaciones limpias y llenas de estilo propio. El sello Grand Piano pone la guinda al pastel con un excelente sonido que funciona muy bien dentro de las dimensiones íntimas de la música, desde un estudio de la ciudad de Berlín. Una grabación muy interesante en todos los sentidos y de la que se espera su continuación.

Luis Suárez

ALBANESI: Obras para piano (vol. 1). Julia Severus, piano.
Grand Piano 924 • 62'
★★★★

En 1924, a Franco Alfano le cayó un regalo envenenado: completar la ópera *Turandot* de Puccini. Era "envenenado" porque, por muy competente que fuera su labor, sería valorada tan injusta como inmisericordemente por no alcanzar el nivel de la música del maestro. Eso por un lado; por otro, podía pasar también que el "regalo" acabara eclipsando la propia obra del compositor, como así fue. Este disco viene a remediar algo ese olvido.

La formación germánica del compositor se aprecia en estos tres cuartetos de cuerda. Compuesto entre 1914 y 1918, esto es, en plena Primera Guerra Mundial, el *Cuarteto n. 1 en re mayor* es especialmente interesante por una escritura por momentos crispada y disonante en los tiempos extremos, aunque el auténtico centro expresivo se encuentre en el *Calmo* central, un contenido lamento que Alfano hace por la muerte de su hijo en el frente. El *Cuarteto n. 2 en do mayor* (1926) es de factura más ligera, algo que tampoco debería sorprender demasiado si se tiene en cuenta que está dedicado a un poderoso personaje que adoraba la música, siempre que tuviera melodía: Mussolini. Aun así, Alfano crea una obra atractiva sobre todo por sus continuos contrastes de tono y carácter, pues lo mismo evoca una canción infantil que una danza popular. El último Cuarteto, el *Tercero* (1945) es de expresión más otoñal, con un *Largo* inicial que destila emoción y nostalgia en cada uno de sus compases.

Las versiones son competentes, aunque haya ocasiones en que se nota que cuatro intérpretes no forman necesariamente un cuarteto por el hecho de tocar juntos.

Juan Carlos Moreno

ALFANO: Cuartetos de cuerda ns. 1-3. Elmira Darvarova, violín; Mary Ann Mumm, violín; Craig Mumm, viola; Samuel Magill, violoncelo.
Naxos 8.579042 • 83'
★★★★

Bajo este sugerente título, "The first cantata year", la Internationale Bachakademie Stuttgart recrea una suerte de lo que debió de ser la llegada musical de Bach a Leipzig en 1723 y su propuesta de cantatas para optar al puesto de Kantor, con los cantantes (más de 50) e instrumentistas (poquitos, sólo 8) que le ofrecía la ciudad. Así, Bach les presenta trabajos nuevos (*BWV 24, 75* y *76*) y otros que son resultado de la reutilización y el autopréstamo (*BWV 21.3* o *185.2*), iniciados una década antes en Weimar. Es la música de un compositor maduro (¿acaso no nació así?), que exhibe todos los rasgos de su maestría en el género. Ya aparecen los cánones de violines para glosar las riquezas espirituales, las alabanzas al cielo en interminables coloraturas de contundentes trompetas o las sublimes cantilenas de oboe.

Rademann y Gaechinger Cantorey encuentran confortable acomodo en una tendencia algo más clásica dentro del infinito espectro de interpretaciones, más ampulosa y solemne, aun utilizando una plantilla no muy amplia. Los largos melismas en semicorcheas tienen "un 93% de fluidez", así como un sutil exceso de cariño por los acentos, que marca las partes fuertes sin llegar a caer en lo marcial, pero sí resta cierto avance y ligereza. Hay metales naturales magníficos, aunque se escuche alguna mínima imperfección que los humaniza y los acerca a lo habitual con estos diabólicos instrumentos. Y como Bach acepta de buen grado la diversidad de matices, esta interpretación se encarama al podio de las referenciales, sonando absolutamente intachable y recomendable.

Álvaro de Dios

BACH: Cantatas BWV 75, 76, 21.3, 185.2 y 24. Patrick Grahl, Catalina Bertucci, Marie Henriette Reinhold, Tobias Berndt. Gaechinger Cantorey, Gaechinger Cantorey / Hans-Christoph Rademann.
Hänssler HC23025 • 2 CD • 132'
★★★★★

BEETHOVEN MAJESTUOSO

Suenan aplausos y una figura antaño poderosa en su caminar avanza hacia el podio con paso torpe, con dificultad se encarama a él y, tras sonreír al público, se sienta en una banqueta dispuesto a dirigir el corpus sinfónico beethoveniano, ese ciclo de nueve Sinfonías incomparable en su progresión desde un clasicismo heredero de Haydn hasta proyectarse en hallazgos que encontraran su eco en Bruckner y Brahms. Zubin Mehta ha grabado este ciclo con 85 años.

El ciclo en su conjunto es de una ejecución impecable. No hay sobresaltos ni ocurrencias. Heredero de las interpretaciones de Böhm o de Karajan, en ningún momento cede a los deseos de hacer versiones impetuosas, de enlazar estilísticamente las versiones con el apasionamiento de un *Sturm und Drang*, o de mostrarlas más romantizadas de lo que por su año de composición podrían ofrecer. Así, los acentos, y los *sforzandi* están siempre comedidos, sin aristas en el sonido y sin perder la dulzura en los ataques y el empaste del conjunto.

Varios detalles ayudan a comprender mejor las líneas generales. Son versiones en directo grabadas en septiembre y octubre de 2021, recién salidos de la pandemia y de ahí el público escaso y disperso, siempre con mascarilla, y la sección de viento, no así la cuerda, también espaciada entre los instrumentistas. El ciclo se completó en septiembre de 2022 con la *Octava* y la *Novena* en el mismo concierto. La disposición de la orquesta es, en la mayoría de las Sinfonías, con violines segundos a la derecha, en lugar de la habitual sección grave. Mehta dirige seis de las nueve Sinfonías de memoria, lo cual habla a las claras de su intacta capacidad y confianza en sí mismo; para la *Primera*, *Segunda* y *Cuarta*, sí tiene la partitura delante, pero en ningún momento da la sensación de que la precisara. Su gesto es parco, suele dejar la mano derecha con la batuta en reposo apoyada en su muslo mientras que es la mano izquierda la que va dibujando el fraseo. El respeto por la partitura es escrupuloso, y solamente en la *Cuarta* y la *Séptima Sinfonías* omite la repetición de la exposición del primer movimiento, y en la *Séptima* la exposición del cuarto movimiento.

Pocas veces se encuentra tanta elegancia en el cincelado de las frases, y para ello es fundamental la elección de los *tempi*, nunca apresurados, y esto permite el majestuoso comienzo de la *Séptima*, y quizá de manera más notoria, la coda del primer movimiento de la *Novena*, momento bruckneriano *avant la lettre*.

La orquesta muestra un sonido sólido, con unos timbres en los vientos bellísimos. Los solistas de la *Novena* cumplen a la perfección, con un excelente Tareq Nazmi como bajo (fíjense en la cantidad de matices e intenciones de su solo inicial). El Coro del Maggio Fiorentino, como un sonido "mediterráneo" donde los tenores muestran su *squillo*, está fabuloso. En definitiva, la sabiduría de un gran maestro que ha convivido toda su carrera con el ciclo sinfónico de Beethoven, nos ofrece su testamento musical, con una calidad inigualable.

Jerónimo Marín

BEETHOVEN: Sinfonías completas. Mandy Fredrich, soprano. Marie-Claude Chappuis, mezzo. AJ Glueckert, tenor. Tareq Nazmi, bajo. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Zubin Mehta.
Dynamic 37590 • 3 DVD • 387' • DD 5.1
★★★★★

Comencemos advirtiendo de que el título del disco induce a error, pues no solamente están grabados los dos Conciertos para violín de Bruch y Korngold, sino también el *Poème para violín y orquesta Op. 25* de Chausson. Dado por descontado de que cualquier que se atreva a grabar un disco debe contar en su bagaje toda la técnica necesaria para hacer aflorar lo que realmente buscamos los oyentes, la idea emocional detrás de las notas escritas, en esto reside una de las virtudes de esta grabación: Arabella Steinbacher está inmensa en su comunicación emocional. El *cantabile* de su violín (un Stradivarius de 1716) es de una ductilidad y belleza extremas, y como tal se muestra en ese primer movimiento tan lírico del *Concierto* de Korngold, quizá la obra menos transitada de las tres que se encuentran grabadas aquí. Pero su virtuosismo técnico le permite que "se entiendan" todas los notas en los pasajes más rápidos donde las semicorcheas vuelan en los *Allegro*.

Todo un acierto que se incluya el *Poème para violín*, que primero existiera en versión para violín y piano (estrenado en 1896 por Ysaÿe y el omnipresente en los salones parisinos Isaac Albéniz), una obra no muy extensa que merecería ser más conocida. La Orquesta Gulbenkian, sin tener un sonido todo lo refinado que pudiera, cumple con mérito en la parte acompañante con un atento y eficaz Foster. Esta grabación es una reedición más moderna de la edición de 2012 del propio sello Pentatone.

Jerónimo Marín

BRUCH / KORNGOLD: Conciertos para violín (+ CHAUSSON). Arabella Steinbacher, violín. Orquestra Gulbenkian / Lawrence Foster.
Pentatone PTC5187088 • 70'
★★★★★

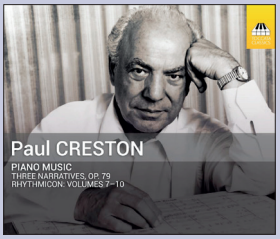
Aunque en apariencia no lo sean, las Mazurkas pueden llegar a suponer todo un reto musical. Lejos de la gran escala de las Baladas o las Sonatas, Frédéric Chopin cultivó esta forma musical a lo largo de toda su vida. La danza polaca de origen popular llegó a los salones de toda Europa y, en manos del autor de los *Nocturnos*, supuso un vehículo de expresión personal de carácter intimista, comedido y nostálgico. Es por ello que estas pequeñas piezas encierran varios y variados microcosmos emocionales no siempre fáciles de poner de manifiesto con garantías.

Peter Jablonski nos sumerge en estas miniaturas a través de un pianismo refinado, detallista y equilibrado. Las dinámicas no resultan desaforadas y el *rubato*, esencial en estas piezas, resulta, salvo casos puntuales, muy natural. Llama la atención el comedido uso de los pedales; no siempre funciona, aunque aporta claridad al discurso. Quizás sea esta pulcritud general un arma de doble filo: aun siendo piezas de carácter recogido, a veces se echa de menos más intensidad, más pasión o más vuelo romántico en las melodías.

Con todo, estamos ante buenas versiones que vendrán a ser completadas en breve por un segundo volumen. Arthur Rubinstein (RCA-Sony Classical) sigue estando en el podio de este repertorio.

Jordi Caturla González

CHOPIN: Mazurkas completas (vol. 1). Peter Jablonski, piano.
Ondine ODE 1412-2 • 74'
★★★★



Criado en una modesta familia de raíces sicilianas, el precoz talento del compositor norteamericano Paul Creston (1906-1985) forjó un intuitivo autodidactismo que lo encumbró como uno de los exponentes más brillantes, prolíficos e interpretados de su generación. Con obras cumbre como su *Concierto para saxofón*, o su *Sinfonía n. 2*, el lenguaje tonal de Creston gira en torno a una cinética rítmica con temas melódicos no exentos de influencias del jazz o las músicas populares. Conocido e interpretado por Stokowski, Monteux o Szell durante los 40 y 50, el avance de las vanguardias legó su música más abstracta a un olvido del que apenas pudo sobreponerse. Dedicado también a la docencia, Creston teorizó sobre el ritmo en *Principles of Rhythm* y en *Rational Metric Notation*, textos que lo definían como el más importante factor musical, tal y como cataliza en sus atmosféricas y *ravelianas Three narratives* de 1962 y, sobre todo, en su *Rhythmicon* de 1974, ambiciosa serie de 123 estudios en diez libros, de la que este disco recoge los cuatro últimos.

A semejanza del *Mikrokosmos* bartokiano, la polirrítmica complejidad creciente de la serie, alberga desde ingeniosos y juguetones estudios, a otros más introspectivos e intimistas cercanos al canto religioso. Junto a la oscura grabación monofónica de Candida Lebreque del 5º libro de *Rhythmicon*, esta nueva grabación del pianista norteamericano Myron Silberstein para el sello Toccata resulta referencial para quienes deseen explorar este catálogo.

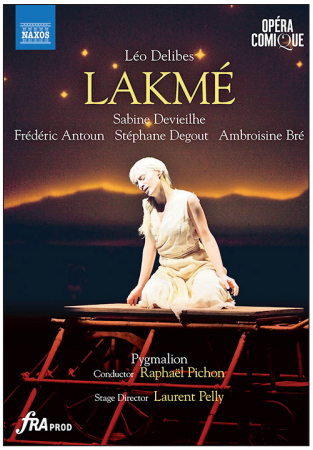
Justino Losada

CRESTON: Three Narratives; Rhythmicon: volúmenes 7, 8, 9 y 10. Myron Silberstein, piano.
Toccata Classics TOCC0674 • 69'
★★★★★

Casi una década después de que los protagonistas de estas funciones de *Lakmé* que ahora ofrece el sello Naxos en formato audiovisual se presentaran con los mismos roles en la parisina Opéra Comique, la compañía decidió volverlos a reunir en una nueva producción firmada por el reconocido director de escena Laurent Pelly. Este decide principalmente despojar de todo folclorismo a la partitura de Delibes y mostrar del modo más esencial posible el drama, inspirándose en la tradición teatral oriental. La estética minimalista con el cuidado vestuario monocromo y la siempre adecuada iluminación (delicioso el juego de sombras chinescas) hacen de la propuesta una muy buena alternativa en DVD.

Musicalmente, destaca la perfecta recreación que lleva a cabo la soprano Sabine Devieilhe, que poco a poco se está apropiando de un personaje al que cada vez va añadiendo más matices. A su lado, entregado e idiomático, el tenor Frédéric Antoun es un compañero a la altura en líneas generales. Del resto del reparto, destaca por su entrega y pasión el barítono Stéphane Degout, que con una impecable interpretación de rotunda profundidad impresiona como Nilakantha. Muy detallista es la lectura del director historicista Raphaël Pichon, que se coloca al frente de su propio conjunto (brillante el coro) y que equilibra con inteligencia y sensibilidad foso y escena.

Pedro Coco



DELIBES: Lakmé. Sabine Devieilhe, Frédéric Antoun, Stéphane Degout, Ambroisine Bré, Philippe Estèphe, etc. Coro y Orquesta Pygmalion / Raphaël Pichon. Escena: Laurent Pelly.
Naxos 2.110765 • DVD • 135' • DD 5.1
★★★★★

Una de las obras más interesantes del siglo XX pero que, desafortunadamente, no ha merecido una justa atención por parte de las casas discográficas es *A Mass of life* del británico Frederick Delius (1862-1934). El compositor, de padres alemanes, nunca sintió un especial apego por su país natal, por lo que la tradición musical de las islas no fue un referente para su formación. Más importante para él fue la inspiración que le brindó la obra de Richard Wagner y Edvard Grieg y sus estudios en Leipzig.

En 1905, Delius escribió *A Mass of life*, la obra orquestal de mayor envergadura del compositor y, tal vez, la menos conocida. Fue escrita originalmente para soprano, alto, tenor y bajo solitas, acompañados de dos coros y dos orquestas. Una obra grandiosa en todas sus acepciones, que usa textos de *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche. El disco que les presento es una grabación lograda y necesaria de esta obra que debería estar en la estantería de todo melómano. Es una versión de la Bergen Philharmonic Orchestra dirigida por Sir Mark Elder con la participación predominante del barítono Roderick Williams. La agrupación noruega es una de las más antiguas de Europa y por eso no necesita presentación y, de la mano del maestro Elder, sabe mostrarnos el drama que encierra esta obra sublime. Los coros Edvard Grieg y Collegium Musicum acompañan a la orquesta con un despliegue único de expresión, una lectura llena de intensidad, que ustedes considerarán imprescindible después de escucharla.

Juan Fernando Duarte Borrero

DELIUS: A Mass of Life. Roderick Williams, barítono. Bergen Philharmonic / Sir Mark Elder.
Lawo LWC1265 • 2 CD • 94'
★★★★★ R

No tuvo excesivo predicamento en su día la producción de *Don Pasquale* que acaba de aparecer en DVD, cinco años después de su estreno en la Royal Opera House de Londres. Escribió entonces un reputado crítico inglés que, aunque no nos cuesta admirar la rebosante invención del *capolavoro* donizettiano, el cinismo y la crueldad de su trama hacen que disfrutarla (amarla, para ser exactos) resulte mucho más difícil. El montaje concebido por Damiano Michieletto (añadía el crítico) carecía de encanto y gracia y confería a la escena final una amargura excesiva.

Puede que el libreto efectivamente nos cause hoy cierta desafección: al fin y al cabo, las historias y los personajes de la *commedia dell'arte* en que se inspira no fueron concebidos para halagarnos, sino precisamente para poner al descubierto y ridiculizar nuestras debilidades, nuestra pequeñez. Sin embargo, ni cuando asistí entonces a una de las representaciones, ni ahora al volver a verla con la calma y la comodidad que proporcionan el medio, me pareció tan deficiente la propuesta de Michieletto. De hecho, la sigo encontrando notable por su originalidad y el meticuloso trabajo con los cantantes, algo que vienen a confirmar las audibles y repetidas risas del público.

La chispeante dirección de Evelino Pidò estimula a un reparto en que destacan, por su desempeño vocal y dramático, Bryn Terfel y Olga Peretyatko (tronchante Don Pasquale el uno y pícara Norina la otra) que dejan en segundo plano a Markus Werba (Malatesta) y Ioan Hotea (Ernesto).

Darío Fernández Ruiz

DONIZETTI: Don Pasquale. Bryn Terfel, Olga Peretyatko, Markus Werba. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Evelino Pidò. Escena: Damiano Michieletto.
Opus Arte OA1315D • DVD • 136' • DTS
★★★★★

Alberto Rasi y su prestigiosa Accademia Strumentale prosiguen su viaje a través de las obras maestras de la música barroca europea. Aquí unen fuerzas con la joven estrella del laúd Jadran Duncombe para enfrentarse a otro hito barroco: *Lachrimae* o *Seven Teares*, de John Dowland, colección que dedicó a la reina Anna de Dinamarca, esposa del rey Jaime I de Inglaterra.

Dowland, poeta y compositor, abrió un nuevo camino compositivo con *Lachrimae*, primera colección inglesa (versión instrumental) de veintiuna piezas de música de danza para cinco voces (violas), más una parte para laúd. Dowland publica esta obra utilizando una solución gráfica singular, llamada disposición en "mesa": imprimida en un solo folio, los seis intérpretes podían leer su parte en dos páginas enfrentadas, sentados alrededor de la mesa con el libro colocado en medio.

Justo es decir que las pavanas, danzas cortesanas y nobles, ocupan un lugar predominante en esta obra. *Lachrimae* está formada por 7 pavanas que son seguidas por otras 14 danzas de carácter más ligero (3 pavanas, 9 gallardas y 2 allemandas), dedicadas a personajes ilustres o conocidos del autor. La partitura tiene un notable valor artístico, por las interrelaciones temáticas y armónicas, así como por la belleza de sus melodías y la melancolía que emanan mediante una escritura polifónica de las voces. Alberto Rasi nos introduce en los aspectos más importantes de la polifonía de Dowland y ofrece, con sus músicos, una perspectiva del mundo interior del reconocido compositor inglés.

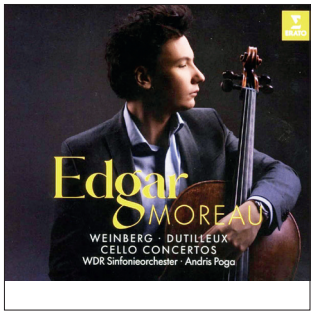
Raquel Serneguet

DOWLAND: Lachrimae. Jadran Duncum, Accademia Strumentale Italiana / Alberto Rasi.
Challenge Classics CC72938 • 67'
★★★★

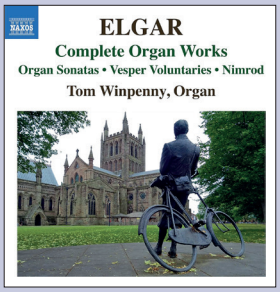
Conciertos para piano o violín hay a patadas, unos maravillosos y otros mediocres, pero apenas existe obra concertante para chelo que no resulte interesante. La amplia tesitura del instrumento y sus posibilidades técnicas y expresivas lo convierten en un objeto con el que no vale, simplemente, rellenar compases. En el presente disco, el joven chelista Edgar Moreau aborda dos piezas del género escritas a mediados del siglo XX. No son iguales en cuanto a calidad, pero el halo del instrumento queda demostrado en ambas. Por un lado, tenemos el *Concierto* de Mieczyslaw Weinberg (1919-1996), un creador de vida trágica. Nacida a partir de un concertino anterior, la obra se nutre de modalismos y elementos folklóricos (sobre todo, yiddish), lo que le aproxima a su amigo Shostakovich, pero con un discurso mucho más neoclásico y previsible (aunque hay que reconocer que su inicio -y final-, pura elegía, posee una profundidad catártica).

La otra obra apenas necesita presentación: *Tout un monde lontain...* es la obra más conocida de Henri Dutilleux (1916-2013). Con ella, consiguió que el chelo, vigilado por la orquesta, tradujese en sonidos las correspondencias baudelerianas. Ambas páginas nacieron del impulso de aquel mago del instrumento que fue Rostropovich, vínculo que vertebra el presente disco. Moreau los aborda con seguridad, manteniéndose sereno en todo momento, incluso en lo más oscuro de Weinberg. Y la orquesta, con Poga a la cabeza, lo acompaña con eficacia.

Juan Gómez Espinosa



DUTILLEUX • WEINBERG: Conciertos para chelo. Edgar Moreau, chelo. WDR Sinfonieorchester / Andris Poga.
Erato 5055197489334 • 62'
★★★★



Como ya hiciera con los registros de Olivier Messiaen, Tom Winpenny vuelve a tocar el cielo con la obra organística de Edward Elgar. Esta recopilación incluye, además de las obras originales para órgano, las transcripciones de otras piezas hechas por el propio Elgar y otros organistas. La *Sonata n. 1*, una impresionante obra cuasi sinfónica, cobra vida en manos de Winpenny como si de una orquesta se tratara, con un nivel de detalle asombroso y una fuerza arrebatadora. Sus irresistibles melodías contrastan con el carácter de las *Vesper Voluntaries*, miniaturas de escritura puramente eclesiástica que conforman una *suite* mucho menos interesante musicalmente, aunque igualmente bien interpretada por Winpenny.

Con respecto a las transcripciones, destaca la *Sonata para órgano n. 2*, la magnífica versión organística de Atkins de la *Severn Suite* para metales del compositor inglés. La obra muestra la maestría del organista a nivel contrapuntístico, explicando la *Fuga* con una claridad absoluta, así como su capacidad expresiva en la *Tocata* y la coda final.

El resto del disco se completa con otras obras traducidas al instrumento que, junto con la soberbia toma sonora del órgano de la catedral de Hereford, ponen el broche de oro al conjunto.

Jordi Caturla González

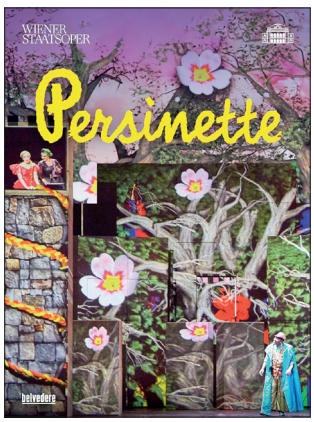
ELGAR: Obras completas para órgano. Tom Winpenny, órgano.
Naxos 8.5744366 • 87'
★★★★★

Una joven encerrada durante muchos años en una torre, cuyos largos cabellos son la única posibilidad de contacto con el mundo exterior: seguro que les suena esta historia y seguro también que le habrán puesto nombre a la joven. No obstante, en este caso, el libretista y el compositor de esta ópera para niños no van a *Rapunzel*, sino a la fuente francesa de Charlotte Rose de la Force: *Persinette*.

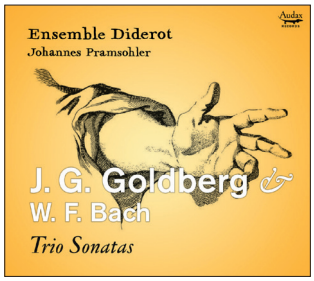
La obra, de una hora aproximadamente de duración, se incluyó en el proyecto infantil de la Ópera de Viena en el invierno de 2019, y ahora el sello Belvedere, que hizo lo propio con la reducción de la *Cinderella* de Alma Deutscher, la presenta en DVD. La música es de Albin Fries, que tras décadas de pausa creativa volvió a la composición en 2005, y nos ofrece una obra de bellas melodías muy descriptiva que el público parece disfrutar desde el inicio. La orquesta suena homogénea y enérgica a las órdenes de un inspirado Guillermo García Calvo y las voces protagonistas se adecuan a sus roles, especialmente la temperamental Monica Bohinec como autoritaria hechicera Alse; o el sensible tenor Lukhanyo Moyake como príncipe.

Por último, la puesta en escena, que introduce el lenguaje videográfico con el que los niños están tan familiarizados, es atractiva y funcional. Una interesante propuesta que, a juzgar por los aplausos finales, cumple su cometido de acercar el género lírico a los más jóvenes.

Pedro Coco



FRIES: Persinette. Bryony Dwyer, Lukhanyo Moyake, Monika Bohinec, Regine Hangler, etc. Orquesta de la Ópera de Viena / Guillermo García Calvo. Escena: Matthias von Stegmann.
Belvedere 08061 • DVD • 65' • PCM
★★★★



En el disco que aquí reseñamos, el Ensemble Diderot liderado por Johannes Pramsohler regresa al repertorio de las *Trio Sonatas para dos violines y basso continuo*. Tras dedicar sus últimos discos a música de cámara y conciertos para una plantilla más amplia, el conjunto de cámara con sede en París vuelve a presentarse en su formación original de cuatro músicos para abordar obras de dos alumnos de Bach: Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) y Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784).

Johannes Pramsohler (violín), Roldán Bernabé (violín), Gulrim Choï (chelo) y Philippe Grisvard (clavicembalo) vuelven a demostrar su característico dominio estilístico, extraordinaria complicidad y gran virtuosismo técnico en esta fresca y excelente versión de las cuatro *Trio Sonatas* conservadas de Goldberg, el brillante alumno de Bach al que conocemos, sobre todo, por su faceta de virtuoso intérprete del clave. En esta nueva grabación, el Ensemble Diderot nos ofrece también la *Trio Sonata en si bemol mayor de W. F. Bach, hijo mayor de Bach y primer profesor de Goldberg*.

Estamos, además, ante una grabación con carácter celebrativo, ya que con este CD se conmemora el quince aniversario del Ensemble Diderot y el décimo aniversario de la creación de su propio sello Audax Records, en el que editan sus originales, rigurosos y siempre cuidados trabajos discográficos, tan necesarios para la revalorización de obras y compositores menos conocidos, pero no por ello menos importantes. *Joyeux anniversaire!*

Antonio Daroca

GOLDBERG / W.F. BACH: Trio Sonatas. Ensemble Diderot / Johannes Pramsohler.
Audax Records ADX 11203 • 60'
★★★★★ R S P

UNAS *GOYESCAS* UNIVERSALES

Javier Perianes parece haber talado al fin ese tronco arraigado y tradicional que partía del propio Granados y que fue ramificando en Frank Marshall y Alicia De Larrocha, al conseguir desprenderse de esa pesada cadena que al parecer todos los pianistas que se acercan hasta la obra del leridano deben de sostener, exponiendo una lectura libre y personalísima de *Goyescas* que no está fundamentada en el localismo o nacionalismo que tanto menoscabo le ha hecho a esta monumental música para piano. El folclore está, pero no está enfatizado, ni es el elemento primordial, digamos que no es la razón de ser para el intérprete, sino que es un elemento más dentro de la armonía, lo que hace que Granados entre de lleno en la modernidad, en pleno siglo XXI y que deje de ser un romántico español y catalán para convertirse en un músico universal, pues estas *Goyescas* pueden ser entendidas y disfrutadas, no solo por alguien nacido aquí, sino también por un habitante de la Cochinchina. Ya era hora que nuestros pianistas no solo tuvieran en mente a Albéniz o Falla cuando abrían esta partitura, pues lo que consigue milagrosamente Perianes es que a su banqueta se sienten a pasarle las páginas los Debussy, Chopin, Schumann, Liszt o el mismísimo Richard Wagner. Y es que, esta ya legendaria grabación marcará un antes y un después a la hora de interpretar la obra pianística de Granados.

Registrado magníficamente el pasado mes de mayo en el Auditorio de Zaragoza (pueden ampliar en la entrevista al pianista en las páginas 18-20 de este número), Perianes propone un Granados innovador, fundacional, sensorial y con músculo, técnicamente apabullante, de bravura e hipnótico en la creación de atmósferas, de prodigioso sentido rítmico, seductor colorido y asombrosos contrastes, con una sobrehumana carga de expresividad, fabulosa mecánica, sensual pulsación, un sabio uso del *rubato* y una asfixiante y desgarradora tensión armónica. "Los Requiebros" derrochan de esa "galantería" que exige la partitura, resaltando en cada nota la belleza musical de la tonadilla y sus variaciones. Como en esa interminable y amorosa aria (casi belliniana) recitada deliciosamente en el "Coloquio de la reja", atiborrada de matices debussyanos.

"Las Quejas o la maja y el ruiseñor" es una de las cimas del ciclo por la hondura, melancolía y poética desplegada, con esa forma tan sublime de hacer cantar al piano. La inolvidable Balada, "El amor y la muerte", de fuerte aliento wagneriano, es sin duda una de las cumbres pianísticas en la carrera del onubense (lo que hace con el abisal *adagio* es indescriptible), por su riqueza de contrastes, el resuello trágico, la expresividad de sus ornamentaciones, el estiramiento del *tempo*, la transparencia de su línea de canto y ese despliegue ensoñador de cada uno de los leitmotivs. La muerte del majo jamás sonó más a Liszt. Sublime. El virtuosismo, el temperamento, esos dedos cristalinos, los colores vivos y la flexibilidad rítmica se desbordan en el sugerente espectáculo visual y sonoro de la inevitable propina del "Pelele". Un disco para toda la eternidad.

Javier Extremera

GRANADOS: Goyescas. El pelele. Javier Perianes, piano.
Harmonia mundi 902626 • 65'
★★★★★ R

Con motivo de la celebración del cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina, esposa de Carlos VI de Alemania, II de Bohemia y III de Hungría, en el año 1733 el poeta Pietro Metastasio (1698-1782) escribió, para que fuera musicado por Antonio Caldara, un libreto de ópera titulado *L'Olimpiade*, en el cual, curiosamente, no se habla de records ni plusmarcas, sino que es el típico "argumento de cartón-piedra", tan del gusto de la época, tomado en última instancia del libro VI de las *Historias* de Heródoto, sin que falten en él alambicadas intrigas amorosas. Exitoso donde los hubiere, dicho libreto fue reutilizado por más de sesenta compositores del siglo XVIII, desde Vivaldi y Pergolesi hasta Cimarosa o Paisiello. En esta nómina figura también el prolífico Johann Adolf Hasse (1699-1783), el otro "Caro Sassone", quien compuso este *dramma per música*, que se estrenó en el Teatro Real y Electoral de Dresde durante los carnavales de año 1756. La música, con muy exigentes partes vocales, responde al estilo conocido como "Spätbarock", es decir, "Barroco tardío", con rasgos que ya apuntan al Clasicismo.

La interpretación corre a cargo de un plantel de excelentes y afamados cantantes, unos especialistas en este repertorio y otros "todoterreno", el Coro de Cámara de Stuttgart y el conjunto historicista Capella Sagittariana, dirigidos por Frieder Bernius, artista estrella de los sellos Hänssler y Carus.

Salustio Alvarado

HASSE: L'Olimpiade. Prégardien, Robbin, Röschmann, Cordier, Wong, Rickards, Capella Sagittariana Stuttgart / Frieder Bernius.
Profil Hänssler PH21053 • 130' • 2 CD
★★★★

La sombra teatral del coloso Janáček avanza como la lava por los escenarios operísticos, como el todopoderoso festival salzburgués que incluyó su desgarradora *Kát'a Kabanová* en 2022. La dirigió laboriosamente Jakob Hrůša, nacido nada menos que en Brno, epicentro operístico del moravo, por lo que el elemento idiomático resulta sobradamente superado (qué bien maneja los *Interludios*).

Lo mejor de la representación fue una pletórica y fastuosa Filarmónica de Viena, espectacular en todas sus secciones (como si por las páginas el espectro de Mackerras sobrevolara protegiéndolos). La arriesgada dirección escénica de Kosky (inolvidables sus *Meistersinger* en Bayreuth) resulta fallida, estática y aburrida en sus cimentación, pues es excesivamente deudora del teatro griego clásico, por lo que el escenario (ni rastro del río) permanece siempre desnudo salvo por ese "pueblo" (coro griego) que representan los estáticos maniquíes que inundan de espaldas la escena (soberbia iluminación).

Corinne Winters triunfó dando vida a ese frágil y atormentado corderito que es Kátia, con su voz fresca y ágil, apuntalada por unos agudos naturales y refulgentes. La experimentada Herlitzius se las sabe todas y es capaz de robarle la escena al que se ponga a su lado (divertidísima como sadomasoquista Kabanicha). Estupendo también el Boris de Butt Philiph. Incluye subtítulos en castellano.

Javier Extremera

JANÁČEK: Kát'a Kabanová. Corinne Winters, Evelyn Herlitzius, David Butt Philip, Benjamin Hulett. Orquesta Filarmónica de Viena y Coro de la Ópera Estatal de Viena / Jakob Hrůša. Escena: Barrie Kosy.

CMajor-Unitel 809108 • DVD • 103' • DTS • Subt. Español

★★★★

EL RETO DEL NÚMERO 10

Naxos presenta dos obras paradigmáticas de dos compositores cumbre del sinfonismo: las *Décimas Sinfonías* de Mahler y Shostakovich. La primera de ellas, en versión de concierto debida al gran director mahleriano Willem Mengelberg, en colaboración con Cornelis Dopper, incluye el monumental *Adagio*, así como el tercer movimiento, *Purgatorio*. Zweden realiza una interpretación convincente del primero, que presenta ecos del *Tristán* wagneriano y de la *Sinfonía n. 9* de Bruckner, mediante una minuciosa dirección que da unidad al movimiento en sus vertientes constructiva y expresiva. Los distintos temas y episodios, con logrados contrastes de *tempi* y carácter, se suceden con naturalidad, amplio y lírico fraseo en las cuerdas, *pathos* dramático sin excesos y potente clímax disonante hacia el final del *Adagio*, resuelto en la reconciliadora sección final. La visión de Zweden acentúa el cariz esperanzador del movimiento y compensa cierta falta de corporeidad en la cuerda aguda de la formación asiática, que exhibe, sin embargo, relevantes intervenciones del violín solista.

El *Purgatorio* es la parte más completa conservada de esta obra inacabada, custodiada por Alma Mahler. El movimiento destaca por su fresca escritura de ágiles articulaciones en cuerdas y maderas, los juegos contrapuntísticos de las secciones extremas y el dramático bloque central. Su fugacidad, que contrasta con la expansión, cromatismo y densidad del *Adagio*, nos deja con el interrogante de cómo Mahler podría haber resuelto este testamento musical y vital.

La *Sinfonía n. 10* de Shostakovich muestra con claridad la cohesión entre maestro y formación. El *Moderato* resulta muy bien planificado desde el lóbrego inicio de las cuerdas graves, el potente clímax central o la enigmática *coda* de los flautines. Zweden sabe dosificar las fuerzas para obtener la curva de tensión adecuada, con una orquesta bien empastada en la que destacan las trompas, los clarinetes y flautas solistas, maderas graves o los dúos de clarinete tras la explosión climática. Los planos sonoros se exhiben diáfanos, nunca atenuados en los *tutti*, aunque se echa de menos una lectura más honda en el sustrato dramático. El implacable *Allegro* fluye con ritmo convulsivo, claro en los temas superpuestos y con extremo virtuosismo en cada sección orquestal. El *Allegretto* discurre grácil y continuo en la articulación de los temas, con magnífica sonoridad de las trompas en el motivo de *Elmira*. El afilado sonido de los violines resta, sin embargo, empaste a la formación. Finalmente, el *Andante-Allegro* exhibe lo mejor de los solistas de madera en su inicio. Zweden expone con determinación el conflicto temático y tonal, el engranaje contrapuntístico y la deriva progresiva hacia el clímax central, en el que el criptograma DSCH se impone con contundencia, cerrando brillantemente la sinfonía con el juego expositivo del citado motivo en todas las secciones orquestales.

Ambas Sinfonías, auténtico testamento de cada compositor, son deudoras de una tradición, así como un reto interpretativo por su complejidad constructiva, densidad sonora y hondura dramática, aspectos abordados con acierto y lucidez por Zweden y su orquesta.

Juan Manuel Ruiz

MAHLER: Sinfonía n. 10. SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 10. Hong Kong Philharmonic Orchestra / Jaap van Zweden.

Naxos 8.574372 • 82'

★★★★

Segundo volumen dedicado a la inusual y deliciosa música que Haydn compusiera para un instrumento tan peculiar como digno de ser puesto en valor: el baryton. Compuestos para el diletante intérprete de este su querido instrumento, el patrón de Haydn, el Príncipe Nikolaus Esterházy, en su magnífico palacio de Eisenstadt, a unos 48 kms de Viena, Haydn compuso unos 125 Tríos que exploran las capacidades melódicas y tímbricas del baryton, junto a dos instrumentos con los que se asocia a la perfección, y con los que encontramos un nuevo género en el universo de la música de cámara: la viola y el violonchelo.

Valencia Baryton Project (portada de RITMO en octubre de 2021) nos regala en esta ocasión la interpretación de seis Tríos, en los que ponemos un pie de inmediato en el Palacio Eszterháza en cuanto comenzamos su escucha. Estas elegantes, directas y preciosas miniaturas son unas gemas de una buena parte del catálogo musical de Haydn, que todo buen amante de la música debe conocer, y que Naxos ha sabido con muy buen acierto rescatar felizmente junto a la entusiasta labor del internacional grupo residente en Valencia, comandado por Mathew Baker, uno de los escasos intérpretes del baryton a nivel mundial.

Estas impecables interpretaciones son la perfecta banda sonora de estas navidades, en torno a sus profundos *Adagios*, sus evocadores *Minuettos* o sus temperamentales y perfectos ejemplos del *Sturm und Drang*, confiando en que felizmente se complete la integral de este fenomenal proyecto.

Simón Andueza

HAYDN: Tríos con baryton (Vol. 2). Valencia Baryton Project (Estevan de Almeida Reis, viola; Alex Friedhoff, chelo; Mathew Baker, baryton).

Naxos 8.574504 • 62'

★★★★★ R

Grand Piano continúa su labor de difusión de repertorio infrecuente con el tercer volumen de la integral de las sonatas para piano de Nikolai Medtner. Contemporáneo de Scriabin y Rachmaninov, el pianista y compositor ruso ha vivido siempre a la sombra de ambos genios, y como sus compatriotas, hizo del teclado el centro de su vida musical, apostando por la sonata como principal caballo de batalla.

De las catorce compuestas, se incluyen aquí las *Sonatas Op. 25 n. 2* y *Op. 30*, además de la *Sonata-balada Op. 27* que abre el compacto. Como ya hiciera en el anterior volumen, Paul Stewart plasma nítidamente en su interpretación el carácter temperamental y complejo de las obras de Medtner, a medio camino entre la tradición europea (Beethoven) y el nacionalismo ruso. Aquí concretamente Stewart representa hábilmente el simbolismo religioso del bien frente al mal, creando un discurso de tintes programáticos muy creíble, gracias a una técnica muy versátil. La descomunal y compleja *Sonata Op. 25 n. 2*, subtitulada "Viento de noche", se beneficia también de los soberbios dedos de Stewart, que no descuida en absoluto el carácter poético y el drama que encierra esta obra. Y por su parte, la *Op. 30* está traducida con maestría, pero sobre todo, está magníficamente "cantada": las melodías brotan clara y bellamente, muy al estilo de la escuela rusa. Todo un acierto para la pieza más folclórica de este estupendo disco.

Jordi Caturla González

MEDTNER: Sonatas completas para piano (vol. 3). Paul Stewart, piano.
Grand Piano GP 888 • 77'
★★★★

¿Otra integral de las Sonatas para piano de Mozart más? No, no es una más. Al escuchar a Mao Fujita descubrimos no solo a un pianista de extraordinaria técnica, sino a un intérprete con mayúsculas. El joven pianista japonés lo dejó claro hace dos años en el Festival de Verbier, donde conquistó al público con su personal visión del compositor austriaco.

En estas obras hay poco espacio para el error. La sencillez de su escritura es un regalo envenenado para el intérprete, que debe andar con cuidado de no manchar la fabulosa música que encierra. Fujita no solo exhibe un pianismo inmaculado, ejemplar, equilibrado y muy elegante, cualidades que deben darse por supuestas en este repertorio; además deja su sello personal. Sin importar la época, cada Sonata tiene un carácter definido, con detalles novedosos en el fraseo, la dinámica y la ornamentación que insuflan nueva vida a estas piezas.

Así, por ejemplo, Sonatas tempranas suenan bajo una rica paleta de volúmenes y otras de carácter mas "romántico", no desarrollan todo el supuesto potencial expresivo que encierran. Fujita, de esta manera, se aleja de lugares comunes para aportar su propia visión del autor; lo cual es decir mucho para un pianista de tan solo 24 años.

Jordi Caturla González

MOZART: Integral de las Sonatas para piano. Mao Fujita, piano.
Sony Classical 19658710762 • 5h • 5 CD
★★★★ P

Durante sus primeros años en Salzburgo, Mozart compuso ocho Divertimentos de viento, obras casi con certeza diseñadas para uso en exteriores y destinadas principalmente a ser agradables al oído como poco más que música de fondo. Siendo Mozart, muchos movimientos, por supuesto, trascienden esas modestas pretensiones. Elaborada y meritoria grabación de la *Gran Partita en si bemol mayor KV 361* y la *Serenata en do menor KV 388* de Mozart, en una nueva adaptación del propio Ensemble Prochain Arrêt para conjunto de saxofones, que nos entregan una interpretación con las tres cualidades esenciales para cualquier gran Actuación de Mozart: gracia, alma y humanidad.

El joven conjunto, dirigido por Pedro Pablo Cámara, está lleno de elegancia e ingenio sincero con la belleza sensual que la música del genio austriaco necesita. Así pues, este lanzamiento muestra lo que se puede hacer con estos instrumentos en sus posibilidades y para aquellos que no están familiarizados con escuchar a Mozart interpretado de esta manera, puede ser un gran shock positivo, convirtiendo la música ligera ocasional en algo de profundidad casi sinfónica, y los timbres de sus instrumentos como una parte clave del esfuerzo trabajado a conciencia. Aquí, el tono, el color, el ritmo, el fraseo, los equilibrios; de hecho, todo lo relacionado con las interpretaciones es completamente natural y maravillosamente idiomático que incluso suenan tan completamente integradas en la música que, después de ellas, será difícil no querer volver a escuchar las interpretaciones de estos jóvenes intérpretes en vivo. El sonido es bueno, limpio y claro.

Luis Suárez

MOZART: Serenatas de viento (arreglo para saxos). Prochain Arrêt / Pedro Pablo Cámara.
Calle 440 032023 • 71'
★★★★

Nacido en Presburgo, hoy Bratislava, en el seno de una familia judía, Wolfgang Mayer (1779-1853) estudió medicina el Viena, donde se convirtió al cristianismo en 1803, cambiando su nombre por el de Peter Lichtenthal. También estudió música e hizo sus pinitos como compositor aficionado. En 1810 se trasladó a Milán, donde entró al servicio de la administración austriaca en Lombardía. Allí tuvo como colega y amigo a Carl Thomas Mozart, hijo de Wolfgang Amadeus. Entusiasta de la música del genio de Salzburgo, cuya biografía escribió, Lichtenthal llevó a cabo arreglos para uso doméstico de algunas de sus obras, según la práctica habitual en la época, como la versión para cuarteto de cuerda del *Réquiem KV 626*, y las reducciones para quinteto de cuerda con dos violas de la *Sinfonía n. 40 en sol menor KV 550* y de la *Sinfonía n. 41 en do mayor "Júpiter" KV 551*.

Particularmente impresionante es la adaptación de la distópica *Sinfonía n. 40*, la cual, al quedar reducida a un bastidor despojado del colorido orquestal, produce una sensación aún más desazonadora, haciendo resaltar en mayor medida si cabe cuanto de profético encierra. Por el contrario, el arreglo de la *Sinfonía n. 41*, al ser ésta más convencional, no conturba tanto. En todo caso, el dramático efecto que en el oyente produce esta grabación se debe en gran medida a las soberbias interpretaciones que nos brinda el Pandolfis Consort, conjunto estrella del sello Gramola, para el que ya ha protagonizado diversas grabaciones.

Salustio Alvarado

MOZART: Sinfonías ns. 40 y 41 (arreglo de Peter Lichtenthal). Pandolfis Consort.
Gramola 99300 • 64'
★★★★

Lo de las Sinfonías de Krzysztof Penderecki es un caso peculiar, sobre todo por el hecho de haber compuesto su *Séptima sinfonía* (1996) sin haber empezado ni siquiera a plantear la *Sexta*. Y todo por una cuestión numerológica: una obra que iba a llevar por título "Las siete puertas de Jerusalén", por fuerza tenía que ser la séptima de sus Sinfonías, además de contar con siete movimientos. Diez años más tarde, compuso la *Sinfonía n. 8*, como la anterior, para solistas, coro y orquesta. Solo entonces debió darse cuenta de que le faltaba la *Sexta* y se puso manos a la obra, aunque con calma: la empezó en 2008 y la culminó nueve años después.

También vocal, la obra tiene un aire más de cantata para barítono y orquesta que de sinfonía propiamente dicha. En ella, Penderecki pone música a algunos poemas chinos de la misma antología traducida por Hans Bethge que inspiró a Mahler su *Das Lied von der Erde*, pero con un tratamiento más superficial y colorista, que le lleva incluso a incluir en la orquesta un *erhu*, una especie de violín de dos cuerdas. El resultado es una obra amable, pero menor y sorprendentemente conservadora. Tampoco las otras dos composiciones recogidas en este disco son un dechado de originalidad, sobre todo porque tanto el *Concerto doppio* (2012) para violín y violoncelo como el *Concertino para trompeta* (2015) contienen gestos y texturas que el compositor ha empleado en otras creaciones. Es como si, a falta de ideas, recurriera a clichés de efectividad probada.

Juan Carlos Moreno

PENDERECKI: Sinfonía n. 6 "Canciones chinas". Concertino para trompeta. Concerto doppio. Jaroslaw Brek, Hsin Hsiao-ling, David Guerrier, Aleksandra Kils, Hayoung Choi. Orquesta Sinfónica de Norrköping / Antoni Wit.

Naxos 8.574050 • 61'

★★★★

Este registro de *Tosca*, de junio de 2023, tiene la particularidad de que la puesta en escena de Margarethe Wallmann (1904-1992) se estrenó en 1958. Tanto la escenografía como el vestuario, ambos de Nicola Benois (1901-1988), son historicistas (el primer acto está inspirado en Sant'Andrea della Valle) y la acción sigue fielmente el libreto y la música. No se indica si algún director de escena ha retomado la producción y se nota a veces un cierto envaramiento en el movimiento de los cantantes. Pero, en conjunto, salvo algún detalle anticuado, todo resulta bastante convincente. Aunque ha habido Toscas mejores que Karine Babajanyan, a la que encuentro que le falta peso en la voz, el papel lo canta bien, con seguridad y con momentos muy inspirados, con variedad de matices y expresividad. Carlos Álvarez, si bien ha perdido parte de su fuerza vocal, hace un Scarpia notable por su fraseo, su timbre y su línea de canto. Piotr Beczała demuestra ser uno de los primerísimos tenores de la actualidad, parangonable a muchos de los ya míticos en la historia del canto; destaca por su fraseo lleno de matices, su línea de canto y sus impecables agudos, sin caer en exageraciones. Se incluye el bis de "E lucevan le stelle".

Marco Armiliato dirige sin excesos innecesarios y cuidando las voces, al frente de una orquesta que demuestra su gran calidad. El coro muy bien. La toma de video es muy correcta. Una grabación muy aconsejable, especialmente para los neófitos que quieran enterarse de qué va esta ópera.

Enrique López-Aranda

PUCCINI: Tosca. Karine Babajanyan, Piotr Beczała, Carlos Álvarez. Orquesta y Coro de la Wiener Staatsoper / Marco Armiliato. Escena: Margarethe Wallmann.

CMajor 759108 • DVD • 129' • DTS

★★★★

La *Sinfonía n. 2* de Rachmaninov producida por Vox, y que Naxos saca en audio de ultra alta definición del original analógico, es ya una versión histórica. Grabada en 1979 por un joven Slatkin con la Saint Louis Symphony Orchestra, la obra sigue resultando espléndida en calidad artística y ejecutoria. Desde el *Largo-Allegro moderato* la cuerda, profunda y amplia en el fraseo, se convierte en elemento vital, amalgamándolo todo, con líricas intervenciones solistas del violín, clarinete y trompa en su sección central, y un logrado clímax lírico. El *Allegro molto* contrasta con la intensidad precedente. Las nítidas articulaciones en maderas y cuerdas, que muestran sus mejores cualidades en el *fugato* intermedio y sus *molto marcato* trepidantes, dan continuidad al movimiento, magníficamente conducido y resuelto en sus secciones contrastantes. El punto culminante es el *Adagio*. De nuevo, la cuerda prepara, con fraseo sutil, la entrada del solo de clarinete, sumun del lirismo nostálgico de Rachmaninov, que se despliega invadiendo con belleza y serenidad. Slatkin no lleva pausadamente y con pulso seguro al desenlace central, cénit del *Adagio*, que se irá diluyendo en las recurrencias temáticas de la trompa, violín y los solistas de madera. El vibrante *Allegro vivace* cierra con esplendor a la obra, cuyo desarrollo reitera el magnífico tándem artístico entre Slatkin y su formación, dejándonos esta versión de referencia. El CD incluye el *Vocalise Op. 34/14*, otra joya con la que se completa el registro.

Juan Manuel Ruiz

RACHMANINOV: Sinfonía n. 2, Vocalise. Saint Louis Symphony Orchestra / Leonard Slatkin.

Vox NX-3013CD • 64'

★★★★★ RS

Esta es una grabación históricamente orientada, algo que no es tan extraño para Ravel como solía ser. En realidad, no es una actuación histórica sino casi una reconstrucción histórica de cómo Ravel pudo haber escuchado su *Trío para piano en la menor* en su cabeza; el grupo usa un piano de cola de concierto Érard de 1882 que era similar al que Ravel tenía en casa, y el violinista y el violonchelista usan cuerdas de tripa (con una proporción variable de cuerda contra cuerda). El efecto es mágico. No hay nada del ataque agudo del Steinway habitual, que domina a los otros instrumentos a menos que se tomen medidas drásticas. En cambio, el delicado piano y los instrumentos juntos ofrecen una escena nocturna, un cielo apacible lleno de estrellas que se adapta perfectamente al contenido extramusical del trío, su folklore y sus influencias. ¿Era necesario realizar transcripciones de *Le tombeau de Couperin* y de la *Pavana*, en lugar de tocar tríos de otros compositores contemporáneos a Ravel?

"En busca de la danza perdida", refiriéndose el título de la grabación a las experiencias de la Primera Guerra Mundial de Ravel son difíciles de describir aquí; de hecho, la principal composición de Ravel de este período fue precisamente una *Suite de Danzas*. El resultado es excelente, pues nunca antes había sonado así, y el grupo está magníficamente grabado por la SWR en sus estudios de Baden-Baden.

Luis Suárez

RAVEL: Trío para Piano. Pavana para una Infanta Difunta. Le Tombeau de Couperin. Linos Piano Trio.

SWR2 8553526 • 59'

★★★★

El Teatro Lirico de Cagliari se ha convertido en uno de los pocos centros italianos realmente comprometido con la recuperación de títulos olvidados del repertorio operístico, y no solo patrio. Si atendemos al catálogo de Dynamic, descubrimos que la mayoría de las rarezas que ofrece provienen de esta ciudad sarda, y, de nuevo, se nos regala un título que en su época contó con un notable éxito: el drama sacro de Licinio Refice *Cecilia*, que narra el martirio de la santa protectora de los músicos.

Esta cautivadora obra que el atento, preciso e imaginativo director Giuseppe Grazioli sitúa entre un Puccini y un Respighi, exige una resistente cantante protagonista para llevar a buen puerto el proyecto (Muzio, Tebaldi o Scotto han sido algunas de las que se han atrevido con tan jugoso rol ofreciendo espectaculares resultados), y aquí se cuenta con la joven soprano italiana Marta Mari. De timbres más líricos que las anteriores, su Cecilia es delicada y decidida cuando toca, gracias a un minucioso trabajo con el fraseo a lo largo de toda la obra.

A su lado, el tenor Mickael Spadaccini y el barítono Leon Kim suelen mostrar control de sus poderosos medios y firman unos respetables Valeriano y Tiburzio respectivamente.

El resto del reparto es homogéneo y se implica en sus roles, del mismo modo que lo hacen los empastados cuerpos estables de la compañía.

Pedro Coco

REFICE: Cecilia. Marta Mari, Mickael Spadaccini, Leon Kim, Elena Schirru, Giuseppina Piunti, etc. Coro y Orquesta del Teatro Lírico de Cagliari / Giuseppe Grazioli.
Dyanmic CDS796702 • 2 CD • 114'
★★★★

Este es el segundo CD que Martin Cousin dedica a la música de Anton Rubinstein. En el primero grabó sus Preludios y Estudios y en este los *Seis Preludios y Fugas en estilo libre Op. 53*, *Tres piezas Op. 71* y el *Estudio sobre notas falsas*. Estas piezas no están en el repertorio habitual de concierto de los grandes pianistas; se interpretan más sus Conciertos para piano. Rubinstein fue un músico famoso en su tiempo como intérprete y profesor, pero sus composiciones están siendo rescatadas ahora por estudiosos como Martin Cousin. Los *Preludios y Fugas Op. 53* están dedicados a compositores contemporáneos y, es de suponer, conocidos y amigos: Edouard Lalo, Edouard Silas, Hans von Bülow, Camille Saint-Saëns, Theodor Kirchner y Selmar Bagge (un Preludio dedicado a cada uno de ellos). Las Fugas que él mismo describe como *estilo libre*, no están pensadas en un estricto contrapunto, usa una escritura romántica, fluida y libre. La pieza más curiosa es la que titula *Estudio sobre notas falsas*, 8 minutos de música en el que el pianista tiene que hacer creer que se confunde en los arpegios ascendentes, terminando en una nota que es disonante a la armonía esbozada en el arpegio y que luego tiene que corregir, como un alumno que se confunde al estudiar y tiene que disfrazar errores. Quizá inspirada en sus horas de escucha durante sus clases de piano en los Conservatorios de San Petersburgo y Moscú, una pequeña danza muy difícil de tocar y que eleva el rango pianístico de Martin Cousin, él, que sí puede.

Sol Bordas

RUBINSTEIN: Obras para piano (Vol. 2). Martin Cousin, piano.
Naxos 8.574427 • 86'
★★★★

¡El Pue*blo Unido nunca será derrotado!* (1975), es un conjunto de 36 variaciones para piano sobre un canto de masas chileno. Obra por la que Frederic Rzewski es encumbrado al éxito, siendo grabada al piano muchas veces (entre ellas, por Igor Levit). Aquí se nos presenta parte de su producción tardía para el instrumento por Bobby Mitchell, como una especie de homenaje tras su reciente fallecimiento. Rzewski es ampliamente reconocido como un gigante entre los compositores estadounidenses, pero su música es *sui generis* y ha inspirado a pocos seguidores. No se le puede clasificar fácilmente entre los modernistas, los neorrománticos o los populistas, porque sus obras hacen la asombrosa afirmación de que estos tres pueden, incluso deberían, coexistir dentro de los límites de su obra integral. Esto lo proporciona Mitchell, y el sonido de primer plano del sello Naxos es óptimo. Maneja tanto las formidables demandas técnicas como su diversidad estilística, uno se da cuenta de que simplemente se siente libre para reinterpretar estas piezas de manera relajada, reexaminándolas desde un ángulo más intimista y menos directo. Nos muestra la imaginación del compositor, exprimiendo hasta el último fragmento de cada pieza. La lectura textual representa a este soberbio compositor en la cúspide de su creatividad, lo que lo convierte en uno de los principales compositores del siglo XX-XXI. Cada vez más, el trabajo de Rzewski (1938-2021) parece estar emergiendo como un clásico moderno, y la seriedad del enfoque mostrado por intérpretes como Mitchell es parte integral del proceso.

Luis Suárez

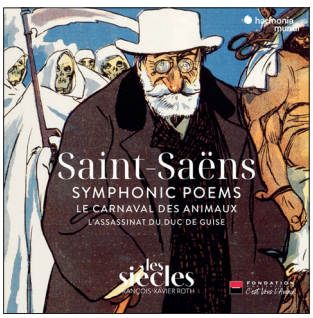
RZEWSKI: Obras tardías para piano. Bobby Mitchell, piano.
Naxos 8559928 • 70'
★★★★

El conjunto francés de instrumentos originales Les Siècles fue creado por su director François-Xavier Roth en 2003, con el fin de interpretar repertorio europeo que abarca los siglos XVII al XXI. Sus grabaciones con obras de Mahler, Debussy y Ravel no sólo han llamado la atención de la crítica y los aficionados, sino que se han convertido en referencia para muchos melómanos. El sonido de Les Siècles posee una solidez que le impide que el virtuosismo de sus integrantes se convierta en centro de la interpretación. En este conjunto, el equilibrio es la marca distintiva y por eso sus lecturas no tienen ni el manierismo ni la pirotecnia de otros conjuntos con características similares.

Pero François-Xavier Roth, su director, es un intérprete en la acepción literal del término. No mira con devoción la partitura, sino que ofrece una lectura particular de lo que tiene en atriles. Y un ejemplo muy claro de esto es su más reciente grabación con música orquestal conocida, y otra menos conocida, del compositor francés Camille Saint-Saëns. Roth conoce muy bien, cómo no, el repertorio francés, por eso nos ofrece un Saint-Saëns diferente que es posible que no agrade del todo a los puristas, pero que, para quien firma esta crítica, demuestra a las claras cómo el arte musical merece, exige siempre, ser revisitado.

Este disco es el testimonio de que nunca existirá la lectura definitiva de una obra de arte. Una joya que todo amante de la música francesa debería incluir en su lista de regalo de reyes.

Juan Fernando Duarte Borrero



SAINT-SAËNS: Symphonic poems, Le Carnaval des Animaux, L'Assasinat du Duc de Guise. Les Siècles / Francois-Xavier Roth.
Harmonia mundi HMM90261415 • 2 CD • 93'
★★★★

NAXOS

DVD VIDEO

DEUTSCHE OPER BERLIN

Richard Wagner

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Klaus Florian Vogt Heidi Stober Johan Reuter

Philipp Jekal Albert Pesendorfer Ya-Chung Huang

Orchestra and Chorus of the Deutsche Oper Berlin

Conductor John Fiore

Stage Directors Jossi Wieler Sergio Morabito Anna Viebrock

Música DIRECTA
www.musicadirecta.es

INGENIOSA EXPERIMENTACIÓN

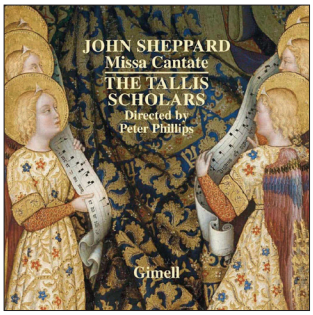
Si los volúmenes previos dedicados al músico brasileño Claudio Santoro (1919-1989) mostraban una personalidad inquieta y cosmopolita, cuya música se emparentaba lejanamente con el anguloso sinfonismo norteamericano de Schuman o Mennin en las *Sinfonías ns. 5* y *7* de los 50 o en las ns. *11* y *12* de la década de los 80, este disco ayuda a afianzar un rasgo transversal a su obra: un eclecticismo nutrido de una gran variedad de recursos que utiliza para colmar sus necesidades expresivas. Solo así se explica su zigzagueante periplo estético entre la asimilación abstracta del folklore brasileño con un lenguaje de raíz neoclásica y el empleo de técnicas seriales, el sonorismo y la aleatoriedad controlada.

Escrito en Berlín Este al inicio de la construcción del muro en 1961, el ominoso *Concierto para violonchelo* deja atisbar la libertad formal de la música de Santoro, cimentando el conflicto entre el rol virtuoso del solista y un uso atmosférico de la orquesta que se disuelve en el tercer movimiento, el más concertante de los tres, mediante un diálogo basado en un *ostinato* rítmico. De 1963 es la serial y expresionista *Sinfonía n. 8* que, aunque finalizada ya de regreso en Brasil al frente del Departamento de Música de la Universidad de Brasilia, se emparenta con la primera obra serial compuesta en Alemania Oriental, la *Sinfonía n. 2* de Fritz Geißler. De estructura tripartita, los fluidos movimientos impares resultan contrastados y violentos por sus abundantes polirritmias, mientras que el *Andante* central se torna introspectivo gracias a una vocalización cantada, tal y como se pudo escuchar en 1967, con la Orquesta Nacional de España dirigida por Carlos Chávez en el II Festival América-España, en un concierto cuyo vídeo se puede visionar en la web de RTVE.

De vuelta en Alemania tras el golpe militar de Castelo Branco, Santoro alumbra sus *Três Abstrações* para cuerdas en 1966 que, sobre una cinética rítmica inestable, crea una narrativa plena de *clusters*, *glissandi* y técnicas ampliadas. Escrita en un lenguaje clásico en torno a un *fugato* que dispara una *toccata*, la *One Minute Play* de 1967 funciona como breve propina preludiando *Interações Assintóticas* de 1969, una de las cumbres de la experimentación más especulativa del compositor. Con media orquesta afinada a un cuarto de tono inferior y, bajo la influencia de la música electrónica, la dramaturgia líquida de la obra parte de breves gestos en las maderas que desgranan texturas de aleatoriedad controlada. Siendo primera grabación de todas estas singulares obras, excepto de *Interações Assintóticas*, registrada para el LP en 1978 por la Orquesta Sinfónica Brasileña e Isaac Karabtchevsky, y superada hoy por esta nueva versión, solo podemos maravillarnos ante el rico timbre y el sonido articulado de Marina Martins al violonchelo, la voz de la entregada Denise de Freitas y el concurso de la entusiasta y compacta Orquesta Filarmónica de Goiás con el siempre solícito a la causa, Neil Thomson.

Justino Losada

SANTORO: Concierto para violonchelo; Sinfonía n. 8; Três Abstrações; One Minute Play; Interações Assintóticas. Marina Martíns, Denise de Freitas. Orquesta Filarmónica de Goiás / Neil Thomson.
Naxos 8.574410 • 67'
★★★★★ RS



El 3 de noviembre de 1973, un veinteañero Peter Phillips fundó una agrupación que tenía el proyecto de interpretar lo más destacado de la polifonía vocal del Renacimiento. Con el tiempo, The Tallis Scholars se convirtió en una referencia para todos los amantes de este bello capítulo de la historia de la música vocal de Occidente. Para celebrar sus 50 años de fundación, la agrupación inglesa nos ofrece un disco con la *Missa Cantate* del compositor inglés John Sheppard, que vivió entre 1515 y 1558. Sheppard, organista y compositor, escribió 5 Misas, además de dos Magnificats y algunos Motetes, formando parte de ese rico resurgimiento musical inglés que se desarrolló en el período Tudor.

The Tallis Scholars despliega en este disco todas las cualidades a las que nos tiene acostumbrados: un sonido compacto y poderoso, como la de una máquina que podría hacerse oír hasta las estrellas, pero que jamás traicionaría la esencia de la obra que tiene en atriles por usar un efecto innecesario. Y, en ese sentido, con una claridad de líneas que hace de las lecturas de este grupo algo realmente especial. Siempre sabemos, y entendemos, lo que está cantando.

Es posible que John Sheppard no sea el compositor favorito de los amantes de la polifonía del Renacimiento, un período que tantos grandes maestros produjo, pero sin duda que la lectura de The Tallis Scholars no los dejará indiferentes. En este disco, Peter Phillips demuestra que no solo sabe mucho de este repertorio; comprende muy bien esta música.

Juan Fernando Duarte Borrero

SHEPPARD: Missa Cantate. The Tallis Scholars / Peter Phillips.
Gimell CDGIM053 • 75'
★★★★

Publicados póstumamente en Bolonia en 1709, los doce *Concerti grossi Op. VIII*, de Giuseppe Torellli (1658-1709), violinista de la Capilla de la Basílica de San Petronio de la "Docta Ciudad", se adelantaron en el tiempo a la muchísimo más conocida *Op. VI* de Arcangelo Corelli (1653-1713), publicada también póstumamente en Roma en 1714. La circunstancia de que estos Conciertos sigan un estilo y tengan un espíritu sensiblemente diferente al de la colección de Corelli (se trata sustancialmente de seis conciertos para dos violines y de seis conciertos para violín) y, sobre todo, de que no llegaran a ser tan decisivamente influyentes en la música de su época, puede explicar el hecho de que, con la muy notable excepción del *Concierto n. 6 en sol menor "Per il Santissimo Natale"*, pieza imprescindible en cualquier grabación de conciertos navideños, hayan sido muy contadas veces llevados al disco, y menos aún en su totalidad.

Por esto es motivo de gozo la aparición, después de largos años de sequía, de esta integral, y tanto más en la versión impecablemente historicista que nos brinda la Ensemble Locatelli bajo la dirección de la clavicembalista Chiara Cattani, con Roberto Noferini y Jérémie Chigioni como violines solistas.

Mi experiencia en el mundillo de la fonografía me hace intuir que, dado el éxito que seguramente tendrá esta grabación, en los próximos años surgirá una nutrida "floración espontánea" de integrales de estas interesantísimas obras preteridas hasta ahora.

Salustio Alvarado

TORELLI: Concerti grossi Op. VIII. Noferini, Chigioni, Ensemble Locatelli / Chiara Cattani.
Tactus TC652090 • 2 CD • 110'
★★★★

Cuando se cumplían los ciento ochenta años del estreno de *I Lombardi alla prima Crociata* en el Teatro alla Scala de Milán, la Radio Bávara decidió programar en forma de concierto una representación de esta ópera de Giuseppe Verdi, de truculenta trama y espléndidos números musicales, que demanda de los solistas un gran control vocal. Ahora, el sello de la propia casa, BR Klassik, decide, siguiendo la línea de recuperar títulos italianos del romanticismo, aumentar la colección comercializándolo; y opta por dar un lugar destacado en la portada a la protagonista indiscutible de la velada: Nino Machaidze. A su seductor instrumento de tintes oscuros, ágil y por lo general bien controlado técnicamente, se une una recreación dramática impecable. Giselda es un agradecido rol si se sabe, como es el caso, jugar bien la partida. A su lado, dos voces italianas que en el repertorio verdiano tienen bien asentada su carrera, especialmente el tenor Piero Pretti, que sabe adaptarse a las dificultades de Oronte y lucir sus virtudes en los momentos clave. También, por técnica, tablas y sensibilidad musical, convence Michele Pertusi en el papel del ermitaño Pagano.

Correcto en sus breves partes el resto del reparto, muy empastado el coro y fluida y teatral la dirección del habitual Ivan Repušic al frente de una precisa Orquesta titular de la Radio de Múnich.

Pedro Coco

VERDI: I Lombardi alla prima Crociata. Nino Machaidze, Piero Pretti, Michele Pertusi, Galeano Salas, etc. Coro y Orquesta de la Radio Bávara de Múnich / Ivan Repušic.
BR Klassik 900351 • 2 CD • 125'
★★★★

Aparentemente, no se escuchaba *Ernani* en la capital Toscana desde hacía seis décadas, por lo que supuso todo un acontecimiento la presentación de una nueva producción del título verdiano, firmada además por un popular cineasta como Leo Muscato. Es por ello por lo que la siempre presente Dynamic se lanzó a registrar las funciones para posteriormente ofrecerlas, esta vez en formato DVD. La producción traslada la acción a la época del compositor, y con un cuidado vestuario y unos decorados tan esenciales como polivalentes, se aprecia intención y detalle en el movimiento de los cantantes, todos ellos habituales en los escenarios italianos.

María José Siri, que suele pisar las tablas del teatro del Maggio con cierta frecuencia, debutaba el rol y pulirá aristas si tiene la oportunidad de retomarlo. El instrumento, de caudal generoso, se encuentra más cómodo en las escenas dolientes. Francesco Meli es un buen fraseador, y sabe llevar un personaje que no es nada fácil de interpretar a su terreno con inteligencia y musicalidad. Las voces graves que completan el cuarteto protagonista, al igual que el implicado conjunto de secundarios, también dejan buena impresión en conjunto, especialmente el rotundo Silva de Kowajow.

Y por último, estupenda la dirección de James Conlon, expresiva, controlada, vibrante y muy atenta al equilibrio entre tablas y foso.

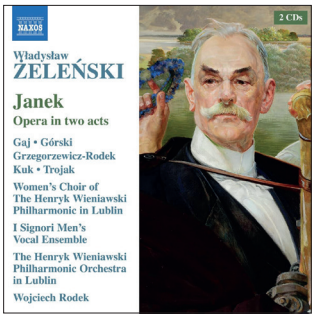
Pedro Coco

VERDI: Ernani. Francesco Meli, María José Siri, Roberto Frontali, Vitalij Kowaljow, Xenia Tziouvaras, etc. Coro y Orquesta del Maggio Musical Fiorentino / James Conlon. Escena: Leo Muscato.
Dynamic 37972 • DVD • 134' • DD 5.1
★★★

El compositor Louis Vierne (1870-1937), con una infancia plagada de dificultades, casi ciego y viviendo una Primera Guerra Mundial, encontró sosiego en la música. Estudió en Paris en la Institución de Jóvenes Ciegos, donde se licenció. Más tarde estudiaría con Cesar Franck y se decidió por el órgano. Consiguió la plaza de organista en la Catedral de Notre Dame, cargo que ocupó desde 1900 hasta su fallecimiento durante uno de sus recitales. Fue un gran improvisador y compuso piezas para órgano, música de cámara y piano solo. Su producción pianística ha sido íntegramente grabada por Sergio Monteiro en dos CD para Naxos; este que presentamos es el segundo volumen. El pianista brasileño Sergio Monteiro (1974) tiene un gran recorrido como pianista, ganador de importantes concursos. Martha Argerich dijo de él: "es un artista con una creatividad y energía extraordinarias. Cuando comienza a tocar, la música cobra vida. Su amor por la música es muy fuerte y apasionado y la música lo ama a él a cambio. Su pianismo es brillante, extremadamente generoso, inspirado y particularmente interesante. Lo recomiendo encarecidamente y estoy deseando escucharlo tocar una y otra vez. Es pura alegría y muy estimulante". Además de su carrera concertística, es profesor en la Universidad de Oklahoma, donde reside. Como investigador se interesó por Louis Vierne, rescatando su obra para piano; un lenguaje pianístico complejo en técnicas contrapuntísticas y de difícil interpretación, Sergio Monteiro asumió el reto.

Sol Bordas

VIERNE: Piezas para piano (Vol. 2). Sergio Monteiro, piano.
Naxos 8.574480 • 77'
★★★★



El sello Naxos sigue imparable en su gran labor de presentación de obras vocales infrecuentes, y el subtítulo "World Premiere Recording" continúa muy presente en muchos de los títulos que mes a mes lanza al mercado. En este caso, se trata de una ópera de Wladyslaw Zelenski, longevo compositor polaco clasificado como neorromántico y situado entre las generaciones de Stanislaw Moniuszko y Karol Szymanowski. Más cercana su música al primero que al segundo, el argumento de la breve *Janek*, de raíces populares (que también quedan plasmados en la partitura), así como de final trágico, incluye elementos muy veristas en la ecuación. Como la fecha de composición es 1899, esto lo hace en cierta medida lógico, dado el éxito de óperas como *Cavalleria Rusticana*.

El reparto es mayoritariamente patrio, lo que confiere a la grabación homogeneidad estilística. De entre todos, destaca por entrega y valentía con un rol de momentos peliagudos el tenor Lukasz Gaj; sabe muy bien contrastar afectos, al igual que la soprano lírica Malgorzata Grzegorzewicz-Rodek. Ambos interpretan apasionadamente un magnífico dúo en el acto primero lleno de inspiración. Estupendo contraste, por otra parte, suponen las voces más dramáticas y graves de Agnieszka Kuk y Pawel Trojak, completando el cuarteto protagonista de atormentados amantes. Coro y orquesta van dirigidos con inteligencia y buen sentido teatral por Wojciech Rodek.

Pedro Coco

ZELENSKI: Janek. Malgorzata Grzegorzewicz-Rodek, Agnieszka Kuk, Lukasz Gaj, Pawel Trojak, Dariusz Górski, etc. I Signori Men's Vocal Ensemble, Coro y Orquesta Filarmónica Henryk Wienawski de Lublin / Wojciech Rodek.
Naxos 8.660521-22 • 2 CD • 89'
★★★★

La pianista Noelia Rodiles nos muestra a dos compositores distanciados en la geografía, mas no en el tiempo. La fecha que da título al disco lo dice y su enfoque del primer romanticismo. Uno de ellos consagrado para posteridad, Schubert, y otro por descubrir, Sánchez Allú. En ambos, el enfoque de Rodiles es similar: presenta, por así decirlo, vistas ampliadas de cada frase de la música. Sus líneas están fantásticamente detalladas sin ser particularmente expresivas, y esto es probablemente lo que puede fascinar a algunos oyentes. Los seis *Moments Musicaux D 780*, realmente te harán sentarte y prestar atención. Lo que Rodiles capta aquí es que estas obras fueron escritas para una audiencia íntima y sofisticada, en una actuación que explora la estructura de la música en la forma en que el mismo Schubert lo haría.

La *Sonata para piano Op. 1* de Sánchez Allú (1823-1858), mantiene un sonido muy fino y la calidad abstracta general en sus texturas pesadas, sus *tempi* deliberados y su tono filtrado a través de su aguda sensibilidad. Una obra de gran interés de un desconocido concertista y compositor de piano, que fue también catedrático en el Conservatorio de Madrid, considerado uno de los iniciadores de la escuela pianística española. Fue uno de los grandes creadores de zarzuelas, entre las que también se hallan El *bachiller sensible* (1853) y *Las dos rosas*. Falleció en plena juventud, dejando inéditas obras. Su *Op. 1* (1853) no es su primera obra, sino la primera incursión en el género.

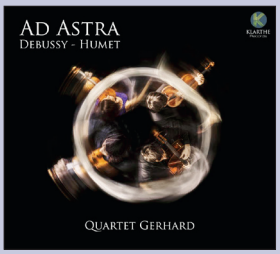
Luis Suárez

1823. **Obras de SCHUBERT y Martín SÁNCHEZ ALLÚ.** Noelia Rodiles, piano.
Eudora 2306 • SACD • 58'
★★★★

El inicio de la radio en Alemania con las emisiones de la *Berliner "Funk-Stunde"* hace 100 años, multiplicó el rol de la música mediante diversos formatos incidentales para el nuevo medio. Por ello, se encargaron obras que, aprovechando el dinamismo estético en torno a las vanguardias, acusan influencias desde el Expresionismo hasta la más popular Nueva Objetividad con referencias del cabaret y el jazz. Este breve disco de BR Klassik de obras compuestas en 1929 lo ejemplifica con la pegadiza *Tänzerische Suite* del compositor de operetas Eduard Künneke (1885-1953), quien, con un lenguaje melódico y ameno, asimila las referencias indicadas en forma de *concerto grosso* para jazz combo y orquesta, gracias a un solvente oficio compositivo y escénico aprendido con Max Bruch y Max Reinhardt. Del reivindicativo Hanns Eisler (1898-1962), se ofrece una nueva edición de su angulosa cantata de cámara *Tempo der Zeit* que, con libreto del letrista Robert Gilbert y estrenada por Scherchen en Donaueschingen, en 1929, muestra con solistas, narrador, coro y unos ascéticos vientos y percusión un *Singspiel* para criticar (paradójicamente) el entusiasmo ciego por la tecnología. Con un carnoso sonido repleto de *swing*, la Orquesta de la Radio de Múnich dirigida por Ernst Theis ofrece una versión de la *Tänzerische Suite* a la altura de la realizada para CPO por el mismo Theis y la Orquesta de la Opereta de Dresde mejorando, además, el añejo registro para Berlin Classics de *Tempo der Zeit*.

Justino Losada

1929 - DER WILDE SOUND DER 20ER. **Obras de KÜNNEKE (Tänzerische Suite) y EISLER (Tempo der Zeit).** Tomasz Tomaszewski, Ruth Volper, Christopher Dollins, Clemens Nicol. Coro Madrigal de la Escuela Superior de Música y Teatro de Munich, Orquesta de la Radio de Múnich / Ernst Theis.
BR Klassik 900350 • 47'
★★★★★



En este disco editado por el sello francés Klarthe Records, el Cuarteto Gerhard nos propone el interesantísimo programa "Ad Astra", en el que nos invita a reflexionar sobre la naturaleza fugaz de la existencia humana y el enigmático paso del tiempo a través de dos obras: el *Quatuor à cordes en sol mineur Op 10 (1893) de Debussy y el Cuarteto n. 2 I fa l'aire visible (2020) del compositor catalán Ramon* Humet. En las notas, Humet analiza el innovador lenguaje del *Cuarteto* de Debussy y explica su *Cuarteto* en diez movimientos dedicado al propio Quartet Gerhard.

La maravillosa interpretación que el Gerhard hace del único cuarteto que compuso Debussy consigue transmitir a la perfección los matices, colores y dinámicas de la partitura, pero también los pasajes más introspectivos y líricos de esta obra radicalmente nueva y visionaria. Los cuatro músicos vuelven a demostrar su impecable precisión, empaste, compenetración y cuidado del sonido, características que se pueden apreciar especialmente en los movimientos I y II.

El CD concluye con *I fa l'aire visible de Ramon* Humet, un cuarteto inspirado en el aire, la luz y el silencio, con difíciles *scordaturas* microtonales, que los miembros del Gerhard afrontan sin problema con su gran dominio técnico y estilístico de los cánones de la música contemporánea, ofreciéndonos una profunda lectura de esta obra de carácter atemporal e inspiración taoísta. Hay que mencionar también la extraordinaria toma sonora de Klarthe.

Miguel Fernández

AD ASTRA. **Obras de DEBUSSY y HUMET.** Quartet Gerhard.
Klarthe Records KLA167 • 60'
★★★★★ RS

En su tercer trabajo discográfico como artista del sello Audax Records, la soprano Adriana González nos presenta dúos de compositoras y compositores franceses, junto a la conocida mezzosoprano franco-suiza Marina Viotti, y su *partner* artístico, el director de orquesta y pianista vasco Iñaki Encina Oyón, que también se ha encargado de la selección del programa.

A lo largo de la grabación, que incluye varias *world premiere recordings*, escuchamos dúos en francés de célebres compositores como Fauré, Franck, Chausson, Massenet, Gounod, Lalo o Delibes, y descubrimos también la música de otros compositores menos conocidos como Charles-Marie Widor o Paul Puget. Además, se nos ofrece la oportunidad de conocer maravillosas obras *À deux voix* escritas por las compositoras Pauline Viardot, Charlotte Devéria, Émile Paladilhe y Cécile Chaminade; todo un acierto incluir a estas creadoras, sin las cuales la historia de la música quedaría incompleta.

Las voces de Adriana González y Marina Viotti, que se conocieron por primera vez en 2017 cuando compartieron escenario en el Liceu, empastan y dialogan magistralmente (cómo podemos apreciar en *Duo d'étoiles*, *Au bord de la mer* y *Chanson andalouse*), y nos ofrecen una exquisita y refinada interpretación llena de musicalidad, colores, *nuances* y expresividad. Pero este recital lírico no habría sido posible sin la excelente labor al piano de Iñaki Encina Oyón, que guía, frasea y acompaña a la perfección a las cantantes.

Roberto Martínez

À DEUX VOIX. **Dúos de FAURÉ, FRANCK, CHAUSSON, WIDOR, VIARDOT, CHAMINADE, etc.** Adriana González, soprano. Marina Viotti, mezzosoprano. Iñaki Encina Oyón, piano.
Audax Records ADX11209 • 68'
★★★★★ RS

Aparece en CD la grabación del concierto en la Musikverein vienesa con que Anne Sophie Mutter y una docena de los jóvenes *Virtuosi*, formados al calor de su fundación, iniciaron una gira de diez citas que abarcaría la mayor parte del pasado verano y que apenas, un mes más tarde, les traería al Festival Internacional de Santander y la Quincena Musical Donostiarra. En los atriles, una selección de obras bien conocidas (como los *Conciertos BWV 1048* de Bach y *RV 551* de Vivaldi) se alternaron con otras apenas frecuentadas o simplemente contemporáneas, como el *Concierto para violín en la mayor Op 5 n. 2* de Joseph Bologne o el *Noneto* que André Previn escribió precisamente para la formación liderada por la violinista alemana.

El resultado es el que cabe esperar de una intérprete en plenitud que, situada por encima del bien y del mal, va más allá de cualquier convencionalismo y sabe dejar una impronta personal en todo lo que toca. Su acreditada musicalidad, el sonido limpio y su abracadabrante técnica están presentes, como lo está el ardor juvenil de unos acompañantes que hacen honor a su denominación.

Creo que el interés de escuchar sus vibrantes interpretaciones de las mencionadas obras de Bologne y Previn (muy en particular la primera) justifica por sí mismo la adquisición o audición de un disco que, además, posee una toma sonora de absoluta transparencia y fidelidad, aunque quizás no supongan argumento suficiente para conquistar a historicistas militantes ni adalides de la corrección musicológica.

Darío Fernández Ruiz

ANNE SOPHIE MUTTER & MUTTER'S VIRTUOSI. **Obras de BACH, BOLOGNE, PREVIN, VIVALDI, WILLIAMS.** Anne Sophie Mutter (violín) / Mutter's Virtuosi.
Deutsche Grammophon 4865256 • 82'
★★★★★ R

Este disco recopilatorio de músicas navideñas italianas cumple un año cuando llega a mi poder y confieso una desconfianza inicial en los recopilatorios navideños, similar a la desconfianza en los mesías de todo tipo y otras similares. Afortunadamente, dura lo que tardas en escuchar *Hoggi la vita nasce*, que te capta con ese derroche de sensualidad rítmica y te desmonta el criterio.

El disco se articula en torno a la diversidad de músicas que se podían escuchar en Italia con motivo de la Navidad sobre 1500. Encontramos estilos populares y laude deliciosas con orígenes que se remontan al siglo XIII (la citada *Hoggi*, o *Ditene o' pastori*, que esto sí que es alegría pastoril por el nacimiento del Mesías y no lo de las muñecas famosas que se dirigían al portal), danzas anónimas, músicas menos conocidas de Giovanni Animuccia, del monje dominico Serafino Razzi, o de Francesco Soto de Langa, así como el *Propio* de la *Misa* de Heinrich Isaac (medio italiano de adopción), que además ve aquí su primera grabación mundial.

Mi impresión es que este conjunto se mueve más a gusto en lo popular, donde desarrolla hemiolias brillantes y cimbreantes osadías rítmicas que me encantan, incluso con ciertas dudas de que la percusión se utilizara en la época con un estilo tan moderno, con tanto empuje y *swing*, pero no hay modo de comprobarlo.

En resumen, la Capella de la Torre nos deja un producto de lo más interesante y recomendable, no sólo para "estas señaladas fechas".

Álvaro de Dios

CAPRICCIO PASTORALE. CHRISTMAS MUSIC FROM RENAISSANCE ITALY. Capella de la Torre / Katharina Bäuml.
Deutsche Harmonia Mundi 19658844222 • 64'
★★★★★

Kammerorchester Basel, bajo la dirección de su violinista Julia Schröder, siguen poniendo el foco en la ciudad de Bolonia como centro fundamental de música durante la segunda mitad del siglo XVII en Italia, donde músicos que deben ser descubiertos y puestos en su justo valor aparecen con magníficas músicas. El disco presta atención a Giuseppe Torelli (1658-1709), con la interpretación de cuatro de sus *Concerti Grossi Op. 8*. En ellos se nos revela un melodista capaz de rivalizar sin discusión con el archigrabado corpus de Corelli. Torelli utiliza el violín tanto como único instrumento solista como compartiéndolo con otro violín. El virtuosismo y la exquisita luminosidad de la directora Julia Schröder, es compartido con el violinista Antonio Viñuales Pérez.

Para demostrar la formidable vida musical boloñesa, podremos escuchar cantatas, arias y motetes de los compositores raramente visitados. Giovanni Paolo Colonna (1637-1695), Giacomo Antonio Perti (1661-1756) y Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723) con la incombustible soprano Núria Rial como solista. Sus bondades son de sobra conocidas para el público, pero no deja de fascinarnos su cristalino y puro timbre, además de su musicalidad contagiosa. Estas músicas cautivadoras merecen una escucha por parte de cualquier aficionado que desee conocer nuevos repertorios. Debemos destacar el fenomenal desempeño de la Kammerorchester Basel, de sus dos magníficos continuistas, Segio Comei y Azul Lima, así como destacar la excelente toma de sonido de la Paul Sacher Saal.

Simón Andueza

CONCERTOS Y CANTATAS. **Obras de TORELLI, PERTI, POLLAROLO, COLONNA.** Núria Rial, soprano. Kammerorchester Basel / Julia Schröder, violín y dirección.
Deutsche Harmonia Mundi 19658813432 • 62'
★★★★★

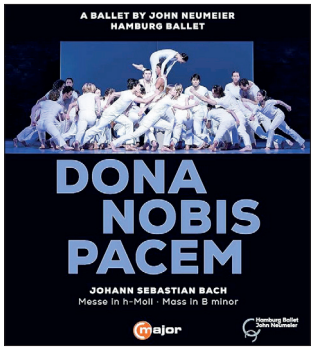
Nuevo lanzamiento del Conjunto Aquel Trovar, y ya van cinco, para el sello cordobés Fonoruz, que puede considerarse una continuación, o quizá más exactamente una precuela, del disco *Dancerías*, publicado por el mismo sello y con los mismos protagonistas en el año 2021, pues si aquel estaba dedicado a la música de danza del Renacimiento, la presente grabación se centra en el repertorio de la Edad Media, desde finales del siglo XII hasta comienzos del siglo XV.

El programa recoge principalmente danzas, anónimas las más, y versiones instrumentales de obras de figuras fundamentales de la época, como Marcabrú de Gascuña, Rimbaut de Vaqueiras, Ricardo Corazón de León, Alfonso X el Sabio o Francesco Landini. Siete de las obras aquí recogidas son de Guillaume de Machault (±1300-1377), el más importante compositor del siglo XIV y máximo representante del movimiento conocido como Ars Nova. De él no podía faltar su obra más celebrada, la danza sobre *Douce dame jolíe*.

El Conjunto Aquel Trovar, integrado por Antonio Torralba, José Ignacio Fernández y Daniel Sáez Conde, quienes dominan un variopinto muestrario de instrumentos históricos de viento, cuerda y percusión, ofrece una perfecta recreación de las sonoridades medievales Por si faltara detalle, el CD viene contenido en un pequeño libro, editado a todo lujo y profusamente ilustrado, con textos en español y su correspondiente traducción al ingles, que contiene un profundo y documentado estudio sobre las obras aquí interpretadas.

Salustio Alvarado

DE LOS SONES E DE LOS INSTRUMENTOS. Conjunto Aquel Trovar.
Fonoruz CDF 2930 • 69'
★★★★



El director y coreógrafo del Hamburg Ballet John Neumeier quiso despedirse de la compañía que tantas décadas había dirigido con una obra cumbre de la historia de la música, la *Misa en si menor* de Johann Sebastian Bach, pieza que aparentemente le inspira desde que comenzó su carrera. Para ello, contó desde lo musical con un conjunto prestigioso como el Ensemble Resonanz, a las órdenes de un preciso y matemático Holger Speck, y un elenco de solistas muy implicados en el universo del compositor, de entre los que destaca el elegante tenor Julian Prégardien o el joven y sensible barítono Konstanti Ingenpass.

El componente visual es asimismo sólido y cautivador, especialmente por la propuesta, muy centrada en la constante búsqueda de la paz entre los pueblos a través de fuertes imágenes del sufrimiento que provocan, han provocado y provocarán las guerras a lo largo y ancho de nuestro planeta. Personajes genéricos que encierran una fuerte carga simbólica protagonizan la dramaturgia, comenzando por un Él de reminiscencias religiosas que borda el expresivo y entregado Aleix Martínez. Ella es la abnegada madre conciliadora, que sensiblemente interpreta con una impecable precisión Ida Praetorius. Destacable asimismo es la presencia de la perturbadora Sombra, que Alessandro Frola asume con expresividad y gran poder de comunicación. Sin duda, una forma completamente nueva de acercarse a la obra vocal cumbre del inmortal compositor.

Pedro Coco

DONA NOBIS PACEM. HAMBURG BALLET. JOHN NEUMEIER. **Misa en si menor de BACH.** Aleix Martínez, Ida Praetorius, Anna Laudere, Alessandro Frola, etc. Ensemble Resonanz. Hamburg Ballet John Neumeier. Escena y coreografía: John Neumeier.
CMajor 764708 • DVD • 123' • DD 5.1
★★★★

Cada trabajo que presenta el guitarrista franco español Thibaut García se convierte en un éxito, tanto para los músicos como para los amantes del instrumento. Este joven intérprete se ha asentado de manera fulgurante entre los virtuosos de la guitarra clásica y va dejando una elegante estela a su paso, de forma sosegada, pero sin fisuras; quizás por eso Warner Classics lo fichó apenas presentó su primer proyecto. Cuenta él mismo que la música y el personaje de Agustín Barrios "Mangoré" se le cruzó en un momento en el que no cabían más proyectos en su agenda y tuvo que aparcarlo, pero el compositor e intérprete paraguayo le acompañaba en sus pensamientos constantemente, hasta que, por fin, vio la luz el disco *El bohemio*.

En esta selección de música compuesta íntegramente por Barrios, se reúnen piezas emblemáticas, como el precioso trémolo de *Una limosnita por amor de Dios* o la conocida y adorada por los guitarristas, *La catedral*. Y además, hay alguna sorpresa en torno a la mítica figura de este músico de idiosincrasia peculiar, un genio musical que complementaba su gran dominio del instrumento con una preciosista creatividad al servicio de la guitarra. De esta manera, junto a su música, en la que se aprecia la tradición melódica de la selva paraguaya y los esquemas formales europeos, se escuchan los poemas que Barrios escribió y una interpretación propia. Completa el conjunto el virtuosismo de Thibaut García, impecable en este trabajo en la que ha reunido música, palabra y versiones históricas.

Esther Martín

EL BOHEMIO. **Obras de Agustín BARRIOS "MANGORÉ".** Thibaut García, guitarra.
Erato 5054197726170 • 81'
★★★★★ RS

Raphaela Gromes presenta *Femmes*, un doble álbum creado en estrecha colaboración con el Archivo "Frau und Musik" y la editorial Furore Verlag. En él encontraremos un amplio barrido por nueve siglos de historia a través de la música de una veintena de compositoras. Del primer CD sobresale "Da me ti dividi" de la ópera *Talestri, reina de las Amazonas* (de Maria Antonia Walpurgis von Bayern). Este arreglo para violonchelo y orquesta de Julian Riem resulta todo un deleite por el gusto, la destreza y la precisión de su interpretación. Muy agradecidas por el estreno de *Tre Momenti* de la compositora italiana Matilde Capuis; una obra magnética que ensalza el lirismo del instrumento solista y que sorprende en su *Allegrezze* por el cambio de temperamento hacia traviesas melodías en el *pizzicato* en las cuerdas.

"Postludium", incluido en los *24 Preludios para violonchelo y piano* de la compositora rusa Lera Auerbach, ofrece un cambio de óptica más que interesante en el segundo CD. El oyente disfrutará de una ejecución perfectamente construida a partir de su carácter sombrío e inquietante. Es importante resaltar que tenemos en nuestras manos un trabajo ambicioso en el que prima la cantidad a la diversidad estilística. Muchas de las obras escogidas no son las más representativas para violonchelo de sus creadoras, por tanto, no alcanzan a mostrar su talento o potencial y tampoco son un justo reflejo de sus catálogos. En cualquier caso, *Femmes* permite descubrir a compositoras no tan conocidas a partir del entusiasmo, la calidez y el indudable talento de Raphaela Gromes.

Sakira Ventura

FEMMES. Raphaela Gromes, chelo.
Sony Classical 19658710712 • 115' • 2 CD
★★★★

El sello de la Radio del Sudoeste Alemana ha sacado, con la cercanía de las fechas navideñas, un disco para celebrar este tiempo. Se trata de una grabación en directo del concierto ofrecido justamente en diciembre de 2022, el típico concierto en familia aprovechando los días de asueto para acercarse todos a escuchar música al auditorio. Ahora bien, el repertorio elegido chocaría si fuera programado por una orquesta española, porque parte de él no lo tenemos asociado con la Navidad. En toda Alemania es costumbre programar en los teatros de ópera *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, y aquí aparece recogida, y, por cierto, muy bien tocada, la famosa *Obertura* donde aparecen los principales motivos de la ópera, y el también famoso dúo de la "bendición del atardecer", música conmovedora donde las haya.

El resto del repertorio es un fragmento de La bella durmiente, también de Humperdinck, la marcha de los soldados del *Cascanueces*, un par de canciones de Richard Strauss y una *Canción de cuna* de Reger, más la *Serenata para instrumentos de viento Op. 13*, que, en verdad, nada tiene que ver con la Navidad. Cierra el programa una sinfonía de villancicos del ignoto Victor Hely-Hutchinson, música con un punto de superficialidad y ligereza sin más pretensiones. Inkinen, titular desde 2017 de esta Deutsche Radio Philharmonie, ofrece versiones solventes en este disco muy bien grabado y de escucha amigable que no pretende otro fin que el de hacernos pasar un rato agradable.

Jerónimo Marín

FESTKLÄNGE. FESTIVE SOUNDS. **Obras de HUMPERDINCK, STRAUSS, REGER, HELY-HUTCHINSON.** Elsa Benoit soprano. Sarah Romberger, mezzo. Deutsche Radio Philharmonie / Pietari Inkinen.
SWR Music SWR19131CD • 63'
★★★★

El amor brujo de Manuel de Falla; gracias al centenario nos encontramos con otra adaptación realizada para el célebre ensemble Concerto Málaga sobre la versión final. José Serebrier logra asimismo que no sean meros ejercicios fogosos para que la orquesta emule una guitarra flamenca, sino algo más nítido y no pierde nada de la energía rítmica a esa velocidad. Mantiene en el programa varias piezas de la obra, con otra danza de *El Sombrero de Tres Picos*: "Danza del Molinero", con el que comienza el disco. La célebre Danza n. 1 de *La Vida Breve* completa la selección de Falla.

Isaac Albéniz aporta dos piezas de su *Suite Española n. 1* ("Granada" y "Cádiz"). José Luis Turina aporta, asimismo, *Dos Sonetos del amor Oscuro*; según las propias palabras del autor: "aprovechando la cercanía entre Falla y García Lorca en una breve suite utilizando algunas de las canciones armonizadas por el poeta, dado el acercamiento de ambos a la música popular". López Chávarri es escogido a su vez con una de sus *Acuarelas Valencianas*. La composición más conocida de Jesús de Monasterio, *Adiós a la Alhambra*, para violín y piano, cierra el homenaje. Una lectura amena que tiene en cuenta las vocaciones artísticas de los intérpretes, ofreciendo la máxima fidelidad de sonido, logrando un nivel de claridad, profundidad y sutileza de alta calidad. La dirección del mítico Serebrier es matizada, ardiente y apasionada. Especialmente vibrante y colorida es la interpretación de solista de Gil de Gálvez que desgraciadamente no ofrece más ejemplos aquí de su arte.

Luis Suárez

HOMENAJE A FALLA. J.M. Gil de Gálvez, violín. Concerto Málaga / José Serebrier.
Fundación Hispania Música • 57'
★★★★

Trabajo conceptual del dúo pianístico formado por Brugalla y Stambolov, en el cual se esmeran para encontrar material atractivo e interpretarlo de una manera fluida, con obras centradas en el flamenco andaluz. Las notas del folleto son de Joan Maranè, uno de los grandes valores de la música catalana actual, que sin embargo no llega a incluir ninguna obra suya al programa. Las obras escogidas incluyen grandes nombres "ibéricos" de la composición del siglo XX (y XXI) con la aportación de Antoni Soler, del cual se escucha, cómo no, su celebérrimo *Fandango*, en una adaptación brillante de Brugalla, que aquí está un poco fuera de lugar, en cuanto al resto de obras en el tiempo, pero agrega color y variedad a un programa que ya se disfruta enormemente.

Entre las referencias al folklore sureño ibérico se encuentran suites de piezas, como las de Joan Guinjoan, Surinach y Montsalvatge, y el llamado Ballet de Gerhard *Alegrías*, que extrae las implicaciones más sutiles de los gestos del género nacionalista. Este programa le dará al melómano entusiasta algunas ideas interesantes sobre la mente musical de cada compositor, y el Dúo se muestran excepcionales, con un don para sumergir al oyente en el mundo en miniatura de los distintos acercamientos al flamenco; un mosaico de varias fuentes de inspiración que cobra vida en sus manos y pueden ser adiciones refrescantes al repertorio de la sala de conciertos. El sonido es claro y detallado.

Luis Suárez

IBERIAN SOUNDS. **Obras de GUINJOAN, SURIÑACH, SOLER, GERHARD, MONTSALVATGE.** Emili Brugalla y Vesko Stambolov, pianos.
Columna Música 0448 • 56'
★★★★

Valiente, comprometido y lleno de formidables músicas, afectos barrocos y pasiones amorosas es este disco que han grabado Randall Scotting, contratenor, y el tenor valenciano Jorge Navarro Colorado (entrevistados el mes pasado en RITMO), junto a la legendaria Academy of Ancient Music, bajo la dirección del clavecinista Laurence Cummings. El registro, ideado por Randall, es una oda a la libertad amorosa, que hoy, en pleno siglo XXI, se puede desnudar en toda su delicadeza, complejidad, drama y belleza, pero debemos situarnos en el siglo XVII, en aquel fastuoso oasis llamado Venecia, donde, como si de un espejismo se tratara, se olvidaban los férreos convencionalismos sociales y tabúes hacia la homosexualidad masculina.

Con el pretexto del carnaval veneciano, y al tratarse de unos días que milagrosamente llegaron a ser la excepción de censores y del imperio de la ley, en este reducto de libertad y derroche creativo, se compusieron unas formidables músicas interpretadas por extraordinarios músicos, que Scotting, Navarro y Cummings reivindican mirándolas de frente, despojados de toda censura, rubor o incomodidad social. Quien escuche el disco se fascinará por todo el ramillete de sensaciones amorosas que contiene, interpretadas magistralmente. La Academy of Ancient Music sustenta de un modo vehemente y preciosista unas interpretaciones donde el texto, el recitar cantando y las pasiones de los poemas de los libretistas fluyen, se transmiten y hacen soñar y sumergirnos en la deliciosa libertad de la Venecia del *seicento*.

Simón Andueza

INFINITE REFRAIN. Randall Scotting, contratenor; Jorge Navarro Colorado, tenor. Academy of Ancient Music / Laurence Cummings.
Signum Classics SIGCD769 • 66'
★★★★★ R

La Caramba (Motril, 1751 - Madrid, 1787), mujer independiente y revolucionaria, fue una de las figuras artísticas más relevantes del siglo XVIII dentro de la música escénica. Como actriz, bailarina y cantante brilló con gracia y sicalipsis teatral a la par que el género estrella de este recopilatorio: la tonadilla.

"Que la Caramba cuando va andando canela en rama va derramando", cantaba Concha Piquer en la copla que le dedicaba a María Antonia Vallejo Fernández, *La Caramba*. De igual modo, Forma Antiqva, María Hinojosa y Aarón Zapico derrochan vitalidad, frescura y precisión en un repertorio tan rico como delicado.

A pesar de su dinamismo interno, la tonadilla, género dieciochesco, estrófico y de carácter popular, puede incurrir en una pesadez reiterativa propia de usar la misma música con diferente texto. Hándicap que requiere una interpretación cuidada, caleidoscópica, vivaz y expresiva. En este sentido, Forma Antiqva, Zapico e Hinojosa permiten al oyente adentrarse en un marco musical lleno de belleza interpretativa; aunque, en ocasiones, la dicción y la velocidad del ritmo silábico dificultan la inteligibilidad del relato.

Si al trabajo tímbrico e instrumental, donde el jaleo previo al fandango y la percusión resultan refrescantes, y al *parlato* de Hinojosa que se imbrica delicadamente con la parte cantada, le sumamos las piezas instrumentales entreveradas con las tonadillas, obtenemos un trabajo sonoro *in crescendo* que lejos de resultar repetitivo, atrapa. "Usted quiere caramba" (anónimo).

María Alonso

LA CARAMBA. María Hinojosa, soprano. Forma Antiqva / Aarón Zapico.
Winter & Winter N910289-2 • 60'
★★★★★ S R

En formato mucho más modesto pero muy bien presentado, Warner Classics condensa en este doble CD los 131 CD y 3 Blu-rays que se editaron en la macro edición homónima dedicada a la soprano griega, que en el 2023 (exactamente el 2 de diciembre, de hecho esta revista le dedicó el "Tema del mes" en noviembre) que acabamos de dejar se ha celebrado su centenario.

Es lógico que Warner Classics exprima al máximo a "La divina", y en esta selección, ideal para un regalo, no faltan todos los *hits*, desde "Casta Diva" de *Norma* a la Habanera de *Carmen*, desde grabaciones en estudio a grabaciones en directo (Callas no se amilanaba en vivo, como sabemos dio lo mejor de su arte ante el extasiado público). De las de estudio sobresalen sus Verdi, de una inteligencia emocional inaudita en la época (antes se cantaba muy pero que muy bien, pero no se interpretaba de la misma manera), con momentos alucinantes de *La traviata*, *La Forza del destino* o *I Vespri Siciliani*, entre otras. Sus Puccini pueden resultar contenidos para el volcán que habitaba en ella, pero del mismo modo controla las emociones dosificando cada pequeño clímax. Y entre las muchas grabaciones en vivo, llama la atención esa Isolda que parece sacada de otro planeta, pero que otorga una dignidad al *Liebestod* ("Dolce e calmo" al cantarlo en italiano) propio de una grande. Entre las batutas, hay de todo, pero ante la Callas, hasta los oficiantes más modestos se crecían.

Blanca Gallego

LA DIVINA. MARIA CALLAS. Grabaciones de estudio y grabaciones en vivo.
Warner Classics 5419766491 • 2 CD • 161'
★★★★★ HP

800 AÑOS DE CANCIONES

La mezzosoprano Anna Lucia Richter y el pianista Ammiel Bushakevitz presentan un recorrido por la canción en alemán, desde las primeras partituras con notación moderna hasta el siglo XXI; 800 años "explicados" en 24 canciones. Naturalmente, se podrían haber hecho cientos de selecciones, y nos podríamos preguntar por qué solo un Lied de Hugo Wolf (el fantástico *Feuerreiter*) y cuatro de Berg (las 4 canciones de su *Op. 2*), pero los artistas explican la suya en el texto que acompaña el CD. Tras leerlo, el recorrido musical (con pequeñas alteraciones en el orden cronológico en favor de la recepción de la música) suena fluido y natural. Sorprende (o sorprendería, si no la conociéramos) la flexibilidad y los recursos de Anna Lucia Richter para moverse entre estilos y épocas tan diferentes, ya desde el principio, donde se pasa de la espiritualidad de la primera pieza, el himno a la Virgen de Oswald von Wolkenstein a la muy profana narración de una cita amorosa, de Walther von der Vogelweide, en la segunda. Siempre elegante, lo único que se le puede cuestionar es la elección de *tempi* excesivamente lentos en algunas piezas, como *Abendempfindung* de Mozart (que aun así es notable) o *Im Abendrot* (cuyo intimismo queda algo diluido).

En las primeras líneas mencionaba a Bushakevitz como pianista, que es un músico sensible, musical (¿no deberían serlo todos?) y curioso. Curioso en el mejor sentido de la palabra, tanto como para reforzar el recorrido histórico que propone el dúo acompañando a Richter desde el piano a partir de Schumann, y a partir de cuatro instrumentos más en los com-

positores anteriores: vihuela de rueda en las canciones medievales, clavecín en las de Bach, clavicordio en la de Haydn y fortepiano de Mozart a Mendelssohn. Un intérprete no menos camaleónico que su compañera, siempre oportuno e inspirado.

De las muchas interpretaciones destacadas del disco, mencionaré tres: *Sommerabend* de Brahms, no ha de ser fácil elegir sólo un lied de este compositor, y este es bellísimo; también *Verwelkte Blumen* de Wolfgang Rihm, que pone música al último poema de Rückert, escrito unos días antes de morir. Y, muy especialmente, los dos Lieder de Hanns Eisler, *Und endlich stirbt die Sehnsucht doch* y Über *den Selbsmord*. Los textos, de Altenberg y Brecht, respectivamente, como otros sujetos a derechos, no se incluyen en el cuadernillo, y se echan especialmente de menos. De todas maneras, los aficionados los encontraremos en los lugares habituales.

El disco, pese a su planteamiento sorprendente en una primera audición, se transforma a la segunda en muy disfrutable y abre nuevas perspectivas y nuevos hilos de los que estirar para seguir conociendo un repertorio inagotable. Y, como muestra, un botón más: el cierre con un canto gregoriano, arreglado para voz y vihuela de rueda. La última pieza es, por tanto, anterior a las más antiguas que iniciaban el disco; es la única que no está escrita con la notación moderna y la única que no está cantada en alemán, sino en latín. *Tria sunt munera* nos habla de la luz que guía a los tres reyes hasta el Niño Jesús, y nos deja inmersos en la atmósfera espiritual e hipnótica con que empezaba el recorrido.

Sílvia Pujalte Piñán

LICHT. **Canciones de WOLKENSTEIN, VOGELWEIDE, BACH, HAYDN, MOZART, SCHUBERT, HENSEL, MENDELSSOHN, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF, BERG, REIMANN, RIHM, EISLER, WEILL y ANÓNIMO.** Anna-Lucia Richter, mezzo; Ammiel Bushakevitz, vihuela de rueda, clavecín, clavicordio, fortepiano y piano.
SWR2 CC72965 • 74'
★★★★

El sucesor de Pappano en el todopoderoso foso del Covent Garden, el checo Jakub Hrůša, ha puesto en primera línea mediática a una orquesta efectiva y con mucho oficio sin duda como es la *Bamberger*, pese a que siempre se le vio como el patito feo de sus primas hermanas bávaras. Es notable el avance técnico de esta agrupación, que en su nuevo registro apuestan por una ultra romantizada temática que mezcla amor y muerte, por lo que todo debe arrancar inevitablemente por el *Tristán* wagneriano, partitura que transita por los vasos sanguíneos de la mayoría de sus músicos, no en vano muchos pasan los veranos en la vecina Bayreuth. El Wagner de Hrůša (muy influenciado estilísticamente por su maestro Bělohlávek) sabe a foso de ópera. Lectura fluida y equilibrada a la que se le echa de menos una mayor expresividad y tensión dinámica.

Algo embarullado el *Totenfeier* mahleriano, como si quisiera contarnos del tirón todo lo que sucede entre sus pentagramas. Repleto de mordacidad y ferocidad, resuena austero, sin adornos ni efluvios románticos, como ese *Adagietto* más declamado que recitado. La poco enigmática y rutinaria *Muerte y Transfiguración* straussiana se explaya en sus violentas antítesis y en los tumultuosos expresivos, pero no acierta a exponer el aliento trágico ni a desplegar el misterio y desasosiego que encierra este fastuoso poema sinfónico (¡Celibidache que estás en los cielos!).

Javier Extremera

LIEBESTOD. **Obras de WAGNER, MAHLER, R. STRAUSS.** Orquesta Sinfónica de Bamberg / Jakub Hrůša.
Accentus 30599 • 73'
★★★

La presencia de la incombustible Martha Argerich haciendo música de cámara siempre ha sido una de las facetas donde la argentina se ha sentido más cómoda y donde su repertorio se ha ensanchado hasta obras poco frecuentes (los encuentros en Lugano, por ejemplo, rodeada de amigos y jóvenes músicos con sus múltiples registros discográficos que así lo atestiguan), tocando con intérpretes mucho menos conocidos para el público, como es este caso, en un concierto en vivo, con la violinista Maria Solozobova (Moscú, 1979). La rusa tiene un sonido de gran entidad, que ofrece sin remilgos (ataca la *Kreutzer* como debe ser, ofreciendo un *Presto* inicial al borde del precipicio), pero en su debe se echa un falta un mayor control de la afinación y virtuosismo, a veces un poco al límite de sus posibilidades (lo mejor lo encontramos en las Variaciones del *Andante*, a pesar de unos *pizzicati* desaforados). Argerich, que ya había grabado esta música alucinante con Gidon Kremer, Renaud Capuçon, Itzhak Perlman o Vadim Repin, lleva la *Sonata* beethoveniana con un conocimiento absoluto, dejando destellos de grandeza al alcance de muy pocos.

Maria Solozobova se siente más cómoda en la *Sonata* de Prokofiev, que impacta por su penetración psicológica de esta música algo confusa, que oscila entre la burla y la emoción sincera. Habrá que estar atentos a Solozobova, porque cualidades tiene para seducir de sobra con su arte.

Gonzalo Pérez Chamorro

MAGIE. **Obras de BEETHOVEN (Sonata n. 9 Op. 47) y PROKOFIEV (Sonata n. 2 Op. 94a).** Maria Solozobova, violín. Martha Argerich, piano.
Antes Edition BM319338 • 61'
★★★★

"Miniature" es la recopilación de 27 pequeñas piezas musicales para arpa sola compuestas en marzo de 2020 por la arpista residente en San Sebastián, Francesca Romana Di Nicola. En una entrevista concedida a esta revista el mes pasado, la arpista declaraba: "El tiempo durante la pandemia (2020), que entonces parecía detenido, es el denominador común de cada pieza. Asimismo, la naturaleza es protagonista, refleja y gobierna la vida cotidiana. El océano, las montañas y la exuberante vegetación del País Vasco inspiran las composiciones, que se abren camino sugiriendo impresiones con ritmos incesantes". De esta manera, el sugerente sonido del arpa (una de las grandes cualidades de este disco es el de transportarnos más allá del sonido de un arpa, aunque sea solo y solo el arpa el instrumento que suena) recrea músicas que nos acercan y conectan con el espíritu natural, con toques de exotismo, belleza melódica (están tardando en incorporar estas obras como música sobre una base visual cinematográfica) y un sonido de una tremenda belleza, inundando de armónicos cada instante. Sobrevuelan el espíritu minimalista, por qué no, un toque americano y repeticiones melódicas bien elaboradas para atraer la atención del oyente.

El libreto, en cuatro idiomas (español y euskera incluidos), tiene la particularidad de explicar cada "miniatura" con precisión, ahondando en la historia que Francesca Romana Di Nicola desea contar, todas hilvanadas por ese extraño compañero inseparable que es el tiempo: "Recovecos", "Fricciones", "Ir y venir", "El abrazo" y "El no-tiempo". Muy estimulante disco.

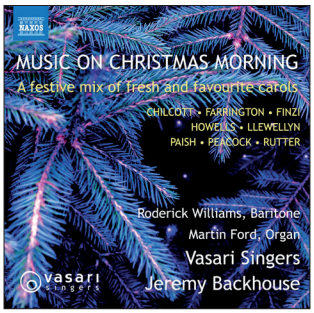
Silvia Pons

MINIATURE. **Obras de Francesca Romana DI NICOLA.** Francesca Romana Di Nicola, arpa.
Convivium Records • 77'
★★★★

Llevaban un tiempo sin aparecer los amigos del coro Vasari Singers con su competente director Backhouse, y siempre es una alegría reencontrarlos. A pesar de que por estas fechas nos convertimos las más de las veces en oyentes-rehenes de los más conocidos villancicos, bien está no abandonar la costumbre de escuchar música navideña, pero, eso sí, renovando el repertorio. Los 16 coros que nos proponen mezclan algunos temas muy conocidos de Rutter (*Christmas Lullaby* o *Candelight Carol* son inconfundibles en su estilo melodioso y bien sonante) o alguna melodía tradicional en brillante arreglo, con creaciones contemporáneas como el estreno de *Music on Christmas Morning* de Helena Paish que da título al disco o *Nova, nova* (2022) de Iain Farrington, que añaden nuevos elementos a esta tradición.

También es una buena ocasión para conocer la escena navideña *In Terra Pax* de Finzi, de una duración de 15 minutos y buena muestra para conocer a este autor tan poco escuchado, en la que Roderick Williams, con una madurez vocal e interpretativa exquisita, colabora de manera sobresaliente. Y nada mejor que escuchar el popurrí en arreglo de Goff Richards *A Merry Little Christmas* para cumplir con los villancicos tradicionales, o el arreglo con swing para coro y órgano de Stuart Nicholson del conocido *Ding! Dong! Merrily on high* para ponerle a uno de buen humor. Vasari Singers nunca defrauda, y no han perdido un ápice de su empaste y afinación impecables. La selección propuesta hará las delicias de cualquier oyente.

Jerónimo Marín



MUSIC ON CHRISTMAS MORNING. Roderick Williams, barítono. Martin Ford, órgano. Vasari Singers / Jeremy Backhouse.
Naxos 8.574542 • 73'
★★★★

Después de publicar "Magical Russia" en ARS Produktion (con obras de Alyabyev, Glinka, Rachmaninov, Rubinstein, Stravinsky, Tchaikovsky y Zimbalist), el Dúo Natalia (Natalia van der Mersch, violín & Natalia Kovalzon, piano) afronta una nueva grabación en la que el protagonismo recae principalmente en el violín, ya que se trata de obras salonísticas de Fritz Kreisler ((Viena, 2 de febrero de 1875 - Nueva York, 29 de enero de 1962). No suelen grabarse monográficos dedicados al que fue extraordinario violinista y estimable compositor, principalmente debido a la linealidad de sus obras, todas breves, muy melódicas y destinadas al lucimiento del intérprete más que a la hondura de la propia creación.

De este modo, un monográfico Kreisler tiene todas las de ganar y todas las de perder; primero, por la facilidad de su escucha y segundo por la sensibilidad del intérprete. Para hacer Kreisler durante más de una hora, se debe tener la finura y la clase de un Itzhak Perlman o un Renaud Capuçon, y Natalia van der Mersch, muy estimable violinista, no hay duda de esto, no alcanza esas cimas. Este es el principal pero de un disco que se escucha con mucho agrado pero al que le falta ese no va más para llegar a ser eso, un transporte hacia deliciosos espacios violinísticos. Hay que aplaudir la inteligencia de la pianista, siempre plasmada con su buen hacer como acompañante.

Blanca Gallego

MY KREISLER ALBUM. **Obras de Fritz KREISLER.** Natalia van der Mersch, violín. Natalia Kovalzon, piano.
ARS Produktion ARS38636 • 71'
★★★★

Fusión artística para mostrarnos las impresiones que causa la obra del pintor José Manuel Fuentes en el compositor gallego Federico Mosquera y el virtuoso clarinetista Igor Urruchi. Fuentes (Miranda de Ebro, 1955-2003) nos dejó demasiado pronto por el cáncer, pero en su legado quedó la impronta de un luchador que supo plasmar sobre lienzo las más profundas y hermosas reflexiones sobre la vida, el amor o la muerte. "Palo tras palo" es el último episodio, una vez diagnosticada la enfermedad. Su paisano y amigo de la familia, Urruchi, homenajea al mismo dentro del universo sonoro, con la colaboración de Mosquera. Nos encontramos la fusión pictórica-musical en su máxima expresión, en clave electrónica y con un espectacular montaje audiovisual a cargo del video artista Juan Carlos Pérez con los textos, a voz en off, del dramaturgo cubano Reinaldo Montero.

Urruchi logra captar "lo que sentía" el autor de esos cuadros que tanto le llamaban la atención y, poco a poco, consigue dar forma al sonido que tanto anhelaba para interpretar lo que Fuentes había plasmado en su obra. En su más puro concepto musical, el silencio va calando en el oyente, adentrándose en la obra. La clave es la publicación de audio-libro, y también el vídeo para que el concepto brille con mayor intensidad, más lejos en intensidad y con sonido propio. Urruchi ha encontrado en el clarinete bajo un conjunto de recursos técnicos y expresivos de gran valor que le permiten llegar a nuevas audiencias a través de la creación actual, compartiendo valores estéticos.

Luis Suárez

PALO TRAS PALO. **Obras de Federico MOSQUERA e Igor URRUCHI.** Igor Urruchi, clarinete bajo, electrónico. Gorka Catediano, txalaparta, percusión.
RC Libro Disco • 64'
★★★★★

La insigne soprano Renata Tebaldi dejó una estela realmente reseñable en el mundo de la ópera. Recorrido que, como referencia Patrick Mack, marcó el inicio vocal de Melody Moore y definió su gusto por el repertorio italiano. Sin ser una novedad recopilar repertorio de una de las grandes voces de la lírica, Moore hace un tributo realmente cuidado a la trayectoria de la soprano italiana. Reúne las arias más destacadas de los diferentes periodos artísticos de Tebaldi, iniciando este viaje sonoro con el primer rol que debutó la gran diva: Elena en *Mefistofele* de Arrigo Boito.

La escucha permite adentrarse de forma cronológica en las obras que marcaron la trayectoria de Tebaldi. Momentos claves referidos en cuatro fases diferenciadas: sus inicios, los años en La Scala con Toscanini, el periodo en el Met y su último concierto en el Carnigie Hall. Repertorio que abarca obras de Boito, Mascagni, Verdi y Scarlatti, entre otros, con la delicada, aunque contenida, interpretación de la Transylvania State Philharmonic Orchestra y la dirección de Lawrence Foster.

A pesar de que Moore difiere en la utilización de recursos como el registro de pecho que tan acertadamente introducía Tebaldi en momentos concretos de las obras recopiladas, logra crear un discurso íntimo y coherente dentro de su vocalidad. Elige otros *tempi*, otros parámetros interpretativos y dinámicas que mantienen su carácter artístico en la propuesta interpretativa, aunque no siempre favorece la diferenciación estilística de cada aria.

María Alonso

REMEMBERING TEBALDI. Melody Moore, soprano. Transylvania State Philharmonic Orchestra and Choir / Lawrence Foster.
Pentatone PTC 5187070 • 64'
★★★★

Llega a nuestras manos "The Great Puccini", cuidada selección de arias y escenas a cargo del ascendente y vitoreado tenor norteamericano Jonathan Tetelman, en lo que se nos antoja suculento aperitivo de la previsible conmemoración discográfica del centenario de la muerte del músico de Lucca. El sello amarillo, que ya apostó por él con su primer álbum cuando aún era un "donnadie", tira la casa por la ventana con este segundo lanzamiento, para el que cuenta con la Orquesta PKF Filarmonía de Praga, la dirección de Carlo Rizzi y la colaboración puntual de colegas como Federica Lombardi y la soprano española Marina Monzó.

"Vitoreado tenor", decíamos, porque Tetelman ha recibido encendidos elogios desde que se diera a conocer sustituyendo a Piotr Beczala en Tanglewood en 2018. Y no cuesta comprender el porqué, pues, además de un porte desenfadado, de indudable frescura, el apuesto joven de origen chileno derrocha aquello que el aficionado más añora: presencia carismática y timbre mediterráneo a partes iguales.

A la espera de una oportunidad de escucharle en vivo y verificar el calibre del instrumento, resulta evidente que *habemus* tenor. Quedémonos, pues, con su nombre y congratulémonos de su clara dicción, su canto viril, ligado y sí, también de ese timbre lírico, cálido, que nos parece el más seductor de los últimos años, aunque a veces deseemos un fraseo más variado y advirtamos pasajeros engolamientos que aparentan empuje, pero que restan brillo y comprometen la pureza del sonido.

Darío Fernández Ruiz

THE GREAT PUCCINI. Selección de arias y escenas. Jonathan Tetelman, tenor. Orquesta PKF Filarmonía de Praga / Carlo Rizzi.
Deutsche Grammophon 002894864683 • 54'
★★★★

Los seis compactos que conforman "The Young Friedrich Gulda" nos dan una buena idea del arte del pianista austríaco. Las grabaciones en solitario o con orquesta van de 1948 a 1957 y muestran el despegue de un intérprete que, pese a sus excentricidades, ha estado siempre muy bien considerado. Personalmente, Friedrich Gulda nunca ha sido santo de mi devoción por la irregularidad de sus interpretaciones, aunque reconozco que esta colección ha servido para reconciliarme en parte con su pianismo. Repasando los discos por compositores y estilos, comenzamos por las grabaciones londinenses de Mozart-Beethoven, donde los desustanciados Conciertos del primero dan paso a unas notables Sonatas del segundo, no peores que las que grabaría posteriormente. De Chopin se incluye el histórico *Concierto para piano n. 1* junto a la Filarmónica de Londres y Adrian Boult, con un Gulda disciplinado, siguiendo el pulso firme de la batuta y aportando un carácter marcadamente apasionado; por contra, las *4 Baladas* muestran falta de claridad de líneas y discursos acelerados y planos por decisiones estéticas incomprensibles.

Las poco convincentes canciones de Richard Strauss anteceden al bloque impresionista de Debussy-Ravel, donde encontramos un sonido atmosférico, refinado y meditado, poco "guldiano", como se aprecia en los estimables *Preludios*. Un *Gaspard de la nuit* descomunal en lo dinámico (aunque falto de matiz entre secciones), y una *Sonatine* técnicamente deslumbrante cierran un conjunto cuyo sonido es el mejor posible.

Jordi Caturla González

THE YOUNG FRIEDRICH GULDA. **Obras de MOZART, BEETHOVEN, RAVEL, CHOPIN, DEBUSSY...** Friedrich Gulda, piano. Varias orquestas y directores.
Profil PH19017 • 7h • 6 CD
★★★ / ★★★★ H

OPUS ARTE

GLYNDEBOURNE

DVD VIDEO

"A must for opera-goers"
THE SUNDAY TELEGRAPH

GLUCK

ORFEO ED EURIDICE

JANET BAKER | ELISABETH SPEISER | ELIZABETH GALE

THE GLYNDEBOURNE CHORUS | LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
CONDUCTOR RAYMOND LEPPARD | DIRECTOR PETER HALL

Música DIRECTA
www.musicadirecta.es

La voz que vino del cielo

El uno de noviembre de 1923 nació en Barcelona Victoria de los Ángeles. El centenario de una de las artistas más importantes de la segunda posguerra ha provocado, afortunadamente, una serie de homenajes, recuerdos y semblanzas que se han prodigado por la infinidad de soportes que la diversidad tecnológica actual pone a nuestro alcance.

Una de las últimas iniciativas viene de la mano de Warner Classics, que ha reunido en un atractivo cofre de 59 CD el corpus más importante de grabaciones de la mítica soprano barcelonesa que se recuerde. Este formato, lejos de otros de mayor inmediatez, nos permite acercarnos al arte de Victoria de los Ángeles con el tiempo y el sosiego necesarios que nos llevarán a paladear y disfrutar de la exquisitez de su arte.

Los CD contenidos en este cofre del tesoro han sido tratados con el mimo y el cariño que semejante centenario demanda. Las remasterizaciones nos devuelven un sonido espléndido en el que se han primado, con buen criterio, los formatos originales que se mejoran con los procedimientos técnicos actuales, pero sin acudir a falsas e indeseables soluciones. Por tanto, el respeto impera y sea enhorabuena. Este respeto y cuidado se ha extendido a las portadas, que son aquellas originales que se hicieron en su momento, entonces en LP, y que sin duda harán las delicias de los más mitómanos. Los CD están acompañados de un cuaderno que contiene un artículo en francés, inglés y alemán, no en español, y que personalmente encuentro un poco escaso en la oferta de datos que nos ayuden a clasificar tan ingente información sin tener que acudir a las contraportadas de cada ejemplar. En la parte positiva se incluyen además una notable cantidad de fotos de la artista con los extraordinarios compañeros que la acompañaron a lo largo de su gloriosa carrera.

Concertista y operista

Hechas las presentaciones, vayamos a lo sustantivo, porque es mucho y suculento. Victoria, en realidad, hizo dos carreras y en ambas fue superlativa, una como concertista y otra como cantante de ópera. Esta dualidad, tan rara en el sur de Europa, nos informa ya del talante interpretativo de nuestra singular protagonista, en la que se dan cita, simultáneamente, la intimidad, el recogimiento y la elegancia propia de la canción, con la acción dramática, la construcción de un personaje y la mayor amplitud que demanda el escenario teatral. El flujo de talento se vierte de forma bidireccional manejado por la inteligencia y el formidable instinto musical de esta artista tan singular. Así, en la ópera, encontramos momentos de esa elegancia e intimidad que antes aludíamos y en la canción el acento y la autoridad que provienen de la ópera.

Los primeros diez y nueve CD están dedicados a sus grabaciones que reflejan su actividad concertística con alguna incursión (menor) en arias de ópera. Desde los primeros registros de 1948 a los últimos *Cantos de Auvernia* de 1974, el arco temporal e interpretativo que abarcan es formidable. Encontramos canciones en español, alemán, italiano, francés, inglés o catalán. Sola o en la compañía de artistas como Dietrich Fischer-Dieskau o Elisabeth Schwarzkopf, por ejemplo en el concierto de despedida a Gerald Moore. Acompañada por grandes del teclado como el propio Moore, muy frecuentemente, Gonzalo Soriano, Ivor Newton, Miguel Zanetti o Alicia de Larrocha. Grandes orquestas pilotadas por Giulini, Adrian Boult, Georges Pretre o Rafael Frühbeck de Burgos. Canciones que van desde la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XX, con una panoplia diversa de autores que ponen a prueba la versatilidad, casi infinita, de la intérprete y la amplitud de sus posibilidades vocales. Decir que Victoria triunfa en la prueba sería quedarse muy corto. Esa voz que parece venir de un más allá, sólo por ella habitado, y del que pone a nuestra disposición sus deslumbrantes y misteriosos secretos, merced a su exquisito arte, tienen en la canción un lugar privilegiado en el que mostrarse. Hacer una crónica de cada momento, canción o ciclo es algo que excede este trabajo, pero si les puedo confirmar que el picoteo ejercido sobre estos diez y nueve CD auguran grandes momentos a disfrutar en un futuro próximo.

> "Decir que Victoria triunfa en la prueba sería quedarse muy corto; esa voz que parece venir de un más allá, sólo por ella habitado, y del que pone a nuestra disposición sus deslumbrantes y misteriosos secretos, merced a su exquisito arte"

La ópera

La ópera ocupa el resto del cofre con grabaciones que van de su espléndido primer *Barbero de Sevilla* de 1952, junto a Gino Bechi, Nicola Monti y Nicola Rossi Lemeni, bajo la batuta de Tullio Serafin, hasta ese *Orlando furioso* de Vivaldi al lado de Marilyn Horne y con Claudio Scimone en el podio de 1977. Por tanto, veinticinco años de grabaciones operísticas, que una vez más abracan desde el barroco hasta el siglo XX.

Esto demuestra, una vez más, no es que hiciera falta, la inquietud y la curiosidad filológica de nuestra gran Victoria, y esto en un tiempo en el que no estaba de moda. Si hubiera querido podría haber tenido una cómoda carrera de súper diva de la ópera cantando *Bohème*, *Butterfly*, *Fausto* y algunos títulos más, pero esa no era el gran músico que fue Victoria de los Ángeles. Ella estaba completamente alejada del divismo y cerca del arte, sirviendo a la música que tanto amaba.

Tenemos, por tanto, los dos *Barberos*, ambos excelentes, recordemos que en el segundo empuñaba la batuta Vittorio Gui; los dos *Faustos*, con el mismo reparto y director (a quien se le ocurre) y las dos *Butterfly*, una con di Stefano y otra con Björling (cualquiera elije…).

Pelleas, *Carmen*, *Manon*, *Werther* y *Hoffmann* completan el repertorio francés. El español está escuetamente representado por *La vida breve*; Verdi por *Simon Boccanegra* y *Traviata*; Puccini, además de la citada *Butterfly*, nos regala su imprescindible *Bohème* junto a Björling y sus deliciosas *Gianni Schicchi* y *Suor Angelica*. Incluso tenemos el barroco inglés con aquel *Dido y Eneas* al lado de Barbirolli y dos piezas veristas, *Cavalleria* y *Pagliacci*. Los compañeros de reparto y directores son tan rutilantes y maravillosos como cabría esperar de una época, la de la segunda posguerra, que fue un territorio fecundo en grandes voces y grandes artistas.

En resumen, una estupenda iniciativa que nos permite disfrutar en extensión y profundidad de una de las sopranos más singulares de la segunda mitad del siglo XX, que supo triunfar en un momento, donde la competencia, con Callas, Tebaldi o Schwarzkopf, por citar sólo a tres, era apabullante y que sin duda ya está en la historia, y lo que es más importante, en nuestros corazones.

Ricardo de Cala

VICTORIA DE LOS ÁNGELES. THE WARNER CLASSIC EDITION. Varios intérpretes y varias orquestas.
Warner Classics • 59 CD
★★★★★ HPR

LA DONNA DEL LAGO

GIOACHINO ROSSINI

DVD VIDEO

ROSSINI OPERA FESTIVAL

SALOME JICIA · JUAN DIEGO FLÓREZ
VARDUHI ABRAHAMYAN · MICHAEL SPYRES
MARKO MIMICA

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

MICHELE MARIOTTI

STAGED BY
DAMIANO MICHIELETTO

Música DIRECTA
www.musicadirecta.es

cmajor

UNITEL

El canon de occidente

© Marco Borggreve

Harry Christophers y su conjunto The Sixteen protagonizan este lanzamiento del sello Coro.

Damos la bienvenida en RITMO a una nueva remesa de discos del sello inglés Coro. Cuatro grabaciones muy distintas entre sí, pero, curiosamente tienen en común estar jalonados de obras que bien por lo sorprendentes que son, bien por la influencia que han ejercido en siglos posteriores o bien porque ya están incorporadas de forma natural a nuestras vidas, podrían formar parte del canon occidental. Desgranemos uno a uno.

Palestrina

Pocos compositores han dejado un legado e impactado tanto en generaciones ulteriores como Palestrina. Acercándonos ya al quinientos aniversario de su nacimiento, The Sixteen nos traen una nueva entrega de la serie iniciada hace años dedicada a la producción menos conocida del *Princeps Musicae*. El volumen 9 gira en torno a la música compuesta por Palestrina para los Santos Juanes durante su periodo en *San Giovanni in Laterano*. La joya del disco es la *Missa Ut re mi fa sol la*, que toma como *cantus firmus* uno de los hexacordos de la solmisación. La *Misa* fue compuesta en 1563 y recoge los preceptos de Trento más fielmente que la legendaria *Missa Papae Marcelli*. En ella, Palestrina utiliza todos los recursos compositivos de que dispone para ponerlos al servicio de la palabra litúrgica, dando como resultado una misa de una belleza apabullante, belleza que aún reluce más con la limpia y expresiva interpretación de The Sixteen. En tiempos en los que cada vez se graba menos polifonía, perseverar en la obra de uno de los grandes maestros del Renacimiento interpretándolo *a cappella*, de manera que la perfección sin excepciones de su contrapunto quede expuesto sin veladuras, como un cuadro recién restaurado, es de una valentía admirable.

Watchful Gaze

Coincidiendo con el 400 aniversario de William Byrd, "Watchful Gaze" explora las influencias internacionales y las condiciones históricas y políticas que rodearon la producción de los Motetes en latín de William Byrd compuestos en torno a 1580. Aunque como Caballero de la Capilla Real gozaba del favor y la protección de Elisabeth I, como católico continuaba componiendo música para las misas privadas de sus compatriotas recusantes. El dolor y la ansiedad de los ingleses católicos ante la persecución protestante fueron plasmados en una serie de Motetes como *Ne irascaris Domine*, *Tristitia et anxietas* o *Quomodo cantabimus*, inspirados en obras de compositores franco-flamencos como Philip van Wilder, Clemens non Papa o Philippe de Monte. The Sixteen enfrentan ambos estilos en un interesante diálogo, que culmina con el famoso *Vigilate* de William Byrd.

Music for Royal Occasions

"Music for Royal Occasions" ha sido grabado con el doble motivo de celebrar la coronación de Charles III y homenajear el reinado de Elisabeth II. El hilo conductor de las coronaciones o celebraciones reales termina siendo un recorrido muy interesante por la música inglesa, periplo que va desde el célebre "anthem" *Zadok the Priest* de Haendel, hasta la bellísima *O Lord, Make Thy Servant Elisabeth*, encargada por The Genesis Sixteen a Cecilia McDowall en 2022. Thallis, Byrd, Gibbons, Purcell, Britten y Tippett completan este entretenido, variado y emocionante viaje en el tiempo, en el que The Sixteen lucen una extraordinaria versatilidad.

Striggio

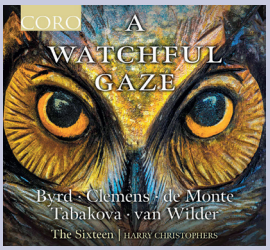
La *Mass in 40 parts* de Alessandro Striggio por The Sixteen es la remasterización de una grabación del año 2010, que contiene el Motete *Ecce beatam lucem* y la *Missa Ecco sì beatogiorno*, escritas en 1561 por el compositor florentino para la corte del Duque Cosimo I de Medici. Enfrentadas a ellas se halla el legendario *Spem in alium* de Thomas Tallis, compuesto diez años después a imitación de los modelos italianos. Interpretado por I Fagiolini, quizá sea el menos acabado de estos cuatro discos de Coro. Cierto es que la remasterización aporta nuevos colores tímbricos, sin embargo, la saturación de instrumentos y voces es tal a lo largo de la Misa (60 voces en el "Agnus Dei II") que impide disfrutar con cierta claridad del resto del disco.

En resumen, la nueva entrega de discos de Coro se asemeja a un cofre repleto de resplandecientes gemas, listas para ser descubiertas y apreciadas una a una. Un auténtico goce.

Mercedes García Molina

PALESTRINA: Missa Ut re mi fa sol la, etc.
The Sixteen / Harry Christophers.
Coro COR16175 • 84'
★★★★★ R

STRIGGIO: Mass in 40 parts. I Fagiolini / Robert Hollingworth.
Coro COR16199 • 68
★★★★★



A WATCHFUL GAZE. **Obras de BYRD, CLEMENS, DE MONTE, TABAKOVA, VAN WILDER.** The Sixteen / Harry Christophers.
Coro COR16195 • 73'
★★★★★ R

CORONATION. MUSIC FOR ROYAL OCCASIONS. The Sixteen / Harry Christophers.
Coro COR16196 • 69'
★★★★★ R

DONIZETTI OPERA

FONDAZIONE TEATRO DONIZETTI

La Favorite
DONIZETTI

Annalisa Stroppa
Javier Camarena
Florian Sempey
Evgeny Stavinsky

Orchestra Donizetti Opera
Coro Donizetti Opera
Coro dell'Accademia Teatro alla Scala

Riccardo Frizza, conductor

Valentina Carrasco, director

2 DVD VIDEO

Música DIRECTA

www.musicadirecta.es

DYNAMIC

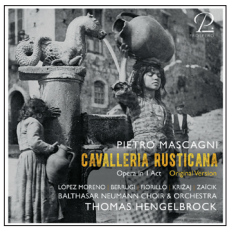
EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas
por **Juan Berberana**

Novedades

Prosigue la integral Bruckner de F.-X. Roth, con esta deslumbrante *Wagner* (en su primera versión). Repite con la Gürzenich, que logra el color y la densidad orquestal necesarias para este repertorio. Nuevamente impecable.

BRUCKNER: Sinfonía n. 3. Orq. Gürzenich Köln / François-Xavier Roth.
Myrios / Disponible desde 08-12-23
★★★★★



Hengelbrock y sus ensembles se enfrentan a la primera versión de *Cavalleria*. Tiene logros innegables (un sonido orquestal adaptado al momento de la creación). Pero hace aguas, donde siempre. Unos solistas vocales muy alejados del canon.

MASCAGNI: Cavalleria rusticana. Solistas. Balthasar Neumann Ensemble / Thomas Hengelbrock.
Prospero / Disponible desde 08-12-23
★★★★

Igor Levit está mostrando un activismo continuado desde los atentados terroristas de Hamás. Estas *Romanzas* surgen del dolor y de su batalla personal contra el antisemitismo. Versión impecable, repleta de sensibilidad. Imprescindible.

MENDELSSOHN: Romanzas sin palabras. Igor Levit, piano.
Sony / Disponible desde 15-12-23
★★★★★ R

Rouvali se multiplica en nuevas grabaciones con su orquesta y aprovechando las fechas, edita esta breve Suite de *Cascanueces*. El finlandés rezuma extroversión, que se adapta como un guante. Lástima que no acometiera el ballet completo.

TCHAIKOVSKY: Suite Cascanueces. Philharmonia / Santu-Mattias Rouvali.
Philharmonia / Disponible desde 08-12-23
★★★★★ R

Novedades repertorio infrecuente

Cada obra del belga Guillaume Lekeu (1870-1894) que descubrimos, nos lleva a pensar hasta donde podría haber llegado como compositor. También sus obras para piano impresionan por su calidad e incluso rupturismo. Imprescindible.

LEKEU: Obras para piano. Jacopo Salvatori, piano.
Piano Classics / Disponible desde 27-11-23
★★★★★

Entre el mundo del jazz y el clásico, el pianista Alexis Ffrench selecciona un ramillete de piezas de espíritu navideño, que recrea de manera deliciosa. Buena parte de propia creación. Y no son las peores. Muy recomendable.

CHRISTMAS PIANO. Alexis Ffrench, piano.
Sony / Disponible desde 13-10-23
★★★★★

Diana Damrau escarba en el repertorio menos frecuente de la opereta (Stolz, Lincke, Lehar, López, Heuberger, Messager…), agrandando la calidad de muchas arias, gracias a su talento interpretativo. Impecable.

OPERETTE. Diana Damrau, soprano. Orq. Radio Munich / Ernst Theis.
Warner / Disponible desde 01-12-23
★★★★★

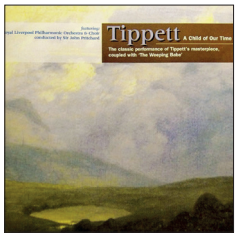
Rachel Portman es, probablemente, la compositora de bandas sonoras de mayor talento del actual panorama. Este repaso de sus creaciones más emblemáticas, al piano, da buena prueba de ello. Y también de su calidad como pianista.

RACHEL PORTMAN. BEYOND THE SCREEN. Rachel Portman, piano.
Sony / Disponible desde 03-11-23
★★★★★

Reediciones

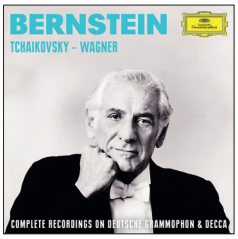
LSO records reagrupa la mayor parte del catálogo orquestal de Elgar, ya editado, donde destacan las Sinfonías en manos de Colin Davis. Uno de los mejores recreadores de este corpus, cuando ya han pasado 10 años de su desaparición.

ELGAR: Obras para orquesta. Sinfónica Londres / Davis, Tuckwell, Pappano.
LSO / Disponible desde 24-11-23
★★★★★ R



Una de las primeras grabaciones de este inmenso drama musical. De total actualidad, a raíz de los sucesos en Palestina. Tippett fue uno de los grandes antibelicistas musicales del siglo XX. De escucha obligada.

TIPPETT: A child of our time. Varios solistas. Royal Liverpool Phil. / John Pritchard.
Decca / Disponible desde 15-12-23
★★★★



Cuando Bernstein grabó *Tristán* (1982), no logró el reconocimiento que buscaba y, probablemente, merecía. Una toma de sonido cuestionable (de 3 conciertos) y una competencia atroz (Kleiber y años después Barenboim) no ayudaron.

WAGNER: Tristán e Isolda. Solistas. Sinf. Radio Baviera / Leonard Bernstein.
DG / Disponible desde 15-19-23
★★★★★

El sello amarillo está reeditando algunas joyas de su catálogo (solo en plataforma), aprovechando su 125 aniversario. Estas canciones en manos del añorado (hace 10 años abandonó los escenarios) Thomas Quasthoff están a la altura de la efeméride.

WOLF: Canciones para orquesta. Thomas Quasthoff. Fca. Munich / Christian Thielemann.
DG / Disponible desde 24-11-23
★★★★★ R

LA MESA DE ENERO

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 Maria Callas"

RICARDO DE CALA
Crítico

Abigaille (Nabucco) / Verdi
Lady Macbeth (Macbeth) / Verdi
Leonora (Il Trovatore) / Verdi
Elvira (I Puritani) / Bellini
Norma / Bellini
Amina (La sonnambula) / Bellini
Lucia di Lammermoor / Donizetti
Anna Bolena / Donizetti
Tosca / Puccini
La Gioconda / Ponchielli

JUAN ANTONIO LLORENTE
Crítico

Norma / Bellini
Tosca / Puccini
Medea / Cherubini
Violetta (La Traviata) / Verdi
Carmen / Bizet
Lady Macbeth (Macbeth) / Verdi
Lucia di Lammermoor / Donizetti
Maddalena (Andrea Chénier) / Giordano
Alceste / Gluck
Amina (La sonnambula) / Bellini

JORDI PUJAL ARGÜÉS
Divulgador y promotor cultural

Medea / Cherubini
Anna Bolena / Donizetti
Amina (La sonnambula) / Bellini
Norma / Bellini
Kundry (Parsifal) / Wagner
Lady Macbeth (Macbeth) / Verdi
Violetta (La Traviata) / Verdi
La Gioconda / Ponchielli
Tosca / Puccini
Fedora / Giordano

FRANCISCO VILLALBA
Crítico

Medea / Cherubini
Alceste / Gluck
Iphigénie en Tauride / Gluck
Julia (La Vestale) / Spontini
Armida / Rossini
Lucia di Lammermoor / Donizetti
Elvira (I Puritani) / Bellini
Amina (La sonnambula) / Bellini
Norma / Bellini
La Gioconda / Ponchielli

SOBREMESA

Acabamos de dejar un año que ha sido objeto de múltiples homenajes a Maria Callas, que en 2023 se ha celebrado su centenario. Para ello, cuatro grandes conocedores de la soprano han escogido sus diez papeles. Por lo pronto, damos la bienvenida a esta mesa a Ricardo De Cala y Jordi Pujal, y con ellos comenzamos con sus aclaraciones. Ricardo nos indicaba que "la Leonora del *Trovador* es la de estudio la que más me gusta; respecto a Elvira de *I Puritani*, demostró que podía ser no sólo una soprano dramática, sino también brillantísima en el repertorio de coloratura: la soprano *sfogato*. Con Norma elegiría la de estudio del 54 o la de la Scala del 55; la Lucia sería con Karajan. Y he dejado fuera pero podría estar en la lista la Elena de *I Vespri Siciliani*".

Por su parte, Jordi Pujal nos dice: "¿Por qué estas obras y no otras? A mi parecer esta panoplia de personajes plasma a la perfección el potencial, la personalidad, la versatilidad y lo poliédrico de una figura irrepetible como Callas, campando felizmente a sus anchas en todo el repertorio decimonónico. Siempre he pensado que cualquier cosa que 'tocara' la Callas tenía algo de excepcional, algo de único en su especie. He considerado de justicia incluir su Kundry (pese a estar cantada en italiano, toda la ambigüedad, capacidad de seducción y sensualidad del personaje está ahí, en cada palabra proferida). Y, aunque suponga cierta temeridad por mi parte al no disponer de ningún registro auditivo ni videográfico que pueda acreditar la teoría que expongo, su asunción del personaje de la princesa Fedora Romazoff en *Fedora* de Giordano (de la que sólo cantó una producción en toda su carrera, en la Scala en 1956 junto a Corelli) indudablemente debía incluirse en esta selección. Su personalidad, su temperamento, su intuición musical, su habilidad para esculpir la palabra, para declamar, para colorear cada sílaba del texto, para provocar en el auditorio las más intensas emociones siempre en el punto justo de contención (como bien reflejan sus retratos de personajes como Tosca, Maddalena di Coigny en *Andrea Chénier*, Santuzza en *Cavalleria rusticana* o Nedda en *Pagliacci*, de corte verista), con ese porte aristocrático en el fraseo consustancial al personaje de la princesa Romazoff hacen que la amante de Loris Ipanoff deba aparecer con letras de oro en esta antología callasiana".

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

@RevistaRITMO

OFELIA NIETO

Una Dolores para el recuerdo

por **Virginia Sánchez Rodríguez**

El 25 de enero de 1923, Tomás Bretón (1850-1923) tomó la batuta entre sus manos, por última vez ante el público, para dirigir su ópera *La Dolores* en el Teatro Real de Madrid. Había que remontarse a 1895 para recordar la primera interpretación pública de esta composición lírica en el Teatro de la Zarzuela, que era acogida con entusiasmo (más aún después de la popularidad que Bretón había alcanzado tras la *première*, un año antes, de *La verbena de la Paloma*, la obra más aclamada del compositor).

La programación de *La Dolores* como parte de la temporada del Real en 1923 fue muy especial para el autor, pues resultó ser su última gran alegría musical antes de su fallecimiento. Sin duda, este hito dio un soplo de energía y optimismo a Bretón, que, a finales de 1922, había experimentado algunos problemas por el empeoramiento de la miocarditis que sufría. Sentado ante la orquesta, Bretón se hizo cargo de la dirección del estreno, que contaba con la soprano Ofelia Nieto en el papel protagonista. Pero, ¿quién era Ofelia Nieto y por qué fue la elegida en aquella ocasión?

NUESTRAS ARTISTAS

Ofelia Nieto, la "diva" española por antonomasia, que tan magnífico realce ha dado con su actuación a la temporada de ópera en Apolo.
(Apunte de Cyrano.)

Reproducción de la página publicada en *La Nación*: "Nuestras artistas, Ofelia Nieto, -apunte de Cyrano-" (28 de enero de 1926).

De acuerdo con la oscilación sobre su fecha de nacimiento en distintas fuentes historiográficas, Ofelia Nieto nació en 1898 o 1900 en el seno de una familia aficionada a la música. Se convirtió en una de las sopranos más importantes de su época en España, especialmente desde 1914, en que se hizo cargo del personaje principal de la ópera *Maruxa*, de Amadeo Vives (1871-1932), en su estreno en el Teatro de la Zarzuela, resultando también el propio debut de la intérprete con solo catorce años. Desde entonces, participó en numerosas zarzuelas y óperas de autores como Giuseppe Verdi (1813-1901), Jules Massenet (1842-1912) o Richard Wagner (1813-1883), consolidando su reputación como una intérprete talentosa en los escenarios de Europa y América, hasta su temprano fallecimiento en el año 1931.

> "A pesar de su excelencia musical y de su reconocimiento público en vida, ¿qué ha sucedido para que el nombre de Ofelia Nieto no sea lo suficientemente conocido en la actualidad, a pesar de que incluso se conservan grabaciones suyas?"

Nieto fue una de las cantantes más reconocidas en vida, pues, en 1920, recibió un homenaje en su honor en el Teatro Real, organizado por artistas de la talla de Manuel de Falla (1876-1946), Mariano Benlliure (1862-1947), Conrado del Campo (1878-1953) y Julio Romero de Torres (1874-1930), entre otros, contando con la presencia de los monarcas del momento, Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia (1887-1969). Y poco después, en 1924, momento en que su reconocimiento era universal, el Estado le concedió la Cruz de Alfonso XII.

Todo ello justifica que, en 1923, fuera la seleccionada para protagonizar *La Dolores* junto a un *partenaire* de lujo como Hipólito Lázaro (1887-1974). En las funciones posteriores al estreno, Ricardo Villa (1873-1935) se hizo cargo de la dirección musical y, a partir del 4 de abril de 1923, Lázaro fue sustituido por Miguel Fleta (1897-1938), otra de las grandes figuras líricas que estaba triunfando en el extranjero.

Tras toda una vida dedicada a la ópera (tanto en la composición musical, como en la reivindicación de un drama nacional), podríamos pensar que esta producción de *La Dolores* fue una más para el compositor. Sin embargo, no fue así, dado el agradecimiento público de Bretón hacia la artista que dio vida a la última Dolores que disfrutó. En la Fiesta de la Asociación de la Prensa celebrada en el Real unas semanas después del estreno de *La Dolores*, el 2 de marzo de 1923, Bretón, que había acudido como asistente, agasajó con un obsequio a Ofelia Nieto, que, en ese acto, había realizado una excelente actuación con su ejecución de varias romanzas de José Serrano (1873-1941). Aunque, esa noche, la cantante no había interpretado ninguna obra bretoniana, el compositor le envió una fotografía con la siguiente dedicatoria:

> *"A Ofelia Nieto, protagonista admirable de la ópera Dolores, su amigo afectísimo, Tomás Bretón"*
> *(El Universo, 3 de marzo de 1923, p. 2)*

Tomás Bretón no pudo ser más efusivo al mostrar su cariño y su admiración a la artista que estaba dando vida a la de Calatayud. A pesar de su excelencia musical y de su reconocimiento público en vida, ¿qué ha sucedido para que el nombre de Ofelia Nieto no sea lo suficientemente conocido para la población en la actualidad, a pesar de que incluso se conservan grabaciones suyas?

En los últimos años, los estudios sobre mujeres músicas han experimentado un extraordinario desarrollo, siendo las compositoras aquellas que suelen suscitar mayor interés. Sin embargo, no debemos olvidar que el mayor número de mujeres vinculadas al arte musical son las intérpretes y, entre ellas, las cantantes han despertado los mayores vítores. Sirva esta contribución como un pequeño homenaje a la memoria de una de esas grandes cantantes españolas, no siempre recordadas, como Ofelia Nieto, que no solo fue admirada por sus coetáneos sino que ha pasado a la historia como una de las Dolores más apreciadas por el compositor Tomás Bretón.

Virginia Sánchez Rodríguez

Profesora Titular de la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctora en Musicología. Miembro del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM). Especialista en la recuperación de mujeres músicas de los siglos XIX y XX.

CONTEMPORÁNEA

Un diccionario sonoro sin precedentes

por **María Alonso**

Cada miércoles y domingo, este *podcast* promete una inmersión en las revoluciones musicales más representativas y vibrantes del último siglo a través de un nuevo episodio.

La actualidad musical, fuera de géneros que devienen de la música popular urbana (rock, pop, folk, etc.), parece ser un ente sonoro tan diverso como desconocido o incluso incomprendido por gran parte de los profesionales y amantes de la música. La novedad sigue estando regida, en cierta medida, por la música tonal; y aunque la electrónica, otros géneros y las técnicas acústicas experimentales se han imbricado de manera natural en esta, grandes innovaciones y tendencias de los siglos XX y XXI parecen haber pasado desapercibidas, generando un desinterés en lo que acontece hoy en el panorama musical académico y experimental ¿Quién es Éliane Radigue? ¿A qué se refiere el término *Glitch*?

Desde la Sala de Nuevas Músicas de la Fundación Juan March, de la mano del escritor y periodista musical Bruno Galindo y los departamentos creativo y musical de dicha institución, nace una propuesta de gran interés y valor cognoscible a nivel panorámico: *Contemporánea*; un diccionario sonoro compuesto por cien entradas que no van a dejar indiferente a nadie. De eso se trata, de provocar, interesar y romper barreras, aunando el tradicional método de recopilación y determinación que está presente en cualquier diccionario con la innovadora propuesta sonora que organiza la información creativa musical de los siglos XX y XXI en *micropodcast*.

Durante el desarrollo de *Contemporánea*, Galindo destaca « el trabajo mano a mano con José Luis Maire, musicólogo, bibliotecario musical de la Fundación y músico de electrónica experimental, a cuyo conocimiento se debe en una parte importante la pertinencia de las músicas que se escuchan" (Cada frase entrecomillada es una afirmación realizada por Bruno Galindo, autor y narrador del *podcast*).

Por mi parte, como colaboradora en el proyecto, puedo atestiguar que este viaje auditivo propicia el entendimiento de las nuevas praxis compositivas y cotas sonoras que revolucionaron la forma de escuchar el mundo. Durante tres temporadas, este *podcast* favorece, « más allá de la revisión histórica, tender puentes o buscar vasos comunicantes entre épocas, personajes y escenarios". Así, se abre una puerta a un universo de sonoridades, ideas y conceptos, desconocidos para muchos, que cumplen requisitos muy diversos: "excelencia, riesgo, sentido de la aventura artística; valor e interés, en definitiva". Una colección que destaca, asimismo, por los contrastes "unos canónicos, cercanos a Darmstadt y al ecuador del siglo XX, y otros contemporáneos".

Es reseñable que el término que da nombre al proyecto (*Contemporánea*) no se usa "en su sentido musical, sino en su proximidad con nuestro presente. Es una alusión a la tradicional y controvertidamente denominada música contemporánea, pero, ante todo, a la idea de nuestro tiempo: a la búsqueda de una música que lo defina". En este sentido, se debe reflexionar sobre la etiqueta "música contemporánea". Una taxonomía cuestionable que necesita revisitar su reciente validez; pues la música nombrada como contemporánea a comienzos del siglo XX no es la música de nueva creación que nace en el presente y, por tanto, aunque esta palabra haga alusión a la coetaneidad, hace mucho que ha perdido el sentido que la relaciona con los entramados musicales recientes. Pero ¿qué música define nuestro tiempo?

Este *podcast* no sólo muestra un universo sonoro que sigue sin ser, en cierto modo, estimado por muchos melómanos y músicos, sino que expone el génesis de muchas praxis compositivas e interpretativas que han seguido desarrollándose hasta la actualidad y permite al oyente despertar y alimentar la curiosidad por nuestro presente (sus compositores y sus motivaciones).

A principios del siglo XX, Theodor W. Adorno (filósofo, sociólogo y musicólogo) hablaba de cómo la cultura de masas y la ley de oferta y demanda afectaban a la creación musical. En consecuencia, para Adorno, la obra *auténtica* estaba menos ligada al dictamen social; establecía una relación dialéctica y problemática que proponía nuevas ideas y retaba a la sociedad. Sólo así se podía modificar el entorno. Sin embargo, lo que él llamaba música *inauténtica* (el jazz: género paradigmático de la industria musical de aquel momento) también era parte de la configuración del entorno. Por tanto, si las expresiones artísticas que se generan en el marco actual que nos sostiene reflejan al artista y sus circunstancias, estas se miran al espejo social y definen parte de la música de nuestro tiempo. Así, *Contemporánea* abre las puertas a un mundo compositivo que sigue sin ser género de masas; siembra una semilla que pretende ser guía de una escucha más experimental.

Como reflexión, este proyecto, desde la visita a sonidos del siglo XX, facilita la conexión con el ahora y aviva la figura del cronista que se interesa por compositores recientes y vivos. A veces, a través de la interpretación, investigación o escucha de las grandes obras del pasado, se pierde la oportunidad de extraer toda la información musical que se gesta en una sociedad insaciablemente creadora. Sólo hay que integrar y equilibrar espacios, no polarizarlos. Se puede disfrutar del jazz que desplazaba Adorno por ser parte de la industria musical más global, y se puede ver más allá de la música académica tonal a la que nuestros oídos occidentalizados están acostumbrados. Se trata de escuchar y descubrir las inquietudes que llevan a la experimentación o a la continuidad. Abrirse al silencio y a la sonoridad que perfuma el presente.

PD. Como recomendación al lector, propondría visualizar el documental *Sister with Transistors* de Lisa Rovner.

Lista de **podcast** completos de **Contemporánea**
https://contemporanea.march.es

LA GRAN ILUSIÓN

por **Genma Sánchez Mugarra**

Chevalier

"Las habilidades de Chevalier de Saint Georges le convirtieron en profesor de música de María Antonieta, pero no pudo llegar a ser director de la Ópera de París por su condición de mulato".

El director canadiense Stephen Williams, especialista en series (*Lost*, *Watchmen*) se sintió muy identificado con el personaje del film *Chevalier*, sobre todo por las dificultades que el color de la piel añade a la condición de artista, lo que le impulsó a que, junto a Stefani Robinson, investigara la vida del compositor. La guionista, nacida en Estados Unidos, se encargó de crear la ficción en aquellos momentos en los que existía un vacío en el transcurrir de su existencia.

La creatividad de ambos ha dado lugar a una película muy dinámica con un protagonista muy fresco y natural: Chevalier de Saint Georges nació en la isla de Guadalupe en 1745 y era hijo de un propietario francés de una plantación y una de sus esclavas. Su padre le llevó a vivir a París para que pudiera recibir la educación adecuada: estudió violín (llegando a ser un gran virtuoso), composición, esgrima (su destreza le sirvió para ganarse la vida en algunos momentos de penuria) y, además, era un gran nadador. Sus habilidades hicieron que se codeara con la aristocracia, convirtiéndose en profesor de música de la reina María Antonieta, pero no pudo llegar a ser director de la Ópera de París por su condición de mulato. Se le aplicaba el *Code Noir*: se le presionaba para poder casarse y elegir religión.

> "El film destaca por su magnífica ambientación: al tratarse de un periodo anterior a la electricidad, el director mezcla la luz de las velas con movimientos de cámaras, creando un mundo de sombras y penumbras"

La película comienza con un supuesto duelo de violines con Mozart, al que conoció por estudiar en la misma escuela y parece ser que Amadeus sentía cierta envidia por su habilidad con el instrumento y porque dirigía la orquesta *Le Concert des Amateurs*. La pelea musical bien podría ser una metáfora de esta circunstancia.

Los obstáculos y dificultades a los que tuvo que enfrentarse hicieron que se radicalizase: se afilió al partido del Duque de Orleans, aristócrata que se autodenominó *Felipe Égalité* ("Igualdad") y fue guillotinado en la época de Robespierre. Joseph Bologne (apellido recibido del padre al ser reconocido) también fue encarcelado, pero posteriormente liberado e incluso llegó a crear un batallón de soldados negros: Legión de Saint Georges.

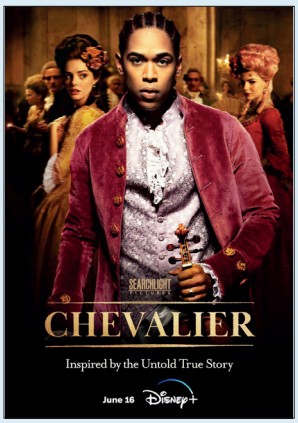
El film destaca por su magnífica ambientación: al tratarse de un periodo anterior a la electricidad, el director, con gran acierto, mezcla la luz de las velas con movimientos de cámaras, creando un mundo de sombras y penumbras, muy acorde con el tiempo que describe. Una gran habilidad, también, al describir el contraste y disparidad del lujo de Versalles y los salones aristocráticos con la miseria de las calles de París, anticipo de la Revolución Francesa.

Excelente actuación de las actrices que interpretan a las mujeres que acompañaron al compositor, especialmente Samara Weaving, al matizar los tópicos de frívola y derrochadora que siempre se le han atribuido a María Antonieta. Kelvin Harrison Jr. borda su papel de Chevalier. Nacido en una familia de músicos, aprendió a tocar el piano y la trompeta y estudió jazz instrumental en el Centro de Artes Creativas de Nueva Orleans, para luego asistir a clases de cine. Empleó siete horas diarias para hacer verosímil su papel de violinista.

Bellísima banda sonora que cuenta con piezas del propio Joseph Bologne, como el *Concierto para violín en sol mayor* o los *Cuartetos de cuerda en re mayor* y *sol mayor*. Desgraciadamente, mucha de su obra fue prohibida en la época napoleónica e incluso se borró su nombre de los textos de música. Escribió numerosos cuartetos de cuerda, sinfonías y óperas: algunas se han perdido, de otras se conservan solo algunas partes y *L'Amant anonyme* se conserva completa.

El resto de la música está compuesta por Michel Abels (compositor americano, conocido por la ópera *Omar* y música cinematográfica) y Kris Bowers (pianista estadounidense cuyas obras rinden homenaje a sus raíces clásicas y al jazz). Ambos creadores estudiaron a fondo la obra musical de Saint Georges, tratando de adecuar sus piezas al estilo del siglo XVIII y el sonido del violín y violonchelo a la calidad de los instrumentos de aquel tiempo.

Como resumen de toda la temática, hay que subrayar el *Himno de esclavos* que se encontró entre las partituras del redescubierto músico y que podría considerarse como la banda musical de la Revolución Francesa.



Chevalier
Filme de **Stephen Williams**
2022 · 117'
Disponible en Disney +

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

De la tradición a la modernidad: Historia de la ópera, siglos XX y XXI

"Aquí está todo. No hay un solo compositor que haya escrito y estrenado una ópera desde 1900 hasta 2022 que no esté presente. Y eso tiene un gran valor también porque resulta interesante como lectura ligera más allá de que sea imprescindible como obra de referencia. Es una obra de consulta pero también de descubrimiento, un libro que diseccionа con la precisión de un cirujano la cartografía de un mundo musical complejo, un libro que invita a la reflexión y proporciona entretenimiento, un libro que presenta con imparcialidad lo bueno y lo menos bueno.
La *Historia de la ópera de los siglos XX y XXI* de Tomás Marco es un libro indispensable para aquellos que están dispuestos a dejarse llevar a espacios desconocidos"

Así anuncia y resume Xavier Güell el contenido del volumen publicado por Galaxia Gutenberg, que reúne la erudición exhaustiva de un tratado, la amena claridad de un texto de divulgación y la utilidad de un libro de consulta, gracias a un amplio anexo donde figuran todos los títulos de las obras comentadas con el lugar y la fecha de su estreno, un auténtico alarde de rigor editorial. Con toda razón, Joan Tarrida, el editor, comentaba que se trata de un libro único en el mundo, que probablemente será ampliamente traducido.

Pieza valiosísima que llega en el momento oportuno. Hoy la ópera, cuya pervivencia hasta hace poco parecía recluida al ámbito del museo retrospectivo gracias a la fidelidad de unos pocos viejos aficionados, confirma su vitalidad a la hora de ampliar el repertorio básico con títulos menos transitados, entre los que se cuentan las óperas de los siglos XX y XXI, que Tomás Marco recorre con la seriedad, la bonhomía y el entusiasmo del que es también protagonista, copartícipe, de lo que cuenta. Su recorrido llega hasta antes de ayer, y ya han aparecido otras obras que incorporará sin duda en una segunda edición.

> "Tomás Marco ilumina con la palabra amable y entusiasta del profesor que demuestra que su asignatura, con fama de incomprensible, en realidad no es sino la expresión de un desarrollo artístico y social que necesitaba ser explicado para el grato disfrute de un alumno no necesariamente aventajado"

Aquí el lector encontrará bien situados a autores inéditos que llegan esta temporada como Reimann (nuestra portada es precisamente el protagonista de *Lear* de Reimann que sube a escena el Teatro Real el 26 de enero) o Weinberg; compositores que no brotan de la nada, sino de una evolución del género que Tomás Marco ilumina con la palabra amable y entusiasta del profesor que demuestra que su asignatura, con fama de incomprensible, en realidad no es sino la expresión de un desarrollo artístico y social que necesitaba ser explicado para el grato disfrute de un alumno no necesariamente aventajado.

Muy oportuno el viaje operístico "de la tradición a más allá de la posmodernidad". Hasta hace poco el adjetivo "contemporáneo", parecía indicar la advertencia de una quiebra con todo lo anterior. La pintura, el teatro y no digamos la ópera producida en los siglos XX y XXI era tan distinta de lo que se había conocido hasta entonces que difícilmente podía considerarse pintura, teatro u ópera; un prejuicio cada vez más débil, quizá porque lo contemporáneo no ha dejado, históricamente, de demostrar su fealdad. Este precioso libro demuestra que, en lo que a la ópera se refiere, queda mucha materia contemporánea por descubrir.

***Historia de la ópera de los siglos XX y XXI*, de Tomás Marco, es un libro indispensable para aquellos que están dispuestos a dejarse llevar a espacios desconocidos.**

De la tradición a más allá de la posmodernidad
Historia de la ópera, siglos XX y XXI
Autor: **Tomás Marco**
Galaxia Gutenberg
Páginas: 592

ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

La bruja Loreley enamora a su juez

por **Pedro Beltrán**

La *Sinfonía n. 14* de Shostakovich es la penúltima de su genial ciclo, y es una de las sinfonías más emotivas y originales de la historia. Fue escrita como respuesta a la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968, estrenándose en Moscú en 1969. La tercera parte utiliza el poema *Loreley*, sobre una bella mujer que lleva a los hombres a la muerte; el juez se enamora de ella en el juicio y dicta sentencia parcialmente absolutoria. El poema *Loreley* lo escribió originalmente el alemán Clemens Brentano en 1801, del que Mahler utilizó también sus poemas en *Des Knaben wunderhorn*. Es una leyenda germánica que fue perpetuada por Heinrich Heine en su poema escrito en 1823. La versión que utiliza Shostakovich es de Apollinaire (1880-1918).

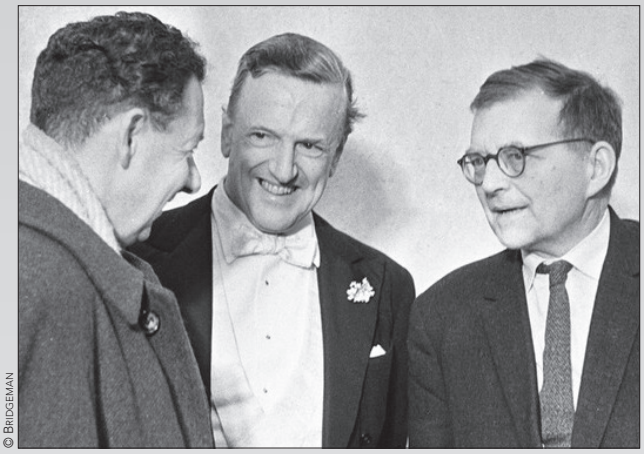
El poema trata de una hermosa mujer que lleva a los hombres a la muerte durante su navegación por el Rin. La roca de Loreley se encuentra cerca de Sankt Goarshausen, a unos ciento veinte metros de altura sobre el curso del río, entre Fingen y Coblenza. Es un sector peligroso para la navegación por sus salientes rocosos en aguas poco profundas, donde han perdido la vida muchos marineros desprevenidos. Estos hechos provocaron en las mentes populares la aparición de la leyenda. El poema escrito por Apollinaire nos cuenta como los hombres son hechizados por una hermosa bruja. La muchacha es apresada y acusada de brujería. Después de ser azotada, es llevada frente al tribunal. Su cabellera rubia cae suelta hasta su cintura, sus ojos verdes lanzan seductores destellos. El juez que la juzga, impresionado por la preciosa criatura, le pregunta de dónde proviene su brujería, pero ella le responde que la deje morir, porque cuando sus ojos se posan sobre los hombres los arrastra a la muerte.

> "El poema *Loreley* es una de las partes de la *Sinfonía n. 14* dedicada a la muerte, aunque Shostakovich, tras muchas dudas, le dio el título de sinfonía, estamos ante un ciclo de canciones"

La hermosa muchacha debe ser quemada viva en la estaca. Pero el juez no puede condenarla, pues la belleza de la joven rubia lo tiene enloquecido. Ella continúa pidiendo que la sacrifiquen por ser una bruja. Incapaz de condenar a la hoguera a la fascinante muchacha, el juez ordena a tres caballeros que la aten y la lleven a un convento. Allí podrá arrepentirse y buscar la paz mediante la oración. Mientras la conducen hacia el santo lugar, la muchacha les implora que la dejen subir a lo alto de la roca para ver una vez más su castillo reflejarse en el río. Con sus ojos verdes suplicantes los cautiva y la sueltan. En lo alto de la roca su larga cabellera dorada es movida por el viento. Los caballeros la llaman: "*¡Loreley, vuelve!*". Entonces ve un barco navegando por el Rin, donde se encuentra su amado, que le hace señales para que venga. Loreley se lanza al río, donde se refleja su belleza: sus ojos color del Rin y sus cabellos color del sol. Loreley muere.

Los primeros versos cantados por la soprano dicen: "Había una bruja rubia que dejaba morir de amor a todos los hombres de su entorno. Delante de su tribunal la hace conducir el obispo. Antes de juzgarla ya la absuelve a causa de su belleza. Oh bella Loreley de ojos brillantes como piedras preciosas. ¿De qué mago proviene tu brujería?".

El poema *Loreley* es una de las partes de esta Sinfonía dedicada al tema de la muerte. Aunque Shostakovich, tras muchas dudas, le dio el título de "sinfonía", estamos ante un ciclo de canciones. El tema central es la muerte en diferentes situaciones; la primera y la segunda parte son dos poemas de García Lorca cantados en traducción rusa. Shostakovich decidió escribir la Sinfonía tras la invasión de Checoslovaquia, ya que la noche del 20 al 21 de agosto de 1968, ciento setenta mil soldados y cuatro mil tanques del Pacto de Varsovia (procedentes de la URSS, Bulgaria, Polonia, Alemania Oriental y Hungría) invadieron Checoslovaquia para poner fin a la llamada Primavera de Praga.



© Bridgeman

Benjamin Britten estrenó en Europa la *Sinfonía n. 14* de Shostakovich (en la imagen, ambos compositores en 1966 junto a Peter Pears).

Shostakovich mantuvo siempre una actitud ambivalente frente al régimen comunista, con críticas en privado, pero sin mostrar una posición pública contraria. Fue durante varios años diputado del Soviet Supremo de la URSS. La forma de reaccionar de Shostakovich frente a la invasión fue escribir unas canciones sinfónicas sobre la muerte. El siguiente motivo de inspiración fue el hecho de que Shostakovich estuvo hospitalizado gravemente durante un mes. Mantuvo la lucidez mental y se dedicó intensamente a leer. Entre sus lecturas de ese periodo, estuvieron García Lorca, Apollinaire y Rilke, los poetas cuyos textos tomó para su *Sinfonía n. 14*, estrenada en 1969 en Moscú con la dirección de su amigo judío Rudolph Barshai. Tras la muerte de Shostakovich en 1976, Barshai emigró a Israel, donde fue director de la Orquesta de Cámara de Israel. Britten dirigió en 1970 el estreno europeo, de hecho, está dedicada por Shostakovich al propio Britten.

En el estreno moscovita estuvo presente Pavel Apóstolos, feroz crítico de la obra de Shostakovich. Tuvo un infarto durante el concierto y falleció. Curiosa muerte durante la ejecución de una sinfonía sobre la muerte. El compositor dio gran importancia a la sinfonía comentando:

> "Todo lo que he escrito hasta ahora durante estos largos años, ha sido una preparación para esta obra"

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por **Ana Vega Toscano**

Una colección bibliográfica sobre lírica española

Las ediciones discográficas, en sus distintas épocas y soportes, han sido un importante vehículo para la publicación de ensayos y estudios sobre música, muchos de gran calado en su interés ensayístico o musicológico. En numerosas ocasiones, podemos encontrar ya digitalizadas en Internet la mayoría de esas grabaciones, pero, sin embargo, no ocurre lo mismo con la aportación editada que acompañaba al soporte físico, y que resultaba incluso de gran belleza.

Lo mismo ocurre con las publicaciones que han acompañado a lo largo de los años los conciertos y representaciones líricas, programas que tienen un valor testimonial tanto literario como algunas veces gráfico, y que se antojan piezas de coleccionistas hoy en día. En los archivos, tanto documentales como sonoros, es un tema a tener en cuenta, y me consta que bien lo saben los documentalistas y bibliotecarios, que tan importante labor de documentación realizan para la investigación y los investigadores.

> "El Teatro de la Zarzuela tiene una notable colección de publicaciones con artículos sobre los distintos espectáculos y conciertos realizados en un escenario que ha tenido durante su centenaria existencia una actividad intensa"

Un caso especialmente atractivo en este sentido es el que en nuestro país representa el Teatro de la Zarzuela, que tiene una notable colección desde la temporada 1997-98 de publicaciones con artículos, cronologías, noticias y notas sobre los distintos espectáculos y conciertos realizados a lo largo de estos años, en un escenario que ha tenido durante su centenaria existencia una actividad intensa.

Desde su fundación en 1856, este Teatro, único en el mundo, como muy bien nos recuerda en su presentación la propia sala, ha representado de forma extraordinaria la vida cultural madrileña en sus distintas etapas. Cuando el Teatro cumplía 160 años realicé un documental radiofónico para Documentos RNE con el título de *Teatro de la Zarzuela, escenario de la vida lírica española*, y al escribir el guion pude darme cuenta que había sido el perfecto espejo para reflejar la vida madrileña de cada momento.

He tenido ocasión de colaborar en distintas ocasiones con el Teatro de la Zarzuela, y conocer desde dentro el cuidado e interés por esas publicaciones. Desde el año 2000, su coordinador editorial, Víctor Pagán, se ha encargado de impulsarlas con verdadera pasión: integran en su conjunto una amplia colección, que oferta una gran variedad de posibilidades para que los investigadores y escritores podamos abordar con libertad los temas principales propuestos, tan diversos como la programación exige.

© Víctor Pagán

El Teatro de la Zarzuela contiene una amplia colección de publicaciones sobre sus distintos espectáculos y conciertos.

Un cuidado editorial que se trasluce desde hace ya años en una presentación con importantísimo material gráfico, aporte siempre esencial y difícil de obtener en muchas ocasiones. La constancia en la continuidad de estas publicaciones ha sido un punto importante para conformar finalmente una verdadera colección, y es de agradecer que se pueda además descargar en la web del propio teatro.

Hace pocas semanas estaba escribiendo sobre Farinelli como personaje de ficción, y buscando información sobre la ópera de Tomás Bretón protagonizada por Carlo Broschi, imaginé con acierto que el Teatro de la Zarzuela habría realizado una interesante publicación con aportaciones de primera mano para conocer la obra. Pero fue por intuición, porque conozco de primera la existencia de la colección, y sabía que se había hecho en el Teatro la obra en versión de concierto. De otra forma no habría llegado a ese material, pues no figuran los trabajos reseñados en bases de datos bibliográficas.

> "Al escribir el guion de *Teatro de la Zarzuela, escenario de la vida lírica española*, pude darme cuenta que había sido el perfecto espejo para reflejar la vida madrileña de cada momento"

Sería, pues, interesante dar más visibilidad a este conjunto en la web, con desglose de sus artículos: siempre es importante recuperar nuestro legado documental; en este caso además con acento en un aspecto único de nuestra vida teatral como es la lírica española.

Ana Vega Toscano en @anavegatoscano

LA QUINTA CUERDA

El concierto, hacia un cambio de rumbo e imagen (II): Música a través del cine

por **Paulino Toribio**

Continuando con nuestra reflexión sobre el término "concierto", a día de hoy, hemos de adaptarlo a las nuevas tendencias y las nuevas corrientes de comunicación y de expresión. Mozart seguirá siendo Mozart al igual que Beethoven, pero el público demandará cada vez más un contacto con esa realidad musical que ahora figura algo alejada y distante, el público pide la inmersión total y multisensorial. ¿Cómo conseguirlo a través de una orquesta sinfónica? Hay ejemplos cinematográficos que han propuesto esta inmersión en el fenómeno musical, en el concierto, de manera magistral. Todos hemos visto a Mozart agonizando en su lecho de muerte mientras susurraba pasajes del *Requiem* en la genial cinta de Milos Forman *Amadeus*; también hemos visto a Farinelli suspirando en alguna de las arias en la película homónima de Gérard Corbiau, o hemos vivido el nacimiento de la *Heroica* de Beethoven en la maravillosa versión cinematográfica de Simon Cellan Jones, en la que el Príncipe Franz Lobkowitz y sus invitados asisten a la primera interpretación privada de una obra que supone un cambio en la trayectoria de Beethoven y en toda la historia de la música; hay una gran expectación y al mismo tiempo recelo.

© Tima Miroshnichenko

"¿Debe el público influir en la programación de una orquesta? Esta es una cuestión a debatir".

El cine consigue con sus lupas de aumento y sus múltiples perspectivas ir un paso adelante y colarse entre los diferentes personajes y realidades. Quizá debería haber pantallas de cine en los conciertos sinfónicos y observar cómo retoma el aire el primer oboe, como se prepara la cuerda para un ataque simultáneo, como el director susurra algo a los primeros violines, como pasan las hojas los diferentes atriles, como ataca cada voz en una fuga. La retransmisión televisiva de un concierto sinfónico requiere de mucha destreza para alcanzar la décima parte de lo que ocurre en realidad. Hay un mundo detrás de cada concierto y la comunicación vertiginosa moderna quiere estar ahí.

Asistimos a muchos estrenos en la actualidad y carecen de la trascendencia debida porque no nos hemos preparado para ello, porque nuestra actitud es de cierta reserva y poca receptividad. A un concierto hay que asistir de frente, sin miedo, sin prejuicios, hay que entregarse a las obras que nos proponen los programadores y los compositores actuales, como si asistiéramos al estreno de una película independiente, no comercial. Estamos siendo testigos de algunos hitos que pasarán sin duda a la historia de la música, pero todavía no somos conscientes ni tenemos la capacidad y la perspectiva que otorga el paso del tiempo.

El cine escudriña, diseccionа, analiza el fenómeno musical en todas estas cintas, visualiza a los músicos, a los compositores y a la sociedad que ha visto nacer esas obras. Es una ficción, una recreación, una visión crítica. En la película *Ensayo de orquesta* (1979), Fellini experimenta con los entresijos personales y psicológicos que percibe un músico de orquesta, los enfrentamientos con el director, las rivalidades entre las diferentes secciones de la orquesta; al final, un metrónomo gigante destruye la sala de ensayos. Es una parodia que relata las tensiones que se producen en un colectivo muy peculiar, pero que trasluce la problemática política en la Italia de los años 70 con sus diferentes facciones ideológicas.

El fenómeno del concierto no es algo que se pueda aislar de la sociedad, el concierto es un espejo sobre el que se miran los propios ciudadanos. Unas veces lo hacen con orgullo, han traído hasta sus escenarios a lo más granado del panorama internacional, o ven como jóvenes valores de la interpretación y la composición adquieren su reconocimiento; otras, sin embargo, se resignan a unas programaciones obsoletas sin una consistencia estética e ideológica, con unos músicos desmotivados, mal pagados. El concierto es un fiel reflejo de la sociedad, siempre lo ha sido, como ocurre con el cine y otras artes. A veces es un espejo deformado por determinados intereses, otras un cristal transparente.

En nuestro país hay poco más de una veintena de orquestas sinfónicas con una programación anual. Los autores más programados, entre otros, son Beethoven, Bach, Mozart, Brahms, Tchaikovsky y Dvorák. En la lista de españoles están Falla y Turina. En cuanto a diversidad y modernidad en sus programaciones, las orquestas de las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, La Coruña, Oviedo) están a la cabeza. En general, hay pluralidad, diversidad, investigación en el propio patrimonio musical, incluso hay pequeñas ciudades con menos presupuesto y mucha inquietud en sus atriles. Creemos que el panorama está cambiando, ya no hay un solo público receptor, el que se engalana los sábados para acudir a un acto social y escuchar lo previsible, sino muchos públicos diversos, niños, jóvenes, asociaciones, melómanos y nuevos aficionados ávidos de la gran música. En la combinación de lo contemporáneo y lo clásico, en la fusión de estilos, en la educación como estructura sólida para las nuevas generaciones está la clave y a esto se suman muchos de los programadores actuales. Todas las orquestas deben incluir programas educativos, impulsar tanto a los jóvenes compositores como a los valores del pasado y entre ellos me atrevo a mencionar a Haydn, su corpus de 106 Sinfonías, entre lo más grande del sinfonismo clásico, escuela inagotable para cualquier orquesta y para cualquier nuevo aficionado, debería ser imprescindible, al igual que muchos otros como Rimsky-Korsakov, con un magno corpus de creación y que como bien comenta Pedro González Mira en su libro *Los músicos de Stalin*, apenas hay vestigios en las programaciones.

¿Debe el público influir en la programación de una orquesta? Esta es una cuestión también a debatir, creemos que tiene que haber especialistas, programadores y gestores culturales que marquen las líneas generales de actuación, que promuevan, que eduquen, pero también ha de coexistir una presencia ideológica del receptor, del público, como integrante fundamental del fenómeno musical, copartícipe indiscutible y activo del fenómeno del Concierto. En todo este *mare magnum* hay una evidencia y es la transformación de un término, el "concierto", que se está expandiendo, que está buscando su adaptación a los nuevos tiempos, a los diferentes públicos y que está en constante cambio y reelaboración.

Paulino Toribio es miembro fundador de la ORCAM, profesor de violín en el CPM Joaquín Turina de Madrid, filólogo y escritor

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por **Arnoldo Liberman**

El no(do) metafísico

"Sé muy bien de qué huyo, pero no qué busco"
Montaigne

En un artículo de Andrea Rizzi en *Babelia* me he inspirado para diagramar este textito sobre los "no" insólitos y estremecedores de algunas óperas muy conocidas. Rizzi lo desarrolla en relación con la vida y la creación de Italo Calvino, específicamente *El barón rampante*, donde el autor italiano narra cómo el joven Cosimo Piovasco di Rondò, sentado a la mesa familiar para el almuerzo, pronunció un "no" extraordinario, "en uno de los más fantásticos gestos de rechazo del estado de cosas que puedan hallarse en la literatura mundial". Incitado por sus padres a comerse unos caracoles, el futuro "barón rampante", que en ese momento tenía doce años, respondió: "¡He dicho que no quiero y no quiero!". Y ante el autoritarismo de sus progenitores, el personaje rubricó su resistencia y se subió a una encina del parque familiar. Los padres lo amenazan: "¡Ya verás cuando bajes!", a lo que el chaval responde: "¡No bajaré nunca!". Y mantuvo su palabra.
Ese "no" rebelde, esencial, insólito, me permitió asociarlo libremente con otros "no" que me han conmovido en mi vida de operómano.

El primero, el "¡no!" del *Don Giovanni* de Mozart ante la presencia del Commendatore arrastrándolo hacia el infierno para hacerle purgar sus reiteradas tropelías. El otro "¡no!" es el de *Carmen* de Bizet cuando el protagonista masculino, el soldado Don José, le entierra un cuchillo en el vientre atacado por los celos y por el jugueteo amoroso de la libertina y libertaria, y ante el cual Carmen mantiene su entereza de mujer y desprecia y desafía las amenazas, gritando su "¡no!" en defensa de su opción final, mientras va deslizando su cuerpo herido de muerte sobre el cuerpo de Don José. Ambos gritos (que no se necesita mucho imaginario para llamar "metafísicos") son aullidos de emancipación, desahogos de independencia, rescates de osadía y desafío. Uno de ellos ante la sociedad que lo condena, el otro ante el machismo imperante, y lo esencial, ante el anhelo de libre albedrío y el ejercicio del derecho a la soberanía personal. A los dos sucede un silencio como paradigma de un tiempo inmemorial.

> "El ¡no! del *Don Giovanni* de Mozart ante la presencia del Commendatore arrastrándolo hacia el infierno le hace purgar sus reiteradas tropelías"

Desde aquellas tablillas en que escribiera Lao-Tsé, "el que sabe no habla, el que habla no sabe", hasta el ascético colofón del *Tractatus* de Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar hay que callar" (o aquel axioma de Cioran: "toda palabra es una palabra de más"), estos dos gritos (estos dos aullidos, realmente) son símbolos de la lucha del ser humano por su legítimo derecho a decir o hacer, en esa incesante búsqueda de sentido que signa a la madera humana con su jurisprudencia no siempre justa o ecuménica. Y creo que es válido verlo así. Frente a lo que el mismo Cioran decía ("no somos más que espermatozoides verbosos"), los dos gritos adquieren el carácter de símbolos, y más que ser extravíos de un instante dramático o habladurías *pour la galerie* (como diría Kafka), son parte de la comprensión y profundización de la vida, que no está forjada por sólidas y pulidas coherencias ni por normas omnipotentes, sino por grietas, contingencias, intermitencias, "amalgamas y empastes" (como diría Javier Recas). Esa onomatopeya gutural brota de las profundidades mismas de nuestras vísceras, una especie de reflejo irreflexivo y maquinal (si se me permite la licencia o casi el oxímoron), atacadas por la arbitrariedad y el poder, y a la vez por nuestra limitada visión de la realidad. Podríamos llamar a esos "no" manifestaciones de un minimalismo gnoseológico, en momentos en que sólo queda el instinto como eventual chispazo de las tripas amenazadas.

Pocas veces en una escena operística me he emocionado tanto como en estas dos secuencias (quizá puedo sumar la figura solitaria de Moisés llorando en el final de *Moisés y Aarón* de Schoenberg o el monólogo de la condesa en *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal). Pero lo más cercano a una punzada, a un aguijón o a un puñal, son esos dos gritos como auténticos torpedos bajo nuestra línea de flotación, un estilete clavado en el esternón y a la vez un balbuceo de perplejidad ante una vida no querida, una existencia que nos pone un límite más allá del cual se halla lo inasible, lo inalcanzable, lo intangible, pero a la vez lo siempre inaplazable. Un aullido de dolor y entereza es ya un mundo en sí mismo, un sentido *one way*, "un alma desvestida" (como diría Pessoa). Perdónenme decirlo tan frontalmente, pero ese bramido gutural y turbulento es expresión del dios más íntimo, el que llevamos puesto y dicta nuestra sensibilidad. Como es evidente no nace de pensar en ello (Freud lo llamaba inconsciente), sino de una pulsión invencible que aúlla desde nuestra laringe o aún desde más abajo. Y ese "no", nace como ruptura, no coincide con la continuidad de lo que ya existe sino que establece una discontinuidad, una irrupción de lo inesperado, de la novedad no prevista ni presentida.

La vida se inscribe en un grito que se cuela por las grietas de nosotros mismos (*Grietas como templos* llamé a un libro mío), raja que es un deslizamiento y que, como diría Schoenberg, nace a la disonancia. Esa fisura que el Moisés operístico duele porque le falta la palabra, porque él es tartamudo, porque a su verbo le falta voz y en él comienza su abolición del decir y el triunfo de la imagen que celebra su hermano Aarón, anticipándose a nuestros actuales tiempos. Quizá podríamos decir que comienza la utopía, el territorio de la ausencia, eso que es siempre más y otra cosa que nunca estuvo. Mujica lo llamaría "la geografía de un deseo" y que toma el rostro de un "no" desesperado, de una palabra que no llega a destino o de una ambigüedad que la Condesa transforma en odio al espejo (los que conocen *El Caballero de la Rosa* saben que hay pocos momentos tan inolvidables como aquél en que la Condesa pone el espejo contra el escritorio, ocultando su *look* que la horroriza, una reverberación que no quiere sentir ni asumir).

Y voy a arriesgarme con un matiz que suena a capricho: esos gritos, esos "no" que se te atraviesan en la garganta, son lo más auténtico de esos personajes trágicos, su expresión más verdadera, su rostro sincero. Finalizo esta conjetura, esta sospecha, con palabras parafraseadas del poeta y sacerdote Hugo Mujica: "Ese grito no es un enigma, es una revelación". Y esos "no", entonces, el vocablo de la epifanía.

JOSÉ POLO

Preguntamos a...

Atrio es significado de excelencia gastronómica, con José Polo (junto a Toño Pérez) como emblema del restaurante, pero Atrio es ahora también la Fundación Atrio Cáceres que, entre muchas otras cosas, desarrolla el Festival Atrium Musicae, cuya segunda edición plagada de grandes intérpretes y abanderada por Elisabeth Leonskaja tendrá lugar el próximo mes de febrero en Cáceres.

Foto © Fundación Atrio

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?
Pues música en vivo, con el recital de Javier Perianes con solistas de la Filarmónica de Berlín en el Círculo de Bellas Artes, con obras de Mozart, Beethoven y Schumann.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?
Difícil saberlo, ya no lo recuerdo…

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?
Al mismo nivel.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...
Consideramos que todo lo que se aprende desde pequeño te educa y realiza para el futuro, por ello, desde nuestra Fundación, tratamos de dar sesiones gratuitas de música a los niños de la ciudad de Cáceres desde edades muy tempranas; esto nos ayudará a educar a la población y conseguir un mayor nivel cultural en la ciudad.

¿Cómo suele escuchar música?
Cuando tengo tiempo, que es poco, pero aprovecho viajes y momentos libres para empaparme de diferentes piezas.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?
El Anillo de Wagner.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?
Parsifal.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?
La Royal Opera House.

¿Un instrumento?
Me gustan muchos, sobre todo de cuerda, pero me quedo con el piano.

¿Y un intérprete?
Elisabeth Leonskaja que, además, este próximo mes de febrero nos visitará para la II edición de Atrium Musicae, una suerte poder disfrutar de una artista de su talla en nuestra ciudad.

¿Un libro de música?
La música despierta el tiempo, de Daniel Barenboim; es un libro que tengo muy reciente, pero me encanta la reflexión que realiza Daniel sobre la música y la sociedad actual, donde destaca la falta de comprensión del valor de la música en la educación y como esto afecta a los jóvenes.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura…
El pergamino rojo, de Ángel Luis Fernández; y *El Arte de tener razón*, de Arthur Schopenhauer.

¿Y una película con o sobre música?
La vida es bella.

¿Una banda sonora?
La de *Platoon.*

¿Cuál es el gran compositor de música española?
Joaquín Rodrigo o Manuel de Falla, ambos son grandísimos compositores.

¿Una melodía?
Son tantas… No puedo escoger una.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?
Tristán e Isolda, el triste canto de Isolda a Tristán por su muerte.

¿Un refrán?
"Más sabe el tonto en su casa que el cuerdo en la ajena".

¿Una ciudad?
Roma.

Atrio es ya algo más que un "templo" gastronómico mundial, ahora está vinculado a una fundación cultural y al Festival Atrium Musicae. ¿Cómo surgió la idea del Festival?
Como le decía antes, nuestra Fundación Atrio Cáceres tiene como objetivo mejorar la calidad de vida de las personas y comunidades utilizando el arte y la música como instrumento de transformación y cambio. Y que entiende la cultura como una herramienta de evolución social, deseando participar activamente en iniciativas a través de prácticas artísticas y colaborativas en Extremadura. Y el Festival Atrium Musicae surgió tras comentar con Antonio Moral la organización de la puesta de largo de la Fundación con algún concierto de órgano en la concatedral de Santamaría de Cáceres, y él mismo nos organizó este festival de bolsillo, como le gusta denominarlo; estamos emocionados con el desarrollo de esta segunda edición, que tendrá lugar del 8 al 11 de febrero.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?
Le sobra ignorantes y le falta gente comprometida y generosa.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado…
La primera visita al Panteón, o la primera representación de *Tristán e Isolda* vista en Bayreuth.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría José Polo?
Al Renacimiento italiano en Florencia.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?
El ruido y la mala iluminación.

Cómo es José Polo, defínase en pocas palabras…
Uf qué difícil… algo exigente y gruñón, perfeccionista y apasionado.

los 10 discos Recomendados para enero

Ritmo.es

1

VICTORIA DE LOS ÁNGELES.
THE WARNER CLASSIC EDITION.
Varios intérpretes y varias orquestas y directores.
CD Warner Classics

2

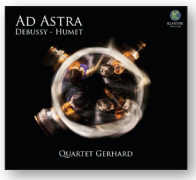
GRANADOS: Goyescas, El Pelele. Javier Perianes, piano.
CD harmonia mundi

3

HAYDN: Tríos con baryton (Vol. 2).
Valencia Baryton Project.
CD Naxos

4

AD ASTRA.
Obras de DEBUSSY y HUMET.
Quartet Gerhard.
CD Klarthe Records

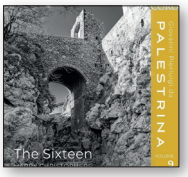


5

INFINITE REFRAIN. Randall Scotting, Jorge Navarro Colorado. Academy of Ancient Music / L. Cummings.
CD Signum Classics

6

PALESTRINA: Missa Ut re mi fa sol la. Obras corales.
The Sixteen / Harry Christophers
CD Coro



7

LA CARAMBA. María Hinojosa, soprano. Forma Antiqva / Aarón Zapico.
Winter & Winter

8

ANNE SOPHIE MUTTER & MUTTER'S VIRTUOSI.
Obras de BACH, BOLOGNE, PREVIN, VIVALDI, WILLIAMS.
CD Deutsche Grammophon

9

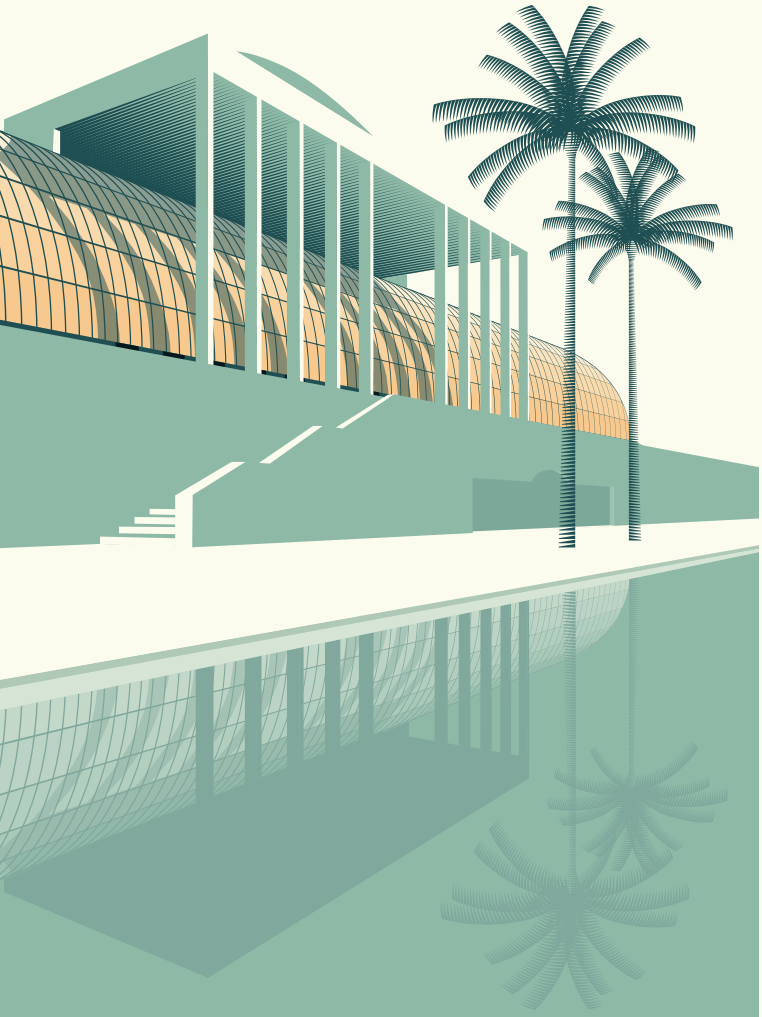
EL BOHEMIO. **Obras de Agustín BARRIOS MANGORÉ.** Thibaut García, guitarra.
CD Erato

10

SANTORO: Concierto para chelo; Sinfonía n. 8, etc.
Orquesta Filarmónica de Goiás / Neil Thomson.
CD Naxos

Grabaciones seleccionadas de la sección de crítica discográfica de este número

PALAU
de la Música València



Torna a sentir

Temporada 23 - 24

www.palauvalencia.com

Orquesta de València
Alexander Liebreich
Philharmonia Orchestra
Orquesta Filarmónica Checa
Rundfunk Sinfonieorchester Berlin
Orquesta Nacional de Francia
Orquesta Sinfónica SWR Stuttgart
The Hallé
Mahler Chamber Orchestra
Freiburger Barockorchester
The English Concert Choir & Orchestra
Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Vladimir Jurowski
John Eliot Gardiner
Ariane Matiakh
Semyon Bychkov
Daniele Gatti
Paavo Järvi
Anna Rakitina
Andrés Orozco-Estrada
Cristian Măcelaru
Grigory Sokolov
Joyce DiDonato
Philippe Jaroussky
Antoine Tamestit
Isabelle Faust
Javier Perianes
Lise Lindstrom
Pablo Ferrández
María Dueñas
Boris Giltburg
Alisa Weilerstein
Jan Lisiecki
Frank Peter Zimmermann
Josu de Solaun
Michael Nagy
Leónidas Kavakos

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA
ORQUESTRA DE VALÈNCIA 80 ANYS D'EXCEL·LÈNCIA MUSICAL
CULTURAL VALÈNCIA