

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

ALBERTO MARTOS & MYRIAM SOTELO

SCHUMANN
IN LOVE

#RITMO981

Bedřich Smetana • Ángeles Blancas
Ádám Fischer • Nadine Sierra
Anton Bruckner • Lionel Meunier
Vicente Molina Foix

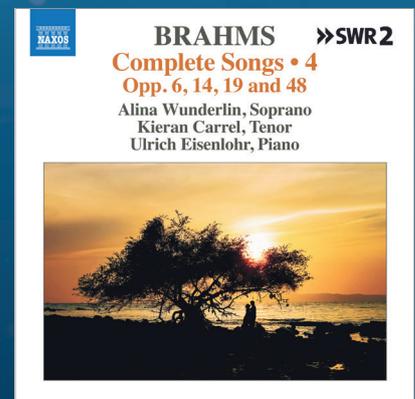
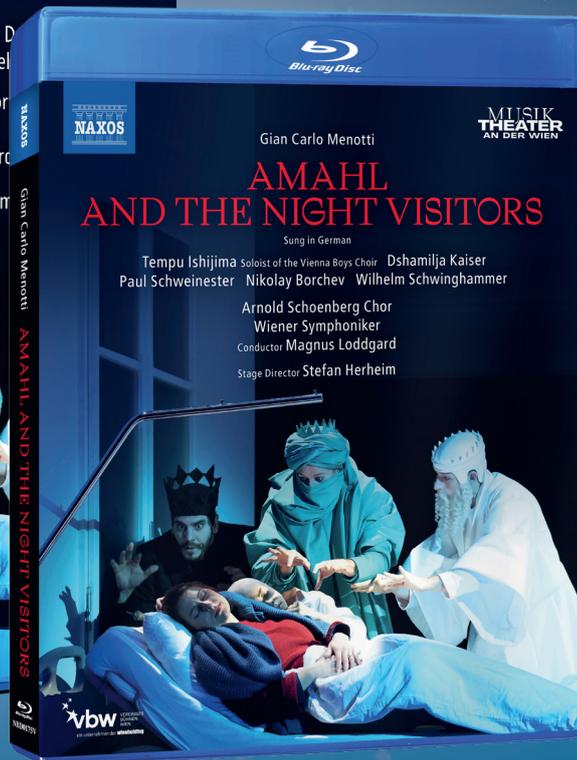
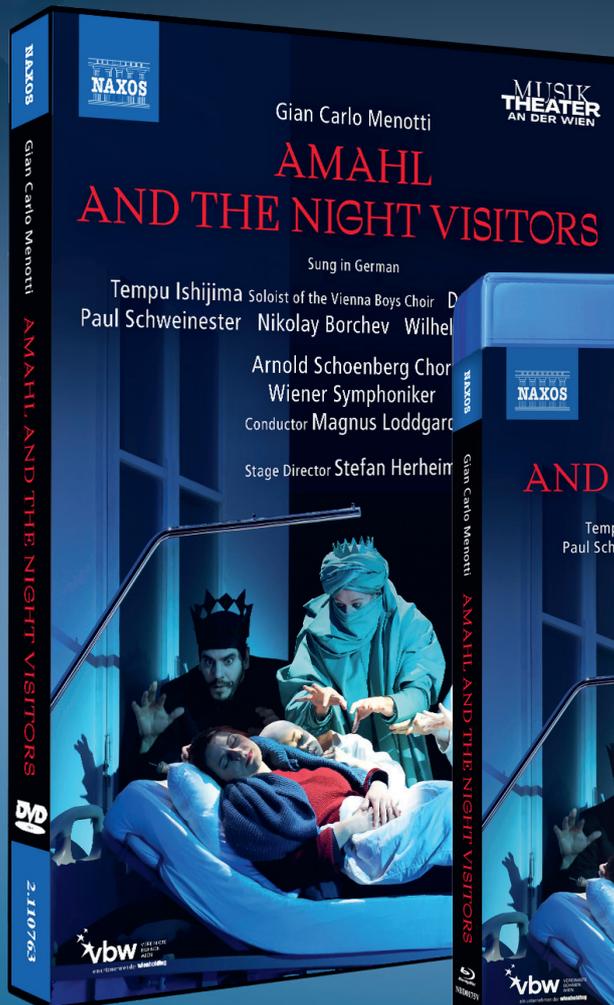
Nº 981 · Marzo 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

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

SUMARIO MARZO 2024

981

El nuevo disco del dúo formado por **Alberto Martos & Myriam Sotelo** recoge obras para cello y piano de Robert Schumann, un *Schumann in love* en todo regla, que protagoniza nuestra **portada de marzo**.

Aprovechando la visita de **Adam Fischer** para dirigir en España durante marzo a la Düsselnder Symphoniker, entrevistamos al maestro húngaro. También entrevistamos a la soprano **Nadine Sierra**, una cantante que enamora. Y volvemos la mirada a la también soprano **Ángeles Blancas**, que acaba de cantar en el *Lear* del Teatro Real. Cerramos entrevistas encontrándonos con **Lionel Meunier**, con motivo de los veinte años de la fundación de su conjunto **Vox Luminis**. El **Tema del mes** lo dedicamos al bicentenario de **Anton Bruckner**, mientras

el compositor del mes es la croata **Dora Pejačević** y el ensayo está dedicado al también bicentenario de **Bedřich Smetana**.

Nuestro **número 981** se completa con la 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**, **La batuta suena**, **Semblanzas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus**, **Música por la inclusión** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con el escritor **Vicente Molina Foix**.

foto portada © Jesús Escudero / tipografía titulares portada © Hendrick Rolandez



© Jesús Escudero

6 En portada
Alberto Martos & Myriam Sotelo: *Schumann in love*

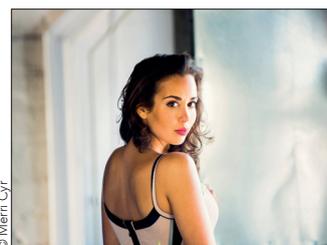


10 Tema del mes
La cara oculta de Anton Bruckner



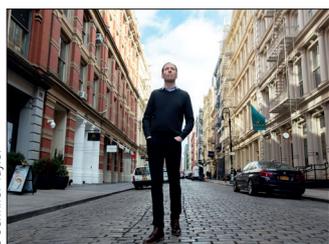
© Szilvia Csibi - Múpa Budapest

14 Entrevista
Adam Fischer, sensibilidad y personalidad



© Meri Cyr

18 Entrevista
Nadine Sierra, la soprano que enamora



© Jennifer Taylor

22 Entrevista
Lionel Meunier, veinte años de Vox Luminis



26 Entrevista
Ángeles Blancas, reflexiones tras el *Lear*



© Janis Deinats

44 Auditorio
Marina Rebeka en Milán como Medea



82 Contrapunto
El escritor Vicente Molina Foix

ESTRENO EN ESPAÑA

LA PASAJERA

MIECZYSLAW WEINBERG

1 — 24 MAR

Basada en el relato autobiográfico de una superviviente de Auschwitz.

Dirección musical _ Mirga Gražinytė-Tyla

Dirección de escena _ David Pountney

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con Bregenz Festival, el Teatr Wielki de Varsovia y la English National Opera

Con la colaboración de



Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland



© Bregenz Festspiele / Karl Fogar

LA VOZ HUMANA / LA ESPERA

F. POULENC / A. SCHOENBERG

17 — 28 MAR

Con Ermonela Jaho, Rossy de Palma y Malin Byström.

Dirección musical _ Jérémie Rhorer

Dirección de escena _ Christof Loy

Orquesta Titular del Teatro Real

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con Teatr Wielki de Varsovia



ENTRADAS **DESDE 18 €** EN **TEATROREAL.ES**
900 24 48 48 · TAQUILLA

Para grupos: ventatelefonica@teatroreal.es

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI



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

Administraciones Públicas



Mecenas principal tecnológico



Mecenas principal energético



Mecenas principales



Mecenas



Colaboran en este número

Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, Ángel Carrascosa Almazán, Pedro Coco, Rosa Díaz Mayo, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Pedro González Mira, Manuel Guillén, Miguel Fernández, Paula Hernández-Dionis, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Francisco Manuel López Gómez, Justino Losada, Jerónimo Marín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Victoriano J. Pérez Mancilla, Daniel Pérez Navarro, Fernando Pérez Ruano, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Pablo L. Rodríguez, Juan Manuel Ruiz, Genma Sánchez Mugarra, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, 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

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

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2022:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

Síguenos en:  

Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



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



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



Retos legales de la IA y la música

La reciente aprobación de la "Ley de la Inteligencia Artificial - IA" por parte del Consejo y el Parlamento Europeos, supone la primera propuesta legislativa de este tipo en el mundo, que establece un estándar global para la regulación de la IA en otras jurisdicciones, al igual que lo fue el RGPD (Reglamento General de Protección de Datos), promoviendo así el enfoque europeo de la regulación tecnológica en el escenario mundial, aportando el desarrollo y la adopción de una IA segura y fiable en todo el mercado único de la UE, tanto por parte del sector público como del privado.

La convergencia entre la música y la inteligencia artificial IA plantea una serie de desafíos legales y éticos que requieren atención y regulación específica, que consideramos se debe desarrollar por el nuevo "Reglamento europeo para la Inteligencia Artificial", pues surgen importantes cuestiones legales entre la industria musical y aquellos que aplican la IA para sus creaciones musicales que se deben resolver.

En principio, existen varios escollos prioritarios que se esconden tras el uso de la IA con funciones generativas que podríamos resumir en los siguientes cinco puntos.

I. Derechos de autor y propiedad intelectual: La generación de música por medio de algoritmos plantea preguntas sobre quién posee los derechos de autor de las obras creadas por inteligencia artificial. ¿Deberían ser reconocidos los algoritmos como creadores? ¿O los derechos de autor deberían pertenecer a los desarrolladores, a las compañías que poseen los algoritmos o a quienes los emplean? Estos dilemas legales requieren claridad en las leyes de propiedad intelectual para definir la titularidad y la protección legal de estas obras generadas por IA.

II. Licencias y utilización de datos: La IA en la música a menudo se basa en el análisis de grandes cantidades de datos, incluyendo obras musicales existentes. La cuestión del acceso y la utilización de estos datos plantean desafíos en términos de licencias y derechos de acceso a las obras originales que alimentan los sistemas de IA. La regulación debe definir los límites y las condiciones para el uso de datos musicales con fines de entrenamiento y generación por parte de sistemas de inteligencia artificial.

III. Responsabilidad y normativas de calidad: En el caso de errores o infracciones legales cometidas por sistemas de IA en la creación musical, ¿quién asume la responsabilidad? ¿Cómo se establecen las normativas de calidad y ética en la generación de música por parte de algoritmos? Estas cuestiones legales requieren un marco normativo claro para definir responsabilidades y estándares de calidad en la producción musical generada por IA.

IV. Transparencia y atribución: La transparencia en la generación de música por algoritmos es crucial para asegurar la atribución adecuada y la veracidad de la autoría. Los usuarios y oyentes deben saber si la música que están escuchando ha sido creada por humanos o por sistemas de IA. La legislación debe requerir la identificación clara de obras generadas por algoritmos para garantizar la transparencia y la atribución adecuada.

V. Ética y sesgos: Los algoritmos de IA pueden estar sujetos a sesgos inherentes en los conjuntos de datos con los que son entrenados, lo que puede influir en el tipo de música que generan. La regulación en este campo debe abordar los aspectos éticos relacionados con los posibles sesgos culturales, raciales o sociales presentes en la música generada por IA, y promover la equidad y la diversidad en la creación musical.

En resumen, la intersección entre la música y la IA plantea desafíos legales multifacéticos, que van, desde la titularidad de derechos de autor, hasta la ética y transparencia en la generación de música. La legislación debe adaptarse para proporcionar un marco claro que equilibre la innovación tecnológica con la protección de derechos, la transparencia y la ética en la creación, el análisis y la difusión musical mediante inteligencia artificial.

Alberto Martos & Myriam Sotelo

Schumann in love

por Blanca Gallego

Solo de una pareja como la formada por el violonchelista Alberto Martos (AM) y la pianista Myriam Sotelo (MS) podría nacer esta nueva grabación dedicada a la música de Schumann (sello lbs Classical), surgida por el amor mutuo, el respeto y la admiración. "Teníamos claro que queríamos regalarle a nuestra hija Leonor una fotografía musical de lo que ella ha supuesto en nuestras vidas", afirma Myriam Sotelo respecto a este disco. "El discurso estético que nos regalan tanto Clara como Robert está marcado por lo emocional y lo fantástico. Se trata de una música que nos invita a soñar. Con un claro acento romántico que combina lo más íntimo con los sentimientos más ardientes y apasionados, se identifica por completo con nuestra sensibilidad como intérpretes", indica por otra parte Alberto Martos. "¿Y por qué Schumann? -prosigue Myriam-, supongo que es cuestión de sensibilidad, es una música que nos conecta y une". Estas pequeñas pero grandes piezas schumannianas (*Drei Romanzen Op. 22*, *Adagio und Allegro Op. 70*, *Fantasiestücke Op. 73*, *Drei Romanzen Op. 94*, *Fünf Stücke im Volkston Op. 102* y *Märchenbilder Op. 113*), verdaderas declamaciones poéticas, entroncan muy bien con la profunda vinculación que el dúo sostiene con el mundo poético: "No puedo pasar ni un solo día sin embriagarme de poesía, hasta tal punto que tengo la manía de leer al menos un poema de Pedro Salinas antes de dormir, cual canción de cuna", indica Myriam. No hay duda que este Schumann, además de sus bellezas propias, es un *Schumann in love*.



¿Cómo nace el dúo Martos & Sotelo?

AM. Myriam y yo nos conocimos en el conservatorio hace 14 años. Ella estudiaba la *Balada n. 1* de Chopin y yo, a tan solo la distancia de un muro, ensayaba la *Sonata para chelo* del mismo autor. Por lo tanto, podemos afirmar que nuestro primer pilar de unión fue el sonido; no fue hasta dos años después cuando le regalé la partitura de la *Sonata n. 1 para chelo* de Brahms, la cual marcaría un antes y un después en el camino hacia una complicidad extramusical fraguada a fuego lento.

¿Cómo funcionan los ensayos del dúo?

MS. Más allá de escucharnos el uno al otro cuando tocamos juntos, nos miramos por dentro. En una atmósfera altruista y generosa, me entrego al sonido que él anhela en mí a través del piano y él me indaga por dentro a través su violonchelo, creando un espacio común en el que compartimos alegrías y tristezas argumentadas, reflejadas y traducidas a través de palabras tácitas capaces de generar la sonoridad compartida.

AM. Muchos amigos se sorprenden que, siendo pareja, compartamos además lo profesional y trabajemos tan bien juntos. Aunque el ejercicio de la interpretación pueda llegar a ser estresante, lo cierto es que nuestros ensayos siempre nos han ayudado a unirnos más. En este último proyecto acerca de la música de Schumann recuerdo cómo hablábamos sobre él, sobre su energía, su fraseo; aprendimos a respirar juntos y a sentir la fuerza de esta obra en profunda sintonía. El hecho de convivir y tener un piano de cola en casa también ayudaba, ya que en cualquier momento podíamos sentarnos para comprobar este o aquel pasaje. En otras ocasiones, combinábamos el estudio analítico y concienzudo con el simple placer de tocar un ratito juntos, disfrutar de la gran belleza de hacer música y dar un conciertito a nuestra hija Leonor, que nos devolvía el obsequio bailando a nuestro alrededor.

Ambos son catedráticos en el Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada. ¿Pueden hablarnos sobre su labor docente?

AM. Fue en 2018 cuando obtuve esta plaza. La enseñanza es algo que me ha ido cautivando cada vez más. Antes de la cátedra trabajé durante 10 años en un conservatorio profesional. Allí tuve la ocasión de guiar a un alumnado de entre 8 y 18 años de edad. Esa etapa fue tremendamente importante, ya que me obligó a desarrollar una serie de herramientas metodológicas técnicas y musicales que influyeron no solamente en los estudiantes, sino también en mi propio desarrollo como chelista. Fue una década que me preparó para mi labor actual, en la que atiendo a jóvenes que ya han decidido dedicarse de forma profesional a este instrumento. He de decir que me apasiona mi trabajo. Mis alumnos me inspiran cada día y yo trato de devolverles esta energía. De un lado, trato de convertirlos en músicos autónomos, capaces de expresar su propia voz y buscar soluciones a cualquier dificultad que presente la obra y, de otro, hago lo posible por transmitirles una visión humanista del mundo y del arte, según la cual se conviertan no solamente en ejecutantes competitivos a nivel internacional, sino en personas que amen lo que hacen y encuentren en la música la capacidad de expresar esa voz única e irrepetible que cada uno de ellos posee. Myriam y yo tenemos además la suerte de trabajar con el mismo alumnado. Siempre hablamos entre risas de nuestro *celloteam*, un conjunto de jóvenes al que tenemos un gran aprecio. Hasta tal punto nos apasiona nuestro trabajo que a menudo nuestras conversaciones, después de haber acabado la jornada laboral, tratan sobre qué podría mejorar cada uno de ellos y cómo podríamos ayudarlos.

MS. Entregarse a la especialidad de Repertorio con Piano es un regalo caído del cielo. Desde que empecé a trabajar en este cuerpo (tras cuatro años con la plaza en educación secundaria), no ha habido un solo día en el que haya entrado-salido del conservatorio junto a una sonrisa en el rostro y una mayor sabiduría gracias al precioso trabajo que realizo junto a mis alumnos. Además, esta especialidad tiene doble ventaja a nivel humano y artístico. De un lado, se genera y se potencia una faceta maternal: escuchas, enseñas, analizas y finalmente, sales al escenario siendo siempre el personaje agonista que protege bajo un oído fino y un raudo instinto que favorezca la calidad escénica. De otro, especializarme en repertorio de violonchelo con piano ha mejorado mi calidad como intérprete, extrapolando el sonido del violonchelo al piano y, por ende, anhelando el reflejo del sonido de la cuerda frotada en la cuerda percutida, lo cual, solo puede culminar en la búsqueda incesante de colores y fraseos infinitos.

Además de la música, ¿qué otras son también sus pasiones?

MS. La poesía, la literatura, el cine y el buen vino. No puedo pasar ni un solo día sin embriagarme de poesía, hasta tal punto que tengo la manía de leer al menos un poema de Pedro Salinas antes de dormir, cual canción de cuna. Mi padre me inyectó desde pequeña la pasión por la literatura y lo consiguió gracias al legado de García Márquez, del que quedé fascinada desde mi adolescencia con su genial *realismo mágico*. A Alberto y a mí, en concreto, nos han unido desde un principio tanto los clásicos rusos como Dostoyevsky, Tolstoi, Nabokov o Chéjov (los leía en mi etapa de formación en Dresde), como el cine italiano de Fellini o el cine sueco del gran Bergman. Por otra parte, tratamos de sorprendernos siempre a través de nuevas uvas, acompañadas siempre de conversaciones que lo conviertan en lo que Alberto y yo llamamos "el vino bien hablado".

AM. Considero que un artista debe ser una persona apasionada. La vida es un regalo maravilloso aunque efímero, por lo que la filosofía del *Carpe Diem* siempre ha guiado mi camino. En ocasiones, siento que una vida se queda corta para poder disfrutar de todas las experiencias que me gustaría atesorar. Es a través de otras artes como consigo tratar de mitigar esta futilidad del destino inexorable que todos compartimos. Dicho esto, me gustaría comenzar declarando mi absoluta adoración por autores como Cervantes, Zweig, Baricco o Montaigne, además de los citados por Myriam. En el cine tengo, además de adoración por los grandes clásicos, la secreta confesión de disfrutar de aquellas películas de aventuras de los ochenta que me hicieron soñar en mi niñez.

Acaba de producirse el lanzamiento de su último disco con la obra completa para chelo y piano de Schumann. ¿Por qué este autor?

MS. Teníamos claro que queríamos regalarle a nuestra hija Leonor una fotografía musical de lo que ella ha supuesto en nuestras vidas. De hecho, las breves notas al libreto que yo he escrito (a continuación de las exquisitas realizadas por el maravilloso José Luis García del Busto) tienen como título *Razón Poética*, haciendo alusión a la idea zambrana de *abismarse en la belleza bajo un latido común*. Estas, además, culminan (parafraseando a Garcilaso de la Vega y, más tarde a Pedro Salinas y Ángel González) con una frase especial que justifica este proyecto: *La Música a ti debida*. ¿Y por qué Schumann?: supongo que es cuestión de sensibilidad, es una música que nos conecta y une. Además, el formato de pieza breve con que escribió la mayoría de sus *Opus* tiene un contenido musical muy concentrado; son como un elixir, joyitas que permiten trabajar muchos flancos de la música

a través de textos no demasiado prolongados. Como diría Zambrano, *gotas de aceite que apaciguan y suavizan, gotas de felicidad*.

AM. El discurso estético que nos regalan tanto Clara como Robert está marcado por lo emocional y lo fantástico. Se trata de una música que nos invita a soñar. Con un claro acento romántico que combina lo más íntimo con los sentimientos más ardientes y apasionados, se identifica por completo con nuestra sensibilidad como intérpretes. Ambos somos en cierta forma un poco decimonónicos en nuestra manera de ver el mundo...

¿Qué prefieren, concierto en directo o grabación?

AM. Personalmente prefiero la libertad de un concierto. Se trata de un acto espontáneo en el que múltiples factores están en juego; desde cómo te sientes ese día hasta el tipo de repertorio que vas a interpretar, la acústica de la sala o la energía que procede de los oyentes. En esta respuesta creo que también se define mi actitud general como violonchelista, en el sentido de que siempre he supeditado una interpretación fresca, arriesgada, con fantasía y contenido musical frente a una ejecución perfecta pero fría y aséptica. Cada concierto es para mí una gran aventura y a pesar de sentir siempre una cierta dosis de esa necesaria adrenalina he de admitir que lo vivo como un acto poético y catalizador de comunión con el compositor, con el público y conmigo mismo. En cualquier caso, una grabación discográfica no deja de ser una bella fotografía tomada en un momento concreto de tu vida. Supone para mí siempre un reto y una gran responsabilidad el dejar plasmada una propuesta sonora. Anteriormente he realizado otras grabaciones para sellos como Sony Classical y siendo este mi quinto disco, el segundo junto a Ibs Classical, es cierto que cada vez me siento más cómodo frente a los micrófonos. En los últimos años las grabaciones me han enseñado a escucharme mejor, a ser capaz de relajarme y a hacer música sin descuidar ningún aspecto técnico gracias a una escucha cada vez más crítica.

MS. Son dos contextos que alimentan espiritualmente de manera muy distinta; el concierto supone un desnudo integral a nivel emocional, lo cual incluye un trabajo de concienciación previo que permita reflejar la versión más transparente y honesta de mí misma hacia el público en el presente. Sí es cierto que el formato *concierto en directo* permite mayor libertad al poder contar una misma historia según el estado en el que me encuentre emocionalmente; mis versiones en directo nunca son exactamente iguales: tienen todas un mismo color, pero siempre diferente matiz. No fue esta la filosofía con la que me entregué a esta grabación, ya que mi objetivo era presentar una fotografía musical que reflejase la versión más nítida de mí misma, sin ningún condicionante emocional más que el pulso común bajo el que latimos Schumann, Alberto y yo. Esto supuso un trabajo introspectivo y extrapianístico, de meditación y de búsqueda hacia mí misma que permitiera reflejar el fraseo, color, dinámica, pedal o articulación que plasmaran con mayor nitidez mi sensibilidad. El concierto es tu *yo a través del tiempo* que incluye tu evolución como artista y humanista. La grabación es fotografía y, por lo tanto, debe reflejar la versión más cristalina del intérprete hasta entonces y en todo su recorrido.

Ambos son andaluces, se formaron en España y Alemania y han obtenido numerosos premios nacionales e internacionales, algunos de ellos compartidos. Cuéntennos más sobre su trayectoria individual...

AM. Así es. En mi caso y referente a mi formación, hay varios nombres que me marcaron de forma definitiva. El primero de ellos fue sin duda Daniel Barenboim. Él me apoyó desde el

primer momento, ya en 2004, cuando después de escuchar-me interpretar a Bach y parte del *Concierto de Saint-Saëns*, me aceptara como miembro de la *West-Eastern-Divian Orchestra* y me diera el puesto de violonchelo co-principal, lo que me permitió aprender directamente de él durante todos los años en que fui miembro de esta increíble formación. Gracias a él y a su Academia de Estudios Orquestales fui becado para continuar mis estudios en Berlín junto a los solistas de la *Staatskapelle*, Andreas Greger y Elena Cheah.

MS. Tengo muchas referencias pianísticas a las que tengo mucho que agradecer. En Granada aprendí los cimientos de la técnica y Dresde me concienció que el oído es nuestro mejor maestro. Aun así, empecé a sentirme capaz de hablar con sonidos y mostrar mi luz a través del piano a raíz de trabajar repertorio con Alberto. Sus versiones son *todo verdad presente* y, el hecho de tocar demostrando no para los demás de manera vanidosa, sino para uno mismo y de forma honesta, ha supuesto la mayor lección en mi evolución como músico, depurando a nivel técnico con el conocimiento de mi propia ergonomía y, a nivel musical, mostrando aquellas dinámicas y agógicas que mejor caracterizan mi sensibilidad. Es bonito, además, que los dos seamos granadinos y ambos hayamos ganado el premio de cultura "Andaluces del Futuro" en diferentes ediciones. Andalucía es una comunidad muy consciente de la importancia de conservar el patrimonio musical a través de sus artistas.

¿Por qué Ibs Classical?

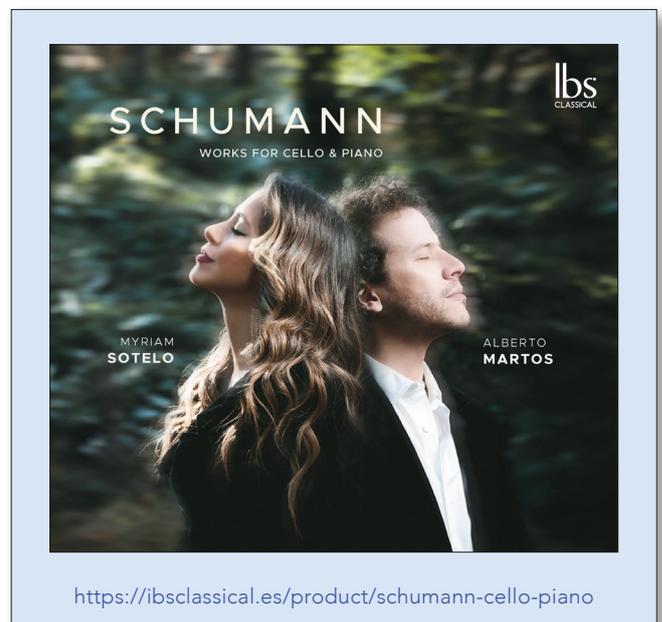
MS. Eran demasiadas razones. Además de que el sello tiene un enorme prestigio por la gran calidad que muestran todos los proyectos, Paco Moya y Gloria Medina son unos exquisitos profesionales. Paco fue además maestro de ambos en el conservatorio y ha sido testigo de nuestra evolución como músicos y personas. Es una figura a la que guardamos gran aprecio y afecto. Trabajar con él ha sido un gran aprendizaje en todos los sentidos.

¿Sueños comunes?

MS. Como diría Baudelaire: *estar siempre embriagados de vino, de poesía o de virtud*.

AM. Seguir trabajando juntos, actuando, grabando, creciendo y haciendo música que nos apasione.

Gracias por su tiempo, disfrutaremos este Schumann in love.



<https://ibsclassical.es/product/schumann-cello-piano>

TEATROS del CANAL 2023/2024



**ESB
QUINTET – ENSEMBLE
SOINUAREN BIDAIA**
Confluencias

Música clásica de cámara
10 de marzo

©CARMEN HACHE



IRIS AZQUINEZER,
violonchelo
Hierro y Verde
Obras de J. S. Bach
e I. Azquinezzer

Música clásica
19 de marzo

©DIANA GÓMEZ



**RECITAL de
SAMUEL MARIÑO con la
ORCHESTRE DE L'OPÉRA
ROYAL DE VERSAILLES**
Stefan Plewniak, violín
y dirección
Haendel, Vivaldi, Scarlatti,
Hasse, Biber, Gluck

Música clásica
20 de marzo



**DÚO MATEO /
MIRALLES,**
voz y piano
L'heure exquise.
Concierto canción francesa

Música clásica
21 de marzo

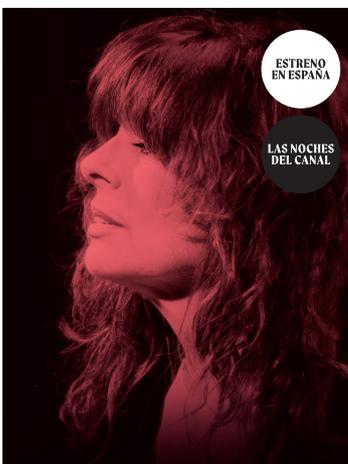
©ROSALÍA BRONSTEIN



**ISABEL
VILLANUEVA, viola**
Ritual

Música clásica
24 de marzo

©CHARA MIRELLI



ESTRENO
EN ESPAÑA

LAS NOCHES
DEL CANAL

ALICE
Eri con me.
Alice canta a Battiatto

Música
28 de abril



**BAYERISCHE
KAMMERPHILHARMONIE**
Gabriel Adorján,
concertino director
Weinberg
and Shostakovich

Música clásica de cámara
30 de abril



LA CARA OCULTA DE BRUCKNER

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Se puede decir que después de dos siglos de su nacimiento, Bruckner ha encontrado su espacio dentro de la historia de la música universal en toda su plena dimensión. Si, tanto en Austria como en los países centro-europeos, la aceptación de su música no experimentó más problemas que los derivados de su propia naturaleza, la cosa no fue así en otros lugares como España o Portugal, donde hubo que esperar hasta la década de los setenta del pasado siglo para que su obra comenzase a difundirse y ser comprendida. En lo que concierne a nuestro país, es probable que lo primero en publicarse, de auténtica relevancia acerca del compositor, fuesen las precisas y admirables notas firmadas por José Luis Pérez de Arteaga, que acompañaban la edición en vinilo de la *Octava Sinfonía* por Karajan con la Filarmonía de Berlín, que pocos años más tarde quedaría encuadrada dentro de la famosa integral del salzburgoés para DG. Corría el año 1976 y, más o menos por esa época, también apareció publicado el trabajo del argentino Eduardo Storni para la editorial Espasa Calpe, constituyéndose en la primera obra de carácter biográfico dedicada al compositor escrita en nuestro idioma. Tampoco es que a fecha de hoy contemos con muchas más biografías del compositor en español, a pesar de que recientemente (como se podrá comprobar en otra parte de esta publicación) se haya reeditado el encomiable y digno de mención trabajo de Constantin Floros. Muy diferente es el panorama que encontramos con sólo echar un vistazo a todo lo escrito acerca del compositor en otros idiomas, muy especialmente en alemán. Esta situación nos lleva a reclamar una mayor dedicación editorial que actualice traducciones a nuestro idioma de algunas de esas publicaciones.

Leopold Nöwak apuntó a este respecto en 1976: "Lo escrito hasta hoy sobre la vida y la obra de Anton Bruckner provenía generalmente del mundo de lengua alemana. El mismo juicio puede emitirse respecto a la ejecución de sus obras, que se inició en Austria y Alemania, y sólo muy posteriormente emprendió camino hacia el extranjero. Inglaterra, Francia e Italia abrieron sus puertas al maestro hace sólo unos cuatro decenios, lo mismo que EE.UU. Por aquel tiempo se publicaron en los idiomas de estos países biografías suyas que propagaron con su palabra la música del maestro de San Florián. Por el contrario, en España y los países de lengua español o portuguesa no se ha hecho casi nada...".

Desde que Eduardo Storni publicó el trabajo referido anteriormente hasta la fecha, si bien es cierto que a nuestro país no ha llegado mucha literatura acerca del compositor, lo que es innegable es la difusión de su obra a través de las diferentes grabaciones que se han ido produciendo; de manera que hoy en día se puede tener acceso, no sólo a una gran variedad de versiones de todas sus Sinfonías, sino al resto de sus composiciones que, al menos en nuestras latitudes, siempre han resultado más infrecuentes. Esta circunstancia nos ha llevado a escribir estas líneas acerca de las facetas menos conocidas de Bruckner, ahora que celebramos el bicentenario de su nacimiento.

Bruckner en la actualidad

Debemos reconocer que la difusión de la obra bruckneriana a lo largo de los últimos cincuenta años ha sido encomiable. Si hasta comienzos de la década de los setenta sólo podía-



Este año presenta la importante efeméride del bicentenario del nacimiento de Anton Bruckner.

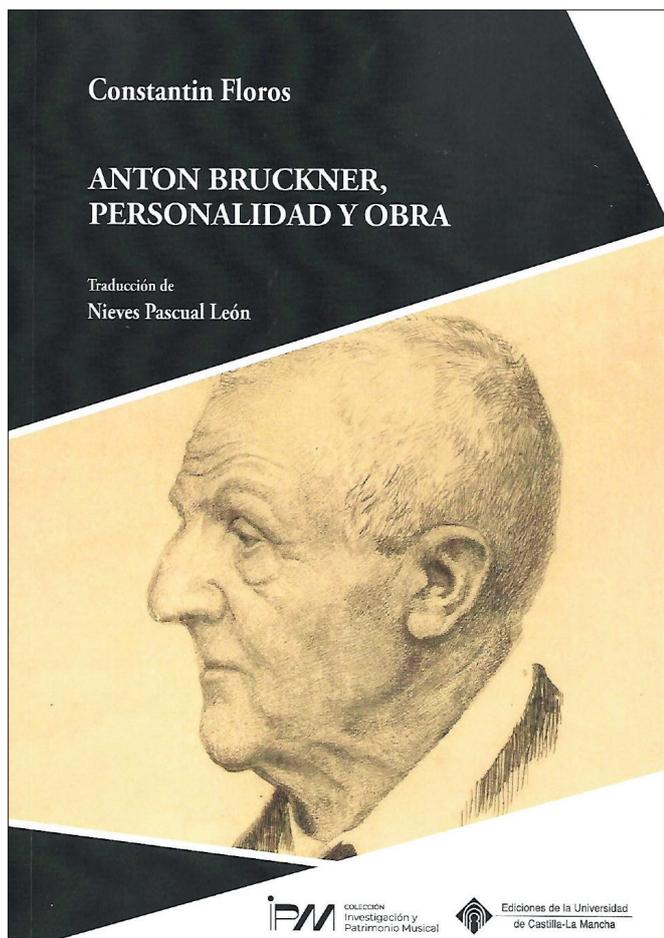
mos contar con la primera integral de sus sinfonías dirigida por Eugen Jochum (DG), más la que Haitink llevaba en curso para Philips, hoy contamos integrales de estas obras de todos los signos y colores. Otra cuestión, claro, es en lo que se refiere a registros de estas obras por separado, que ya por aquel entonces comenzaban a ocupar un lugar importante dentro de la fonografía.

Pero, si bien es cierto que el Bruckner sinfonista se impuso con la facilidad propia que deriva de la calidad e importancia de su obra, no ocurre lo mismo con el resto de su producción. En realidad (excepción hecha del *Te Deum* y, quizás, el *Salmo 150*), hasta no hace mucho, tan sólo se registraban con cierta frecuencia algunos de sus Motetes más famosos y las dos últimas Misas. Esta situación ha cambiado en gran medida si tenemos en cuenta algunas de las grabaciones que mencionamos en las reseñas de la última página de este artículo. Un ejemplo muy evidente lo encontramos en la abundancia de composiciones para coro masculino producidas por el compositor a lo largo de sus primeros años.

Todo este acceso al conocimiento de la obra del austriaco que hoy gozamos nos permite eliminar ya de raíz muchos de los tópicos que sobre su música y su personalidad se han vertido, tanto cuando vivía, como una vez finalizada su existencia. A este respecto conviene recordar las palabras del mencionado Eduardo Storni: "Pocas veces en toda la historia de la música, por no decir nunca, alguien ha tenido el privilegio de acumular sobre sí tantos elogios y tantos epítetos, tanto ensañamiento como devoción, tantos juicios no sólo contradictorios, sino excluyentes, tantos denuestos como juicios laudatorios, como el compositor austriaco Anton Bruckner".

Hoy podemos decir que gracias a los trabajos de este y otros escritores, más la de los innumerables directores e

"En Bruckner, como en ningún otro compositor, se cumple esa teoría que dice que se llega a la comprensión de lo más simple a través de lo complejo"



Constantín Floros

ANTON BRUCKNER,
PERSONALIDAD Y OBRA

Traducción de
Nieves Pascual León

Con traducción de Nieves Pascual León, se ha publicado (Universidad de Castilla-La Mancha, 2022) en castellano el trabajo de Constantín Floros sobre Bruckner.

intérpretes que han participado en la difusión de su obra, este carácter reivindicativo ha dejado de ser tan necesario. Es importante señalar que ese tópico de compositor católico, si bien es cierto, no se queda solamente ahí, sino que, mediante una observación atenta y en profundidad de su obra, se podrá llegar a la conclusión de que más allá de esa afirmación hay un fuerte conflicto interno que hace de su personalidad algo mucho más sustancioso de lo que el tópico parece dar a entender.

Continuando con las palabras de Eduardo Storni que reivindican la personalidad bruckneriana: "Se acepta como algo normal que fuese, al mismo tiempo, 'un pobre campesino inculto y primitivo' y 'un formidable improvisador en el órgano' (en Inglaterra suscitó comparación con Bach en esta técnica). 'Un maniático sin personalidad inclinado a la obsecuencia', que nos ha dejado una obra que, por lo menos, es digna de respeto cuando es estudiada en profundidad. Evidentemente, fuera de toda sombra de duda, tales 'analistas' se equivocan, porque en toda la historia del hombre no existe el caso de que un estúpido haya sido al mismo tiempo un complejo creador".

Otro de los tópicos que hoy han debido de ser ya superados es el de su "wagnerianismo". Evidentemente, la música de Wagner no podía pasar desapercibida para un compositor de sus características, como tampoco lo hizo para músicos tan diferentes entre sí como Brahms o Verdi y, si es cierto que en el aspecto más exterior de su obra no se pueden negar rasgos del autor de *Tristán*, no lo es menos que en profundidad encontramos la evolución de los procedimientos seguidos por compositores como Beethoven o Schubert, muy especialmente de este último. Por otra

"Salvo la reciente edición de Constantín Floros, se echan en falta más publicaciones en castellano sobre Anton Bruckner"

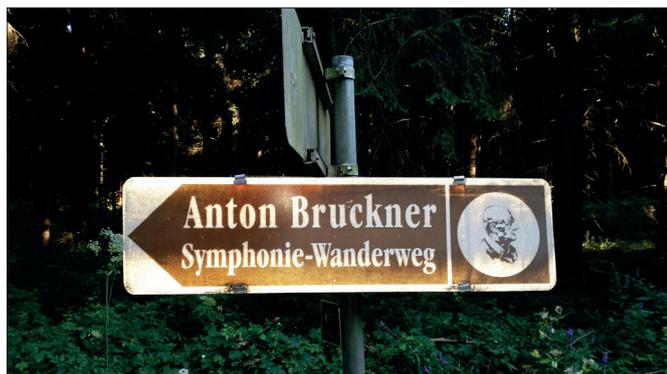
parte, es importante señalar que, en el caso de Wagner, la admiración es mutua. Es conocida la frase en la que dice que Bruckner es el único compositor con verdaderas ideas sinfónicas. En cuanto al hecho de la dedicatoria de la *Tercera Sinfonía*, basta con recordar que era una costumbre del austriaco dedicar sus obras a quienes hubiesen tenido alguna atención hacia él; en el caso de esta última obra, la dedicatoria responde al honor que recibió de dirigir el coro final de *Los maestros cantores* en 1868.

Aspectos

Bruckner fue uno de esos hombres trabajadores dedicados a su trabajo. Desde los primeros años de su vida, en su hogar paterno, apreció el valor del trabajo sin injerencias; es decir, la dedicación a lo que tocaba hacer en cada momento. Lo que tocaba en cada momento, podría ser los quehaceres propios de la vida rural, el aprendizaje o la enseñanza en la escuela, cantar en el coro de niños o tocar el órgano en la iglesia. Todo esto lo había heredado de su padre, maestro de escuela y organista en Ansfelden, la pequeña localidad de la Alta Austria que vio nacer al futuro compositor. También aprendió de él a tocar el violín y algunos instrumentos de viento. Estos primeros años van a marcar su personalidad y sus aspectos psicológicos más profundos, que le acompañarán a lo largo de toda su existencia.

En cierto modo, se puede decir que Bruckner nunca dejó de ser aquel niño que recibió las primeras enseñanzas de su padre. Esa parte del niño que nunca salió de su interior provocó su fuerte permeabilidad a las críticas, y las constantes revisiones de sus trabajos. A veces, uno se cuestiona si esas revisiones también hubieran tenido lugar, aunque las críticas externas no se hubiesen producido. Es decir, la capacidad de autocritica del compositor era tal que bien podría ser que hubiese llegado a hacer esas revisiones, aunque no se hubiesen producido esas injerencias de su entorno. En este sentido, debemos recordar la actividad al respecto que llenó los tres años transcurridos entre 1887 y 1890, empleados en la revisión de la *Octava Sinfonía* tras el rechazo de la obra por Hermann Levi. El fruto de esos años no se limitó a la versión definitiva de esa obra, sino que se extendió al comienzo de la *Novena*, las últimas versiones de la *Tercera* y *Cuarta*, además de la llamada versión de Viena de la *Primera*. Después de tanta versión o revisión, quizás fuese el momento, con lo que ya conocemos de compositor, de plantearnos si algunas de estas diferentes visiones de una misma idea pueden perfectamente convivir del mismo modo que (en otra escala) lo hacen, por ejemplo, las tres oberturas de *Leonora* de Beethoven o algunas de las obras para piano de Liszt. Compositor, este último, cuya música comparte muchas de las características de la de Bruckner; si lo analizamos en profundidad, bastante más que la de Wagner, sobre todo en lo que a la obra coral se refiere.

El caso de la *Primera Sinfonía* es muy ilustrativo a este respecto, pues la versión de Viena no es en absoluto superior a la de Linz, como pudiera pensarse. En cambio sí nos puede llevar explicar esta última revisión realizada por el compositor el hecho de que la *Novena Sinfonía* que ya tenía entre manos, coincide en muchos aspectos con esa primera vertiente que Bruckner había iniciado en aquel lejano 1865



Cualquier camino es factible para acceder a la obra de Anton Bruckner.

y que abandonó para seguir la línea trazada en la *Sinfonía 0 en re menor* y la *Segunda en do menor*.

Volviendo sobre los apuntes de Eduardo Storni en su obra dedicada a Bruckner, llama especialmente la atención su insistencia en la dificultad que entraña la comprensión de su música. Esta dificultad se acentúa más, si cabe, en su obra vocal que en la puramente sinfónica. Esto, a pesar de que en apariencia parece mucho menos compleja. Quizás, en Bruckner, como en ningún otro compositor, se cumple esa teoría que dice que se llega a la comprensión de lo más simple a través de lo complejo. No obstante, esto es sólo apariencia, pues un análisis en profundidad de la obra coral del compositor nos llevará a la conclusión de que su aparente simplicidad encierra la complejidad de situarse en una posición de puente entre la polifonía de Palestrina o Victoria y las grandes composiciones sacras hasta él.

En este sentido, quien busque verdaderos avances en su lenguaje, los encontrará no sólo en los movimientos más complejos de sus Sinfonías, sino en sus últimas obras corales; muy especialmente en el *Salmo 150* y la cantata para coro masculino y orquesta *Helgoland*, que puede considerarse como su última obra completada. También se puede buscar en ese milagro que es la *Misa en mi menor para coro a 8 voces y 15 instrumentos de viento*, conocida como *Misa n. 2*, compuesta en un aún "temprano" 1866, año en que termina la versión de Linz de la *Primera Sinfonía*. También sería el año en que Berlioz dirige en Viena su *Condenación de Fausto*, acontecimiento que Bruckner presencia con verdadera admiración. El compositor francés nunca pasó desapercibido para el de Ansfelden y se desvelará como otro de los modelos influyentes en su música.

Bruckner y el arte

Entre los puntos coincidentes con Wagner, aparte de los detalles de orquestación, hay uno de concepción que es primordial; nos referimos a la persecución de la obra de arte "total". Si el compositor de *Tristán* desarrolló el concepto a través de la escena, Bruckner nunca se llevó bien con la lírica, y lo hizo a través de la sinfonía. Un ejemplo clarísimo de esto lo encontramos en la penúltima página de la partitura de la *Octava Sinfonía*, donde se dan cita al unísono todos los temas significativos de la obra; sin duda, una de las cimas del sinfonismo de todos los tiempos, a la vez que uno de los momentos de mayor dificultad con los que un director deba enfrentarse ante la orquesta.

Si tenemos en cuenta muchas de las ideas transmitidas hasta aquí, aparte de la dificultad que ha entrañado siempre las diferentes revisiones a que el compositor ha sometido a sus obras, resulta de especial relevancia que un director de cine como Visconti eligiese una partitura como la de la *Séptima Sinfonía* para la banda sonora de su película *Senso*. No ya por el conocimiento que demuestra de la obra en

"Si hasta comienzos de la década de los setenta sólo podíamos contar con la primera integral de sus sinfonías dirigida por Eugen Jochum (DG), más la que Bernard Haitink llevaba en curso para Philips, hoy contamos integrales de estas obras de todos los signos y colores"

aquel 1954, sino por la utilización que hace de la misma en los momentos claves de la cinta. Por supuesto, los motivos temáticos de los dos primeros movimientos se encuentran omnipresentes, pero lo que llama especialmente la atención es el momento en que hace coincidir la imagen con el clímax del *Adagio*.

Quizás, desde el punto de vista psicológico, aún resulta más impactante esos pocos segundos de *La caída de los dioses* en que la radio emite la fanfarria del primer movimiento de la *Octava* que precede a la coda, cuyos primeros compases aún llegan a percibirse en ese crudo y decisivo momento de la película. No debemos olvidar que la banda sonora de la obra está firmada por Maurice Jarre, quien concibe una partitura repleta de guiños a las tendencias de la música alemana de la época que narra la historia; es decir, los años treinta. Cabría preguntarse si la inclusión de este "pequeño gran" fragmento de la Sinfonía de Bruckner fue idea del director o del músico. Esa sugerencia al gran abismo interior que se abre en la mente del personaje encarnado por Helmuth Berger, a través de esos pocos compases de la obra (que tanto dicen), nos hace pensar que la mano de Visconti está detrás, más aún teniendo en cuenta lo que ya había realizado en *Senso*.

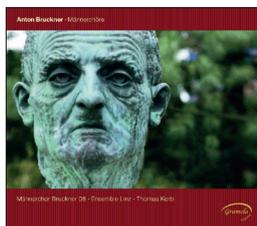
Un apunte final: Resulta muy significativo que Joao Cesar Monteiro, en aquel lejano 1976, incluyese ese inicio de la *Séptima* de Bruckner en un pasaje de su película *Veredas* que introduce la idea de la religión como parte inseparable del aspecto popular, pero con un trasfondo cultural de por medio. Salvo ese pasaje, a lo largo de toda la película no se escucha más que folklore o sonidos.



"Visconti elige una partitura como la de la *Séptima Sinfonía* para la banda sonora de su película *Senso*".

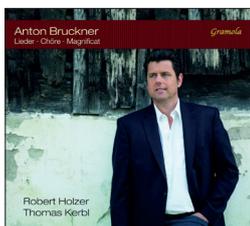
Es Bruckner todo lo que suena

INICIOS Y FINALES VOCALES



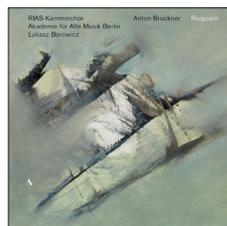
Obras para coro de hombres. Solistas. Männerchor Bruckner, Ensemble Linz / Thomas Kerbl. Gramola · 2 CD

Desde que en 1837 ingresó como "niño cantor" en la Abadía de san Florián, Bruckner no perdió el contacto con la música coral. Su relación con el Coro Frohsinn le llevaría a dirigir la agrupación en 1960, ocupando su lugar la música para coro de hombres.



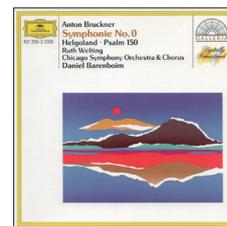
Lieder, Coros, Magnificat. Solistas. Coro y Orquesta de Cámara Bruckner de Linz / Kerbl. Gramola · CD

Esta selección de Lieder y diversas composiciones para diferentes agrupaciones vocales puede servir para darnos una idea de la versatilidad del compositor. Los textos, de diferentes autores, raramente son de contenido religioso en estas obras.



Requiem. Obras corales. Solistas. Coro de Cámara RIAs. Academia de Música Antigua de Berlín / Borowicz. Accentus · CD

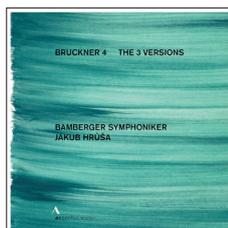
Compuesto en 1849, el *Requiem* (dedicado a la memoria de su amigo Franz Seiler), puede ser considerado como la primera obra de Bruckner de gran formato. En la presente grabación, además, se acompaña de otras obras para ocasiones fúnebres.



Helgoland. Coro y Sinfónica de Chicago / Barenboim. DG · CD

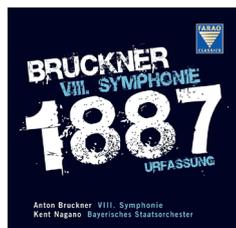
Una de las últimas partituras concluidas del compositor, además del motete *Vexilla Regis* y el coro *Das Deutsche Lied*. Compuesta para coro masculino y orquesta, y raramente interpretada, está dedicada a la Sociedad de Hombres Cantores de Viena.

VERSIONES



Sinfonía n. 4. Las tres versiones. Sinfónica de Bamberg / Hrusa. Accentus · 4 CD

Jakub Hrusa incluye todo lo que Bruckner concibió para su *Cuarta Sinfonía*: la primera versión, de 1874, la segunda, de 1878-80, y la tercera, de 1887, más el *Finale* alternativo para la segunda versión (*Volkfest*) y otras partes del manuscrito original.



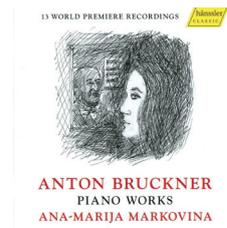
Sinfonía n. 8. Versión de 1887. Bayerischen Staatsorchestres / Nagano. Farao · 2 CD

Hermann Levi, en su apreciación de la primera versión de la Octava, fue el responsable de que Bruckner se sumergiese en la revisión de la obra durante tres años, para llegar a proponer dos formas distintas de obtener una misma conclusión.



Sinfonía n. 7. Arreglo para cámara. Thomas Christian Ensemble. MDG · 2 CD

Arreglo para clarinete, trompa, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano a cuatro manos y órgano de cámara. Experimento realizado en 1921 entre Erwin Stein, Hanns Eisler y Karl Rankl siguiendo la estela de la Segunda Escuela de Viena.



Obras para piano. Ana-Marija Markovina. Hänssler · CD

Interesante y extensa recopilación de obras para piano del compositor que abarca un periodo de dos décadas (1850 y 1860). A destacar el *Libro de Estudios de Kitzler* y la pieza titulada *Erinnerung*, donde ya se paladea el pensamiento bruckneriano.

DE CINE



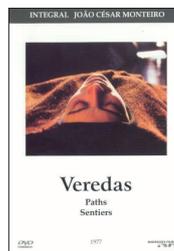
VISCONTI: Senso. Valli, Granger. Regia Films · DVD

Visconti incluye la *Séptima* de Bruckner en esta adaptación al celuloide, de 1954, del relato corto de Camillo Boito (hermano mayor de Arrigo) del mismo título. Historia de amor, engaño y venganza ambientada en los años del Risorgimento italiano.



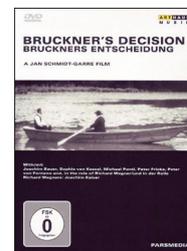
VISCONTI: La caída de los dioses. Bogarde, Thulin, Berger. WB · 2 DVD

La *stretta* que conduce a la coda del primer movimiento de la *Octava* de Bruckner suena sobrecogedora ante el abismo abierto en el interior del personaje encarnado por Helmuth Berger. Unos pocos segundos de música que resumen el mundo entero.



MONTEIRO: Veredas. Manuela de Freitas. Mandrágora · DVD

Interesante y muy hermosa película, dirigida por Joao Cesar Monteiro en 1977, que nos sumerge en el corazón de Portugal, de sus tradiciones y sus gentes. Los primeros compases de la *Séptima* de Bruckner suenan en un momento significativo del film.



SCHMIDT-GARRE: La decisión de Bruckner. Bauer, Kessel, Fontano. Arthaus · DVD

Película documental de 1995 donde el director alemán aborda los momentos previos a la decisión de Bruckner de dedicarse a la composición de sinfonías. Se centra en el periodo transcurrido en Baden reponiéndose de cierta crisis de salud.

Adam Fischer

Sensibilidad y personalidad

por **Lorena Jiménez**

El veterano director de orquesta húngaro es uno de los directores más solicitados del panorama internacional. De Milán a Nueva York, de Viena a Berlín, de Múnich a Tokyo, Bayreuth o Salzburgo, su presencia es habitual en los más prestigiosos festivales, salas de conciertos y teatros de ópera. "Tengo mucha suerte de poder hacer algo que es mi pasión", afirma Adam Fischer (Budapest, 1949). La música siempre estuvo presente en su vida; creció en un apartamento frente a la Ópera Nacional de Hungría, donde su padre dirigió numerosas óperas, y donde él y su hermano cantaron en el coro infantil como dos de los tres niños en *Die Zauberflöte* de Mozart. Tal y como señala Andreas Oplatka en su biografía sobre Adam Fischer, *Die ganze Welt ist ein Orchester*: "La educación bajo el lema de la música determinó la vida de los niños de la familia Fischer". Y es que Adam Fischer es un músico de "pura sangre", que proviene de una destacada familia de directores; su padre Sándor Fischer fue director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Budapest, su tío era director de coro, su primo György fue asistente de Karajan en la Ópera Estatal de Viena, director musical de la Ópera de Colonia y estuvo casado con la famosa soprano Lucia Popp, y su hermano es el director Iván Fischer. En el Conservatorio Béla Bartók de su ciudad natal, Adam Fischer se graduó en la especialidad de Composición y Piano, y se trasladó a Viena para estudiar dirección con el maestro de maestros, Hans Swarowsky. En la Ópera de Graz consiguió su primer trabajo como *Korrepetitor*, tras ganar el Primer Premio en el Concurso Internacional de Dirección "Guido Cantelli" y antes de convertirse en *Kapellmeister* en Helsinki, Karlsruhe y Múnich, y *Generalmusikdirektor* en Friburgo, Kassel, Mannheim y Budapest. Era solo el comienzo de la dilatada experiencia del director húngaro de renombre mundial y un hombre modesto, afable y buen conversador, directo y sincero.



Este mes estará de gira por España con los Düsseldorfer Symphoniker; en el Auditorio Nacional de Madrid (La Filarmónica) y en L'Auditori (Barcelona Obertura Spring Festival) interpretarán la Sinfonía n. 45 "De los adioses" de Haydn y la Sinfonía n. 5 de Mahler, ¿por qué esta combinación de Haydn y Mahler en un mismo programa?

Mahler es para una orquesta grande, y ya grabamos todas sus Sinfonías con la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf, pero con este programa en el que se combina Mahler y Haydn, quería mostrar que la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf puede tocar tanto una gran obra sinfónica como una pequeña obra como orquesta de cámara... Yo creo que todas las orquestas sinfónicas deberían ser capaces de tocar música de cámara... No digo que Haydn y Mahler sean similares, pero la música de Mahler viene de Haydn... Haydn es el padre de todo compositor vienés y quería mostrar esa conexión que hay entre Haydn y Mahler... Y, por otro lado, la Sinfonía "De los adioses" es muy popular, pero la mayoría de la gente no la ha escuchado en un escenario... Todo el mundo ha oído hablar de ella, pero no la conocen; por eso es importante para mí tocarla... Y con estas orquestas pasa una cosa curiosa y es que normalmente tienes que ensayar más los movimientos que la música en sí misma, es decir, cuando al final los músicos empiezan a marchar uno por uno y van saliendo del escenario y quedan solo esos dos violines...

En el marco de esta Tournee española con los Düsseldorfer, habrá otra interesante obra en atriles, que podrán escuchar los asistentes a los conciertos en el Auditorio de Zaragoza y en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo (Conciertos del Auditorio): el acto II de la ópera *Tristan und Isolde* de Wagner...

Sí, *Tristan und Isolde* es una obra muy especial, porque hay un antes y un después de *Tristan* y, en cierta manera, las obras escritas después de esta ópera se vieron influidas por ella... El segundo acto de *Tristan* es uno de los hitos de la historia de la música... Además, también creo que esta obra es mejor en concierto, porque es muy difícil de escenificar, ya que todo está pasando en la música; todas las emociones están en la música... Creo que la gente comprende de otra forma esta música en una versión de concierto... Pero no será cien por cien un concierto, porque quiero que entren y salgan, Brangäne cantará desde atrás... Será una puesta en escena minimalista... Creo que la gente entiende todo mucho mejor cuando se le presenta el segundo acto tan concentrado como se presentará en este concierto que cuando lo ve en una representación operística... Quizá no sea muy justo decir esto por mi parte, pero casi nunca he estado satisfecho con las puestas en escena que he dirigido, porque, a veces, están sucediendo cosas pero durante cincuenta minutos no pasa nada en escena, aunque la música esté expresando emociones [Risas]. Y no podemos olvidar que la ópera tiene un *timing* diferente al de la vida... La forma para el segundo acto de *Tristan* es la sala de concierto, esa es mi convicción... Y la verdad es que estoy un poco sorprendido, pero también muy contento de que las ciudades españolas hayan querido esta presentación de *Tristan*...

Desde 2015 es Director Principal de los Düsseldorfer Symphoniker, que actúan tanto en la Tonhalle Düsseldorf como en la Deutsche Oper am Rhein. ¿Cómo definiría el Klang de esta orquesta alemana?

Es una orquesta sinfónica pero estoy trabajando mucho para alcanzar también con ellos un sonido de música de cámara... más íntimo... La gran ventaja para mí, como para otros directores, es que tocan muchas óperas, y eso significa que son



© SUSANNE DIENNER

"Todas las orquestas sinfónicas deberían ser capaces de tocar música de cámara", afirma el director Adam Fischer.

muy flexibles y, por tanto, son capaces de reaccionar de forma muy espontánea durante las actuaciones... Y, además, tienen también la perfección de una orquesta de concierto, porque no quiero decir nombres, pero hay algunas orquestas de ópera que son flexibles pero no son exactas; no son como las orquestas de radio... Yo creo que la Orquesta de Düsseldorf es una mezcla entre una orquesta de radio y una orquesta de ópera, y estoy muy contento de estar con ellos... La verdad es que yo tampoco los escucho con frecuencia con otros directores, así que sólo sé cómo trabajan conmigo; no sé cómo trabajan con otros directores [risas], pero los músicos dicen que quieren tocar conmigo y yo quiero tocar con ellos...

¿Cómo ha cambiado su acercamiento a Haydn a lo largo de todos estos años, desde que grabó todas sus sinfonías con la Austro-Hungarian Haydn Orchestra, que usted mismo fundó en Eisenstadt?

Sí, hice esa grabación, pero ahora he empezado a grabarlas, de nuevo, con la Danish Chamber Orchestra para Naxos... Tengo 25 años más, y miro la vida de forma diferente... Quizá sea un poco peligroso lo que le voy a decir, pero ya no me gustan mis antiguas grabaciones... En realidad, no es que no me gusten, sino que me gustaría hacerlas de otra forma... Haydn necesita mucha fantasía, porque, a veces, oculta sus ideas... Haydn necesita una interpretación, y eso implica una gran responsabilidad cuando se aborda su música, porque si se toca Beethoven o Mozart sin ningún interés, nadie diría que Mozart o Beethoven no son buenos compositores, sino que dirían que nuestra interpretación es la que no fue buena... Pero si se toca Haydn de forma aburrida y sin ninguna

"Haydn es el padre de todo compositor vienés y por eso quería mostrar esa conexión que hay entre Haydn y Mahler en el programa que haremos en España"



“Haydn necesita mucha fantasía, porque, a veces, oculta sus ideas”, indica el maestro, que está grabando de nuevo sus Sinfonías para Naxos.

fantasía, entonces la gente podría pensar que Haydn no es tan bueno como los otros dos compositores de la *Wiener Klassik*... Tenemos que tocar Haydn de forma que resulte interesante, lírico, divertido, para que se aprecie un amplio rango de posibilidades... Si simplemente haces Haydn tal cual está escrito y sin ninguna emoción añadida, vas en contra de su música... Así que mi deseo siempre es que, después de una actuación, la gente diga que Haydn es un compositor fascinante; si dicen que Haydn es menos bueno que los otros dos compositores, es culpa nuestra y no culpa de Haydn...

Estoy hablando con una auténtica autoridad en Haydn, así que, como musicóloga, no me resisto a hacerle la siguiente pregunta: ¿Qué compositores se sintieron influidos por Papa Haydn en la historia de la música?

Beethoven estuvo influido por él y, de hecho, fue también alumno suyo... Le pongo solo un ejemplo: el segundo movimiento de la *Sinfonía n. 103 “Drum Roll”* de Haydn influyó el segundo movimiento de la *Eroica* de Beethoven... Haydn influyó también a otros compositores de música sinfónica como, por ejemplo, Mozart, pero ahora mismo no me viene en mente un ejemplo en concreto... En cierta manera, Haydn fue el padre de la sinfonía y todo viene de él; incluso Mahler sigue la tradición de Haydn...

Con su reciente grabación de la integral de las Sinfonías de Brahms con la Danish Chamber Orchestra en Naxos, ¿ha querido mostrar que Brahms está más cercano a Haydn de lo que creemos?

Quería mostrar Brahms en Haydn y Haydn en Brahms, porque están interconectados... Creo que en todo el estilo clásico vienés, es decir, desde Haydn a Mahler, hay una línea, y están conectados unos con otros... Sin Haydn no existiría Schubert, y sin Schubert no existirían Brahms y Mahler... Por Brahms tengo un amor especial... Brahms tiene su propio cosmos y quería mostrar que Brahms no es necesariamente para gran orquesta, sino que es música de cámara... Así que me puse a

“Casi nunca he estado satisfecho con las puestas en escena que he dirigido de *Tristán*; a veces suceden cosas pero durante 50 minutos no pasa nada en escena, aunque la música esté expresando emociones”

buscar música de cámara en Brahms y esa música de cámara procede de Haydn... Y, en cierto modo, la *Sinfonía n. 45* que haremos en España es el padre de todas las Sinfonías de Brahms y de Mahler también... Como le tengo tanto cariño a Haydn, a veces soy muy emocional, porque creo que no es justo que esté a la sombra de Mozart y Beethoven [Risas], y quiero mostrar que fue especial...

Me imagino que el hecho de grabar las Sinfonías de Brahms con una orquesta de cámara como la Danish Chamber Orchestra, de la que es Director titular desde 1998, le permite hacer detalles, dinámicas y matices diferentes...

La Danish Chamber Orchestra es un grupo muy especial, porque aunque hago un repertorio con ellos, ellos nunca habían tocado antes sin mí Brahms, Mozart, Beethoven... Me refiero con esto a que, prácticamente, solo han hecho este repertorio conmigo, porque no han trabajado Brahms con otros directores y su última experiencia con Brahms fue cuando lo tocaron conmigo, a diferencia de la Orquesta de Düsseldorf, que siempre ha tocado todo el repertorio y tienen la experiencia de haber tocado con más directores, más cantantes... Así que eso hace que sea mucho más personal para mí... Y eso tiene sus ventajas e inconvenientes, pero yo tengo que usar siempre las ventajas...

Hablemos ahora del Budapest Wagner Festival, del que es fundador y Director Artístico, ¿cómo surge la idea de crear un festival dedicado a Wagner en Budapest? ¿Qué tiene de especial el Müpa?

Fue algo que decidí con el arquitecto [Risas]... Él es también un amante de Wagner; de hecho, nos conocimos en Bayreuth y enseguida decidimos hacer planes para hacer el Wagner Festival... El Müpa es un poco especial, porque esta sala de conciertos tiene una acústica muy buena y trabajamos muy bien unos con otros porque escuchamos todo... Cuando la vi por primera vez sabía que era exactamente lo que Wagner quería para *Parsifal* y que nunca puedes hacer en un teatro de ópera, es decir, tener el coro en diferentes niveles... Hay un contacto muy bueno entre el escenario y la orquesta, y por esa razón podemos trabajar mucho mejor... Así que otra vez estamos hablando de esa música de cámara y de esa intimidad a la que hacía referencia anteriormente, y es por tanto más fácil que en Bayreuth, porque en Bayreuth los músicos no escuchan el escenario y los cantantes no escuchan a la orquesta... Y otra cosa que también es especial en Budapest es que la Orquesta de la Radio Húngara, al igual que los daneses, no había tocado Wagner antes con otro director... Durante los últimos diez años solo han tocado Wagner conmigo, y eso me ofrece una posibilidad mucho mayor para dar forma a la música con respecto a la que tendría en Viena, en Munich o en Düsseldorf...

Usted ha dirigido también en el Festspielhaus de Bayreuth, ¿es muy difícil dirigir en ese foso?

Sí, así es... Yo no diría que es difícil pero sí que es diferente; allí no puedes ser espontáneo, tienes que preparar todo y si uno de los cantantes tiene un mal día, no puedes reaccionar...

En cambio, en Viena o en Budapest, puedo reaccionar según cómo se estén sintiendo los cantantes en un momento concreto, y también con los músicos.

A propósito de Viena, mantiene una larga relación con la Wiener Staatsoper en la que ha dirigido numerosas óperas desde su debut en 1980 con *Otello* de Verdi y, además, en 2017 le nombraron miembro honorario. ¿Es cierto que los Wiener Philharmoniker pueden tocar *Turandot* o *Carmen*, por ejemplo, sin hacer ningún ensayo?

Sí, porque ellos tienen una tradición de 150 años, y esto es algo que los directores tienen que saber... Yo tengo que saber exactamente qué puedo hacer, qué puedo cambiar o qué no puedo cambiar durante la función... Es increíble lo que los vieneses son capaces de hacer en cada función sin ensayar, y yo tengo que saber qué tengo que pedir y qué no tengo que pedir... Y habiendo estado allí tantos años, conozco cómo es esa tradición... En los Budapest Wagner Days puedo cambiar porque allí no hay ninguna tradición... En cambio, en Viena, mi trabajo consiste en usar la tradición y no hacer otra cosa. Pero para esto tienes que tener una experiencia de más de cuarenta años allí... Como decía Karajan: "si quieres convertirte en un director, tienes que tener cuarenta años de experiencia en dirección...". Así que, en definitiva, hay que saber por adelantado lo que funciona y lo que no funciona en Viena, y ahora sé mucho más al respecto...

La última vez que dirigió a los Wiener Philharmoniker fue el pasado mes de noviembre con motivo de la inauguración del año Puccini, ¿siguen conservando su característico *Wiener Klang* o está cambiando su sonido con la incorporación de músicos procedentes de diferentes nacionalidades y escuelas a sus atriles?

Es muy difícil de describir, pero tienen un sonido muy especial... Ese sonido vienés es una forma muy especial de hacer música que sale de manera automática de sus miembros, e



"Sin Haydn no existiría Schubert, y sin Schubert no existirían Brahms y Mahler", indica Adam Fischer.

"Creo que todos los directores de ópera pueden dirigir conciertos, pero no todos los directores de conciertos pueden dirigir óperas"

incluso los miembros más jóvenes conocen esa tradición, que aprenden inmediatamente de sus colegas más veteranos... Disculpe por decirlo así, pero es como si tuviera una novia, que tiene unas cualidades especiales, y tienes que amar todas esas cualidades y no buscar otras cosas... Con esto quiero decir que con Viena trabajo de una forma totalmente diferente a como lo hago en Budapest o en Dinamarca... Cada orquesta tiene una personalidad, y por eso ponía antes ese ejemplo de la novia, porque tienes que amar esa personalidad y entonces todo está bien, pero si quieres cambiar esa personalidad, entonces el resultado no es bueno... Por eso, en Viena hago Wagner de forma diferente a cómo lo que hago en Budapest.

Su primer contacto con Viena se remonta a su formación con el legendario Hans Swarowsky, ¿qué aprendió con él?

Era muy buen profesor, pero no solo aprendí con él... También aprendí escuchando allí a grandes músicos de aquella época como Karl Böhm, Karajan, Bernstein... Aprendí mucho más escuchando ensayos de Bernstein o de Karajan que de Swarowsky... Él era muy buen profesor, pero enseñaba solo la técnica de dirigir; no quería que nos adueñáramos de sus ideas musicales, porque es siempre un peligro cuando el director empieza a enseñar y el estudiante lo copia... Tú no puedes copiar a Karajan o Bernstein, sino que tienes que encontrar tu propio camino... Swarowsky se ceñía solo a enseñarnos la técnica de dirección, para que los músicos fueran juntos en la orquesta o que el escenario y la orquesta fueran juntos en un teatro de ópera, pero nada más... Nos decía: "tienes que hacer esto hasta que abandones mi escuela pero lo que hagas luego, no es mi trabajo...".

¿Y qué me cuenta de la experiencia con Franco Ferrara en la Accademia Chigiana de Siena?

Franco Ferrara fue una de las grandes personalidades de la música... Eso fue algo diferente, y por eso amo la música italiana... Él fue un gran músico; con Franco Ferrara, tienes que sentarte y observarlo... Con él aprendí a amar a Verdi y a Puccini... Pero Ferrara no era alguien que te enseñaba la técnica de dirigir, porque técnica de dirigir significa que vayan juntos los oboes con los fagots y eso era algo que aprendías con Swarowsky...

Una última pregunta: como los grandes directores de antaño, usted empezó como *Korrepititor* trabajando con cantantes, ¿es la ópera un buen aprendizaje para convertirse luego en un buen director del repertorio sinfónico?

En la ópera aprendes la técnica, es decir, cómo usar tus manos y el *beat*... En un teatro de ópera aprendes la propia profesión, y lo puedes usar cuando diriges un concierto... Creo que todos los directores de ópera pueden dirigir conciertos, pero no todos los directores de conciertos pueden dirigir óperas, porque es muy diferente técnicamente hablando... La ópera te hace un director profesional...

Gracias por su tiempo y le esperamos en la gira de marzo por España con los Düsselddorfer Symphoniker.

Nadine Sierra

“La ópera necesita aprender de sus errores”

por **Darío Fernández Ruiz**

Estrella consolidada en el panorama lírico internacional, la joven soprano norteamericana Nadine Sierra (Fort Lauderdale, Estados Unidos, 1988) se ha convertido en una figura habitual en las programaciones de los teatros españoles. Hace unos meses protagonizó una sensacional Juliette en la Ópera de Bilbao (ABAO) junto al Roméo de Javier Camarena y ahora regresa al Teatro Real de Madrid para cantar un concierto junto a su colega Pretty Yende. Los cuarenta minutos que dura nuestra conversación por videoconferencia nos dejan la sensación de que Nadine nació o está “hecha para la ópera”, como acertadamente titularon los publicistas de Deutsche Grammophon, el álbum que la cantante grabó para el sello amarillo el año pasado.

En el momento de mantener la entrevista, la soprano se encuentra en París, donde pocas horas después protagonizará una producción de *La Traviata* que nos sirve para romper el hielo y hablar de las redes sociales y la gran influencia que ejercen en nuestras vidas. En la suya, ninguna persona la ha ejercido mayor que su preparador vocal Kamal Khan, de quien habla con pasión sincera y profundo agradecimiento. Se declara “actriz que puede cantar” y, aunque ha pagado un alto precio de renuncias y sacrificios personales para vivir plenamente su profesión, se muestra muy feliz con su elección y se reconoce admiradora de Renata Scotto y Luciano Pavarotti, de quienes suponemos que le gustaría poseer esa capacidad para emocionar, para conmover que, dice, “es la esencia de la ópera”.



En primer lugar, me gustaría preguntarle sobre esta *Traviata* que se estrena mañana y saber qué siente o qué piensa sobre ella...

Se hizo en 2018 o 2019; es de Simon Stone, un director de cine australiano. No trabajé en la puesta en escena original, pero creo que se inspiró en Kim Kardashian o alguna *influencer* de las redes sociales. Básicamente, se sitúa en 2024 y Violetta es una *influencer* para las generaciones más jóvenes, una embajadora de muchas marcas. Tiene una vida digital muy superficial a través de sus redes sociales. Entra en contacto con Alfredo, que probablemente no tiene esas redes y que vive y tiene relaciones y experiencias en el mundo real. Él es su puerta para alejarse de esa vida digital y tener una real. Creo que la producción quiere mostrar la diferencia entre los dos, lo que puede pasar en tu vida cuando está consumida por las redes sociales frente a lo que las experiencias o relaciones reales pueden aportar. Y realmente funciona. Hay algo en esta producción que es muy relevante, ahora que redes como TikTok se han vuelto más influyentes y se han hecho aún más presentes en nuestra vida, sobre todo, en la de los jóvenes. Es casi una advertencia sobre lo lejos que estamos yendo en ese mundo falso y superficial. Espero que al final de la actuación, el público sienta que la vida se trata de las cosas reales que uno experimenta. La vida va del tipo de amor, el amor real que recibes y que das a los demás. Esas son las cosas preciosas que realmente importan. Porque, después de todo, cuando nos vayamos de este mundo, esas son las cosas en las que pensamos, no en Instagram o cosas así; vamos a pensar en cosas reales. Creo que esta producción se basa en eso.

Más allá de esta producción, tanto en lo técnico como en lo emocional, ¿cómo afronta un papel tan rico dramáticamente y vocalmente exigente como el de Violetta?

He estado estudiando canto desde que tenía seis años y ópera desde los diez; sinceramente, creo que todo ese entrenamiento me ha llevado a un punto en que casi no tengo que pensar mucho en lo vocal porque me siento segura y que esa formación me ha preparado para asumir un papel como el de Violetta vocalmente y dramáticamente. Ahora tengo treinta y cinco años y he tenido experiencias que me han hecho sentir más como la mujer que siempre quise ser y la mujer que soy. Lo sucedido me ha dado esa madurez que creo que uno debe tener si va a interpretar un papel como Violetta. También he tenido mis propias relaciones y en ellas he pasado por momentos altos y bajos. Toda experiencia de vida, no solo para un cantante sino también para un actor, es muy importante dramáticamente. Pongo mis propias experiencias, mi propia historia, incluso mi propia personalidad en muchas de las cosas que hago. En definitiva, mi experiencia vital me ha preparado para interpretar un papel como Violetta, hacerla tan compleja como es y espero que tan creíble como me gustaría retratarla.

¿Qué se considera más, una cantante que actúa o una actriz que canta?

Es una pregunta muy buena. Mi forma de ver las cosas cambió no hace mucho y ahora siento que soy más una actriz que puede cantar. Antes, tal vez hace dos años, no le habría dicho eso. Pero ahora, cuando estoy ensayando una producción, me sumerjo muy profundamente en lo que motiva al personaje a comportarse de la manera en que lo hace, en las cosas que dice, en las relaciones que tiene con los otros personajes. Siento que esos detalles o matices son muy importantes para retratar el personaje en el escenario. Evidentemente, en la ópera, es muy importante estar preparada vocalmente, es el objetivo número uno, pero siento que canto mejor cuando también estoy actuando mejor y que ahora es mayor mi capacidad de actuar y poner

realmente el ciento veinte por ciento de mí misma en todo lo que canto. Sí, soy más una actriz que puede cantar.

Pero antes de ensayar, ¿cómo comienza el proceso de agregar un nuevo papel a su repertorio? ¿Cómo se prepara habitualmente para un nuevo papel?

Lo aprendo por mi cuenta. Sé tocar un poco el piano, así que puedo hacerme una idea general por mí misma, pero tengo un preparador vocal increíble, Kamal Khan, que es una enciclopedia de todo lo relacionado con la ópera. Es mi preparador desde que lo conocí, cuando yo tenía trece años. Nos reunimos muy a menudo, especialmente para preparar nuevos papeles. Hacemos algo muy antiguo, que me encanta: cogemos el personaje y nos centramos en él durante diez días o dos semanas; por lo general, él se acerca a Florida con su esposo Lewis [Ehlers] y repasamos el papel, lo practicamos quizás dos o tres horas al día. Cuando no estamos preparando el papel musicalmente, por lo general, quedamos y hablamos sobre el papel, sobre cómo otras cantantes han interpretado ese rol, cuáles son las tradiciones que han establecido y cómo puedo retratar ese papel con mis propias experiencias y mi propia comprensión del personaje. Mi manera de añadir un personaje al repertorio es anticuada, pero me encanta, porque me une a él de una manera muy significativa... Además, tengo personas muy especiales en las que confío y a las que quiero y me ayudan. Eso es muy especial.

Si yo le preguntara ahora a Kamal Khan, ¿qué tipo de alumna, persona o cantante cree que diría que es usted?

Bueno, seguramente diría que soy muy sensible y que entiendo de inmediato ciertas sensibilidades de los personajes. Aprendo rápido porque tengo un gran interés en la ópera, la música y en retratar personajes. También diría que compartimos un lenguaje común, que solo tiene que indicarme una o dos cosas y de inmediato sé de qué está hablando; durante dos décadas, hemos creado esa comprensión y ese vínculo mutuo... Creo que también diría que soy muy diligente y que me tomo esto muy en serio porque la música para mí... no solo me hace feliz: es que la música y actuar le dan sentido a mi vida, desde que era muy joven... La música fue una vía de escape para mí porque, aunque mis padres son maravillosos, crecer a su lado no fue siempre fácil: vivimos algunas complicaciones en la dinámica familiar; mis padres no tenían mucho dinero, éramos tres hermanas, yo quería recibir clases de canto y eso era muy caro... Kamal fue testigo de todo eso, conoce muy bien a mis padres y sabe que la música fue una especie de forma de terapia para mí y que por eso me lo tomo tan en serio. Es algo que de alguna manera me salvó en mi vida y sigue salvándome. Me he extendido un poco, pero creo que eso es lo que él diría.

Al prepararme esta entrevista, leí un titular que decía "Nadine Sierra, la soprano que sacrifica su vida personal y soporta la soledad para convertirse en el nuevo rostro de la ópera". ¿Hasta qué punto diría que es cierto?

Diría que es bastante cierto. He sacrificado muchas cosas en mi vida, relaciones incluidas. Diría que, cuando tenía veintitantos años, pasé la mayor parte del tiempo sola. Dicen que cuando tienes esa edad es el momento de divertirse, salir y conocer gente; yo, en cambio, ya estaba con mi carrera, preparándome para hacer lo que quería y alcanzar todas las metas que tenía en mi mente. Me lo tomé muy en serio y puse mi carrera por delante de otras cosas como salir y divertirme. Por supuesto que también me he divertido y no me arrepiento de nada, pero estaría mintiendo si dijera que no sacrifiqué una vida más normal para llevar la vida que tengo. No obstante, estoy muy feliz de

haber hecho esos sacrificios porque veo los frutos de mi trabajo. Ha sido como si estuviera siguiendo mi destino y estoy muy satisfecha con ese camino que me he trazado.

¿No cree que hoy en día falta personalidad en muchos músicos? Cuando entrevisté al director de orquesta israelí Omer Meir Wellber, se lamentaba de que todas las grandes orquestas sonaran de la misma manera y...

Creo que eso es probablemente lo más importante que un músico puede aportar a la creación musical. A la hora de hacer música, uno siempre quiere asegurarse de que encaja dentro del estilo de la pieza y que está cumpliendo con todas las expectativas de quienes conocen la obra y probablemente incluso la han trabajado. Pero luego está esa otra parte, que es lo que tu corazón, tu instinto y tu alma te dicen que hagas. Creo que la magia en la creación musical surge cuando sigues ese instinto. A veces significa tomar ciertos riesgos, hacer cosas que tal vez no todos estarán de acuerdo, e incluso sorprender a las personas, y hacer que escuchen la pieza de una manera completamente diferente a la que esperaban. Eso significa que debes mantenerte muy fiel a ti mismo y no tener miedo del rechazo que podrías recibir de las personas que no están de acuerdo con la forma en que estás interpretando o viendo la música. Ése ha sido mi objetivo, digamos, en los últimos dos años. En algunos ensayos, algunas personas han torcido el gesto y me han dicho: "¿Verdaderamente quieres hacer eso?". Han intentado hacerme dudar de mí misma porque planteaba algo innovador. Pero luego pienso y veo que hay algo en mi corazón y mi alma que me dice que debo, que debería hacerlo de esta manera. Y cada vez que lo he hecho, creo que ha sido una elección correcta. Y no digo que así haya demostrado que esas personas estén equivocadas, pero lo cierto es que lo hice. Mi madre es portuguesa, de Lisboa. Mi padre es mitad puertorriqueño, mitad italiano ¡del sur! y mi nonna [en italiano] es de Nápoles... Soy de sangre caliente; tengo mucha pasión y tengo esta capacidad de acceder realmente a mis emociones y no tener miedo de mostrarlas. No creo que nadie pueda decir que soy fría. Eso definitivamente no se aplica a mí... Para mí, la música va de eso, de ser tú misma...

¿Cuál es la lección más importante que ha aprendido en el transcurso de su carrera profesional, digamos, desde el concurso de la Ópera de Palm Beach en 2007?

Creo que ser fiel a ti misma, escuchar tu instinto. Todavía soy una cantante joven y muchas personas diferentes e incluso mi propio mánager me han dado consejos completamente opuestos al trabajo que he hecho con Kamal. En este momento de mi carrera tengo que luchar mucho contra eso y decirle a la gente que no, creo que estás equivocado, confía en mí y déjame intentarlo de esta manera. La respuesta de la gente no siempre es positiva y les tengo que demostrar que mi instinto era o es correcto.

Siguiendo este instinto, esta voz, ¿cuál cree que ha sido su mayor logro y cuál su mayor error?

Que al escuchar esa voz, he conseguido progresar en mi carrera. Siento que soy más fuerte y me he convertido en una artista mucho más completa gracias a escuchar mi voz. ¿Mis errores? Tengo que pensarlo porque, ahora mismo, no siento que me falte algo, incluso en mi vida personal. En los últimos tres años he podido acercarme mucho más a mi familia, a mis amigos. Así que... [se detiene unos segundos] bueno, el año pasado aprendí que cantar y actuar demasiado no es la respuesta. Que tomarse tiempo es importante y hacerlo para descansar es esencial. He estado escuchando el consejo de gente a la que les encantaría que trabajara constantemente y he tenido que poner a esas personas en su lugar y decirles: si quieres trabajar conmigo, deja de

presionarme para hacer demasiado. Escúchame. Soy yo quien canta, no tú... Esto es algo que sólo he empezado a hacer el último año, pero ya me manejo mejor en esas situaciones.

Ahora, mirando hacia adelante y como si estuviéramos en una entrevista de trabajo, dígame dónde se ve o le gustaría verse dentro de diez años...

¿Dentro de diez años? Le daré una respuesta muy sincera, aunque con ella no me iría bien en ninguna entrevista de esas: no miro tan lejos. He aprendido que vivir en el presente no solo me hace sentir más estable y segura porque no tengo ese estrés de mirar hacia el futuro; también me hace sentir más agradecida por lo que estoy experimentando y lo que está aportando a mi vida para luego intentar devolverlo, darlo a otros artistas, mis amigos o mi familia. Espero que dentro de diez años pueda decir lo mismo, que todavía tenga la misma perspectiva de la vida y que todavía me sienta tan agradecida como lo estoy ahora, sentada en esta silla hablando con usted. Espero que aún esté en ese estado mental y que esté cantando tan bien como lo estoy haciendo ahora y que haya aprendido incluso más de lo que he podido aprender en este momento presente. Así que no se trata tanto de dónde me veo, sino de lo que espero para mí.

¿Tiene futuro la ópera? ¿Cuánto durará?

Bueno, creo que la ópera sí tiene futuro, pero necesita aprender de sus errores. Hace un momento, usted me hablaba de errores. El mayor error de la ópera es que están invirtiendo en la solución equivocada. Están invirtiendo en la solución de actualizar producciones para que la ópera le resulte relevante a la generación más joven, pero las cosas no funcionan así: actualizar una producción no es suficiente. Lo que tienes que hacer es desafiar a los cantantes a que sean actores y vendan lo que están cantando. Si quieres hacer una nueva producción, hazla, pero la sustancia real de una pieza no son los accesorios que se utilizan, ni los movimientos; es cómo te relacionas con tu público a través de lo que sientes. Eso es la ópera, eso es lo que hace que la gente lllore en la ópera, lo que hace que el impacto de la ópera llegue al individuo que está sentado en la sala en ese momento.

¿Y hay cantantes que le hagan a usted llorar?

¿Se refiere a cantantes de ahora?

De hoy en día o del pasado. Me refiero a las influencias o a los cantantes que admira...

Diría que Renata Scottó. Era alguien que realmente cuidaba los detalles, las sutilezas. Verdaderamente, se sumergía en sus personajes y así lograba que su canto fuera más interesante y más creíble. Me inspiro en ella continuamente. Y sin duda, me ha hecho llorar mucho. También Luciano Pavarotti, por la belleza de su voz; no era un actor o actriz como Renata Scottó, pero la forma en que cantaba las palabras... Era una forma de actuar en sí misma. ¡Y el color de las palabras que cantaba! Es maravilloso. Hay mucho que aprender de eso. Sí, Scottó y Pavarotti serían los dos principales.

Para concluir, ¿cómo le gustaría ser recordada?

Más allá de los logros, me gustaría ser recordada como una persona generosa y humilde, porque siempre siento que la persona detrás del artista es más importante que el propio artista. Realmente, esas cualidades me parecen muy valiosas.

Totalmente de acuerdo. Déjeme que le diga que ha sido un auténtico placer conversar con usted. Muchas gracias por su tiempo.

MUSICA QUE NI IMAGINAS * MUSICA QUE NI IMAGINAS

FIAS 2024

MUSICA QUE NI IMAGINAS

Festival Internacional de Arte Sacro

Del 15 de febrero al 19 de marzo

MUSICA QUE NI IMAGINAS * MUSICA QUE NI IMAGINAS

MUSICA QUE NI IMAGINAS * MUSICA QUE NI IMAGINAS

AMORANTE · ÁNGELES, VÍCTOR, GLORIA Y JAVIER · ARTE MINIMA ·
AUX PIEDS DU ROY · CANTORÍA · CLARA PEYA · CONCERTO 1700 Y
ANA VIEIRA LEITE · CORO DE VOCES GRAVES DE MADRID Y CORO
DE JÓVENES DE MADRID · DA TEMPERA VELHA · DANIELA PES ·
DUENDE MADRID · EL GRAN TEATRO DEL MUNDO · EL LEÓN DE ORO ·
ELISABETH HETHERINGTON Y PÉRGAMO ENSEMBLE · JIAYU JIN &
LA SPAGNA · LA VIOLONDRINA · MATT ELLIOTT · NACHO CASTELLANOS &
GATO MURR · NEREYDAS Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID ·
NUMEN ENSEMBLE · OFFICIUM ENSEMBLE · ORKESTER NORD ·
PABLO MARTÍN CAMINERO TRÍO Y DAVID CARPIO · PEPE VIYUELA Y
SARA ÁGUEDA · REFREE · ROCÍO MÁRQUEZ & BRONQUIO ·
SCARAMUCCIA · SEBASTIÁN CRUZ · THE LOW FLYING PANIC ATTACK ·
TIENTO NUOVO Y CARLOS MENA · VICENTE NAVARRO



Escanea y consulta las actividades
que tendrán lugar en varios espacios de la región
www.madrid.org/fias
Cultura Comunidad de Madrid #FIAS2024

Medios colaboradores

radio 3 EL CULTURAL



Comunidad
de Madrid

Lionel Meunier

En los veinte años de Vox Luminis

por **Simón Andueza**

El conjunto Vox Luminis celebra su vigésimo aniversario este mes de marzo. Fundado el 31 de marzo de 2004, fecha de su primer concierto, Vox Luminis se ha convertido en el indiscutible referente mundial de los grupos vocales de cámara. Aprovechando su paso por Madrid, con su producción de *Rappresentatione di Anima et di Corpo* de Emilio de' Cavalieri en el Teatro Real (ver crítica en la página 47 de esta revista), entrevistamos a Lionel Meunier, su director y fundador, quien mantiene intacta su pasión por su fascinante grupo y por el vibrante repertorio que afrontan a lo largo y ancho del planeta, en los mejores festivales y escenarios posibles, con una agenda tan vertiginosa como exitosa. Pero no fue hasta 2028 cuando visitaron nuestro país por vez primera, como Lionel Meunier recuerda: "En España, desde nuestro primer concierto en 2018 con un precioso programa dedicado a la familia Bach, el público nos ha aceptado cariñosamente y nuestra presencia ha ido aumentando año tras año. Tenemos planes muy jugosos y excitantes de futuro inmediato y a medio plazo en España". Y como muchos lectores conocerán a este conjunto por sus sensacionales registros discográficos, el propio Meunier nos revela su "favorito": "Si tuviera que escoger uno, me quedaría con la titulada *Ein Deutsches Barockrequiem*, para Ricercar, donde grabamos los fantásticos poemas que posteriormente utilizó Brahms en su *Requiem*, pero en composiciones anteriores de extraordinarios autores y que demuestra la pasión que Brahms sentía por la polifonía y por la tradición luterana de finales del Renacimiento y del Barroco".



Me gustaría expresarle mi más sincera enhorabuena por el 20 aniversario de Vox Luminis. ¿Recuerda cuál fue la primera obra que interpretaron allá por 2004?

Sí, por supuesto. Fue el *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti, formidable obra que se convirtió, asimismo, en nuestro primer disco para nuestro querido sello discográfico Ricercar. En aquel concierto interpretamos asimismo el oratorio *Jephté* de Carissimi.

La grabación dedicada a las *Musicalische Exequien* de Heinrich Schütz de 2011 recibió el prestigioso premio Gramophone a mejor álbum del año. ¿Esto supuso realmente un cambio para el grupo?

El éxito repentino de esa grabación, y con ese premio especialmente, pero también otros como el francés Diapason D'Or, nos dio una presencia inmediata en todos los escenarios imaginables de Inglaterra y Estados Unidos, pero nuestra aparición en otros países, como por ejemplo España, tuvo que esperar. No obstante, en España, desde nuestro primer concierto en 2018 con un precioso programa dedicado a la familia Bach, el público nos ha aceptado cariñosamente, y nuestra presencia ha ido aumentando año tras año. Tenemos planes de futuro inmediato y a medio plazo en España muy jugosos y excitantes.

Tras esta grabación, ya convertida casi en un mito, se sucedieron muchísimas otras, pero, ¿puede contarnos qué es lo último que acaban de grabar o publicar?

Precisamente acabo de terminar la edición de nuestro próximo trabajo. El próximo 12 de abril publicaremos nuestro primer CD con la Freiburger Barockorchester con el *Himmelfahrtsoratorium* de Bach y una primera grabación mundial de una de las Cantatas de Telemann. Esta obra de Telemann es tan formidable, que creo va a ser una gran revelación su publicación. Y más adelante, en noviembre o diciembre, saldrá nuestro primer disco navideño con obras navideñas de Schütz y Andreas Hammerschmidt.

¿De todas las grabaciones que ha efectuado Vox Luminis, tiene alguna favorita?

Es una excelente pregunta. Si tuviera que escoger una, me quedaría con la titulada *Ein Deutsches Barockrequiem*, por supuesto para Ricercar, donde grabamos los fantásticos poemas que posteriormente utilizó Brahms en su *Requiem*, pero en composiciones anteriores de extraordinarios autores y que demuestra la pasión que Brahms sentía por la polifonía y por la tradición luterana de finales del Renacimiento y del Barroco. Se pueden encontrar fascinantes piezas de Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Christian Geist, Thomas Selle, Andreas Hammerschmidt o Wolfgang Carl Briegel.

Usted es el director de Vox Luminis. Cuéntenos cómo trabajan y cómo mantiene esa labor de una dirección musical no tan férrea como la pueden desempeñar directores que se sitúan al frente de una agrupación y que son la indiscutible, casi dictatorial y única interpretación posible de la música interpretada en ese momento...

Yo soy el jefe, sí, pero no me gusta imponer nada en contra de nadie. Creo que ser el jefe es importante, sí. Si hay alguna dificultad, la resuelvo con mi interpretación, con una fuerte convicción, pero siempre en el mismo sentir y con una misma apreciación que nos lleva a una interpretación conjunta de la música. Además, para mí una de las más preciosas formas de música es la de cámara. En la música lo más importante es la dirección artística, que significa mostrar a todos los intérpretes la misma dirección en que interpretamos juntos la música, sin necesidad de tener un director, en el sentido tradicional de la palabra. No diría que la forma en que trabajamos es democrática, porque en música significaría hablar de anarquía, por eso debo ser yo quien lidere Vox Luminis de esta forma. El líder también escucha a los miembros del grupo, así que de este modo podemos llegar a una interpretación orgánica

que nace del propio sentir interno. Y debo añadir que para poder llegar a un resultado de excelencia como el que alcanzamos, el *casting* es lo fundamental que permite alcanzarlo. Contar con unos profesionales tan excelentes con los que contamos, supone más del cincuenta por ciento del trabajo bien realizado, y por ende el éxito asegurado de tus objetivos. Además, éstos deben ser compatibles entre sí para poder llegar a estas cotas de calidad, algo realmente complicado de encontrar.

Creo que al público le encantaría conocerle un poco más a fondo. Cuéntenos someramente quién es Lionel Meunier, sus orígenes, su educación y cómo empezó su interés por la música...

Soy francés, de una pequeña ciudad llamada Clamecy. Como soy muy alto, me hubiera gustado haber sido jugador profesional de baloncesto antes que músico. En mi ciudad natal no eran demasiadas las opciones para estudiar el instrumento que yo hubiera deseado. La ciudad grande más próxima a Clamecy es Auxerre, pero también está cercana Vézelay, famosa entre los españoles por ser uno de los principales puntos de partida del Camino de Santiago. Para mi formación musical influyó mucho la designación como presidente de François Mitterrand, que se convirtió en presidente dos días antes de mi nacimiento, el 10 de mayo 1981. Entonces hubo un cambio importante en el sistema educativo y que le correspondió, por supuesto, a mi ciudad. Con la nueva ley, cada niño debía aprender música, eligiendo un instrumento de su agrado. Por aquel entonces yo admiraba a Maurice André, el famoso trompetista, y quería tocar la trompeta. Comencé a estudiarla, y mi profesor era fantástico, pero me pusieron *brackets* en los dientes, por lo que tuve que dejar de tocarla. Así que empecé a estudiar flauta de pico. Mi educación musical se mezcló así con el resto de las asignaturas "normales" que todo niño estudia. De hecho, yo quería ser biólogo, o incluso médico, puesto que mi madre murió muy pronto de leucemia, y tristemente nunca la conocí. Me hubiera gustado hacer algo para ayudar a la gente. Más adelante, en los estudios superiores, tuve que estudiar en el Conservatorio de Dijon, y como no había flauta de pico allí, entonces tuve que mudarme a Bélgica a estudiar, donde teníamos clase conjunta de canto coral durante una hora al día. Así es como comencé a descubrir el mundo del canto y más concretamente del canto en conjunto. Antes de eso tengo que confesar que odiaba cantar, pese a que tenía una muy buena voz de bajo, cosa que yo desconocía. Una de las piezas que recuerdo con más fascinación fue el *Stabat Mater* de Poulenc. Ahí comenzó el gran descubrimiento de mi vida, con 18 años. ¡Estaba estudiando música antigua y flauta de pico, pero a la vez cantaba Poulenc! Recuerdo que mi profesor de canto me facilitó grabaciones de Herreweghe, y descubrí maravillado la cantata *Ich habe genug* de Bach grabada por Peter Kooy. Recuerdo también muy especialmente el *Actus Tragicus* que grabó en su día Cantus Cölln. Entonces fue cuando todas mis pasiones vinieron a mi mente. Siempre quise cantar en grupo, nunca como solista, de hecho, con la trompeta mi sueño era tocar en una fanfarria o en una *big band*, no como trompetista solista. Los antecedentes naturales de Vox Luminis son mi entusiasmo por formar parte de un grupo vocal, participando activamente en él, junto con mi pasión por la música antigua.

¿Cómo elige a los miembros de Vox Luminis?

Al principio de todo, yo cantaba en bastantes grupos, como Capella Pratensis, Collegium Vocale Gent, Coro de Cámara de Namur..., o conocía a gente del conservatorio, y entonces invitaba a los que yo estimaba para cantar en Vox Luminis. No realicé audición alguna para el grupo durante quince años, pero ya, cuando el grupo avanzó y ya no cantaba en estos grupos, entonces tuve que comenzar a hacer audiciones, ya fuera porque había gente que necesitaba una renovación, o porque conocía menos a las nuevas generaciones. Cuando comencé a realizar las audiciones, el nivel musical de las personas que las realizaban era altísimo. Lo que al final comencé a practicar era una audición a solas con Anthony



Fundado el 31 de marzo de 2004, Vox Luminis se ha convertido en el indiscutible referente mundial de los grupos vocales de cámara.

(Romaniuk), siempre en la misma sala, trabajando un aria con la persona seleccionada durante unos 20 minutos y después trabajar con esa misma persona durante 20 o 25 minutos con el grupo, es decir, en total con cada persona se suele estar como 45 minutos trabajando. Cuando se trabaja en conjunto con esa persona, entonces el candidato se relaja y muestra cómo es su forma de trabajar. Finalmente, hablo con ellos, para descubrir su personalidad. Muchas veces hay personas con muy buena voz, pero que personalmente no encajan con el funcionamiento del grupo, tanto a nivel de trabajo conjunto como a nivel personal. Hay que tener en cuenta que para trabajar con nosotros, sin director, es fundamental la energía que tiene esa persona y como se adapta al grupo.

¿Qué tipo de música escucha Lionel Meunier en su tiempo libre?

Verdaderamente, una cosa que me encanta es el silencio. Durante los primeros diez años como miembro de Vox Luminis, escuchaba muchísima música todo el tiempo, pero ahora me encanta disfrutar de momentos de silencio. Solo escucho música que realmente escojo para disfrutar de verdad. Cuando estamos realizando un proyecto, nunca escucho música similar a la que estamos interpretando. Me gusta mucho escuchar la música que realizan mis colegas, pero no tengo tiempo de escuchar todo lo que me gustaría escuchar. Y también cuando estoy desarrollando proyectos, lo que me gusta oír es música que precisamente no sea clásica. Por ejemplo, esta mañana estuve escuchando a Adele y a Lady Gaga. Me gusta especialmente disfrutar de sus interpretaciones en directo. Anoche estuve escuchando durante una hora a Freddie Mercury, para mí uno de los mejores intérpretes que jamás hayan existido. A veces dejo que el algoritmo de Spotify o de YouTube me sorprenda, y algo que jamás he contado, en ocasiones escucho audiciones de programas como America's Got Talent o X Factor, las primeras ocasiones en las que personas se presentan a estos espacios, cierro los ojos, e investigo qué es lo que me toca internamente. Muchas veces no es algo perfecto ni nada que se le acerque, pero hay algo en muchas ocasiones que te emociona. Y en mi juventud me encantaba escuchar grupos de *hard rock*, como Rage Against the Machine, AC/DC...

¿Cómo eligieron el nombre Vox Luminis?

Pues nació de la necesidad de poner el nombre a un grupo, porque teníamos nuestro primer concierto, pero no le habíamos puesto nombre. Una semana antes de imprimir los programas, nos decíamos: "el proyecto es fantástico, pero necesitamos ponerle un nombre". Y cuando abrieron la biblioteca de mi escuela, me di cuenta de que necesitábamos un nombre internacional, que nadie tuviera que traducir, así que vi claro que debíamos ponerle un nombre en latín. Vox en seguida me vino a la mente, por razones obvias, pero necesitábamos algo que brillara, entonces vimos que *Vox Luminis* sería perfecto, corto y precioso. Tuvimos el nombre después de una hora de pensarlo en la biblioteca, escuchando música.

Cuéntenos sus impresiones sobre la obra que están a punto de interpretar en Madrid...

Estamos realmente emocionados con la obra que vamos a interpretar hoy. Por primera vez se va a escuchar en el Teatro Real de Madrid, la *Rappresentatione di Anima et di Corpo* de Emilio de' Cavalieri, y creo que realmente va a ser algo mágico. Especialmente aquí, representar este texto de la Contrarreforma... España es un buen lugar para hacerlo, pienso.

¿Nos puede revelar algún proyecto de futuro, bien sea de grabaciones venideras o alguna de sus próximas giras?

Todavía no es seguro, pero nos gustaría grabar repertorio de Carissimi, quizás *Jephte*, puesto que el grupo se creó por esta pieza, entre otras, y estamos pensando también que cuando llegue el décimo aniversario de la creación de la Orquesta de Vox Luminis, nos gustaría poder grabar *King Arthur* de Purcell. Otro proyecto interesante será grabar nuestro primer disco *a capella*, ya que todavía no lo hemos hecho, y el repertorio sea probablemente de Orlando di Lasso.

Muchas gracias por su tiempo. Ha sido un placer.



65 Concurso Internacional de Piano

4-13 abril 2024

Jaén, España



Miembro de la
Fundación ALINK-ARGERICH 2004



MEMBER OF THE WORLD
FEDERATION OF INTERNATIONAL
MUSIC COMPETITIONS 2004

Colaboran:



Ángeles Blancas Gulín

“No hay más límite que el que tú te pongas”

por **Juan Antonio Llorente**

Después de una larga ausencia de los escenarios madrileños, Ángeles Blancas, “Mejor Cantante” de la última temporada (categoría femenina) en los Premios de Opera XXI por su papel de Kostelnička en la producción de Jenůfa del Maestranza sevillano, ha regresado al Teatro Real para la propuesta de Calixto Bieito del *Lear* de Aribert Reimann, compositor cuya música le ha abducido, permitiéndole desplegar una completa panoplia de posibilidades interpretativas. Hija del barítono Antonio Blancas y de Ángeles Gulín, una de las mejores sopranos de su generación, tras abordar como ella el gran repertorio, de Mozart a Puccini y Verdi, pasando por el *belcanto*, reorientó su carrera hacia la música más comprometida del siglo XX.

Tras escucharla Giuseppe Sinopoli, que había dirigido a su madre como Abigaille en *Nabucco*, quiso repetir fortuna con la hija, pero su muerte prematura impidió que trabajaran juntos. El tiempo se encargó de hacer justicia y, años más tarde, Blancas Gulín dio vida a Lou Salomé, protagonista de la ópera homónima del añorado maestro italiano.

Cuando aún resuenan los ecos de las ovaciones de Madrid, donde pronto la volveremos a ver (para empezar, en dos programas comprometidos en el Teatro de la Zarzuela para 2025) estos días retoma en Tenerife el papel titular de *Rusalka*, la ópera de Dvorák que abrió su mente y su corazón, revelándole un camino lleno de posibilidades para su formación como artista integral.



Un consejo de su padre, "solo el tesón, creer firmemente en ti misma y aprender constantemente te ayudarán a seguir adelante, a pesar de los pesares", recuerda las Palabras para Julia de Goytisolo cuando dice: "no puedes volver atrás, porque la vida te empuja como un aullido interminable", o, más tarde "este mundo tal como es será todo tu patrimonio"...

No sé si todo mi patrimonio, pero es así. El tesón al que mi padre se refería no es un empeño porque sí. Es un tesón muy elaborado, muy trabajado, muy buscado. Hubo un momento en que mi carrera estaba yendo hacia otro repertorio. También la voz que, aunque te lo va demostrando, necesita su tiempo. Se produjo entonces un periodo bastante crítico de cambio de orientación. Había que adoptar decisiones, aunque ello supusiera un parón importante. Por medio te encuentras con un montón de cosas técnicas, de agentes, de subes y bajas, de dimes y diretes con los que no quiero aburrir... Lo que importaba era lo que yo realmente pensaba: dónde estoy, quien soy y qué quiero hacer. Y lo hice. Después, como digo, de tomarme mi tiempo.

Las aguas parecen haberse calmado. Desde el Lear del Real salta en la programación de Ópera en Tenerife a Rusalka, un título que incorporó a su cartera en 2007...

La debuté en Torino en un segundo cast. En el primero estaba la búlgara Svetla Vassileva, una soprano con una voz muy bonita. Fue mi primera incursión en el mundo checo. Hoy me atrevo con cosas que entonces no podía, porque en aquel momento mi voz estaba abriéndose hacia un repertorio más lírico. Ahora puedo hacerlas gozando esa música maravillosa y con menos esfuerzo. Por eso me siento tan feliz de hacer Rusalka y de demostrar que puedo. Me decía Joan Matabosch: "¿Pero tú haces la princesa?" ... "No: hago Rusalka" ... "Entonces ¿a quién tienen que poner de princesa a tu lado?". Venga a Tenerife a pasar un fin de semana por ver el Teide y, aunque sólo sea por curiosidad, a escucharnos.

Al reenfrantarla después de tanto tiempo ¿qué le asusta más, la partitura o la escena?

Nada. Es todo gozar; sólo disfrutar. De verdad.

Desterrar a Mozart para abrirse a nuevos horizontes, ¿anula otras posibilidades?

No es desterrar a Mozart, sino a todo ese periodo de trabajo vocal de repertorio: el *belcanto*, Rossini..., que exige otras cualidades. A nivel profesional debes demostrar una congruencia con el repertorio, diciendo: esta soy yo ahora, y ya está. Si no, el público, los sobrintendentes y el resto del mundo profesional se vuelven un poco locos. Dicen: "¿Quieres cantar Wagner? ¿Vas a hacer Ortrud, la Lady Macbeth de Shostakovich...?". Una vez que pegas el salto, te instalas en otro plano. Ese es el desterrar, pero no abandonar a Mozart, que siempre estará ahí. Ahora, claro que podría hacer una Elektra del *Idomeneo* o una Donna Elvira de *Don Giovanni*. Incluso una Donna Anna. Pero serían cosas un tanto anecdóticas o puntuales.

Su formación teatral le permite ser capaz de identificarse tanto con la protectora Kostelnička como con la eterna Emilia Marty. ¿Algún papel se le resiste?

Al contrario: cada nuevo rol me ofrece nuevas perspectivas y nuevas formas de lanzarme al vacío. Como hacer *puenting*, por visualizarlo de alguna manera. Todo es cuestión de tiempo. No me frena el idioma, ni la partitura, por difícil que sea. Lejos de ello, me resulta muy excitante, muy estimulante, encarar todo este tipo de personajes, de música... ¡Jolín: estamos hablando del siglo XX, grandioso a nivel creativo y artístico! Como una explosión de todo lo que se había ido generando a lo largo de los siglos anteriores que, en el XX explota. Para bien en muchas cosas y para otras no tanto, pero es algo que no puedo

obviar. Voy a contar algo más extremo. En el verano de 2012, haciendo *Andrea Chénier* en el lago de Bregenz (ese es otro de ese tipo de cosas que me llevan a plantearme: esto no es para mí; en este lugar no pinto nada y, además, tres meses aquí), me pasaron una partitura. "Echa un vistazo a esto". Abro aquel manuscrito enorme, donde todo parecía mucho más complicado... Lo miro... Lou Salome, ¡qué personaje, qué maravilla la cabeza creativa de este hombre; esa forma de expresarlo! ¡Qué más da: lo que haga falta para estudiar esto!... Los meses que me pidáis, el trabajo que sea... El hecho de ser tan complicado, me lo convirtió en súper estimulante. Y eso me ha pasado con todo..., que el texto es en checo... no hay problema. Encuentro ese idioma muy sensual. Casi me resulta más fácil cantar en checo que en alemán. La verdad es que se me dan bien los idiomas y tengo mucha capacidad auditiva para encontrar los meandros de las cadencias. No hay límites, sólo el que tú te pongas.

¿Cómo terminó la aventura de Lou Salome?

La hicimos en Venecia. La producción que se presentó en La Fenice fue arrolladora. Lástima que no se haya vuelto a programar, porque es una gran ópera en torno a ese personaje tan interesante.

Junto a su familiaridad con los idiomas, otra de las ventajas competitivas que muestra frente a los colegas es su amor por el repertorio contemporáneo, donde se mueve como pez en el agua, apuntándose, además de la ópera de Sinopoli, otros estrenos como La cabeza del bautista, de Palomar...

Exacto. Otra obra que no se ha vuelto a hacer.

Y, más recientemente, en Berlín, el Teorema de Pasolini...

Que vocalmente era muy escueto...

Y todo eso, sin pasar por Strauss y sus heroínas: Frau, Salome, Elektra...

Salome si la hice. La debuté en 2014 en el Teatro Romano de Mérida. Me haría mucha ilusión por llevarla a un espacio potente, cerrado, donde la acústica es la idónea. Pero ahí entran también esos otros factores: las agencias, los intereses, el tratarse de una soprano española... Hablo un poco de alemán, pero no me ha atraído la idea de instalarme en Alemania para estar en un ensemble. Me producen sensación de claustrofobia. Trabajando en la Deutsche Oper de Hannover, veo hasta qué punto los artistas están sometidos. Por un lado tienen grandes oportunidades, pero, por otro, su situación es muy estresante, porque tienen que cantar todo. Si su voz es para Rigoletto, acaban cantando también Rinuccio o *Tabarro*. Por eso siempre he visto esa opción como ponerme una camisa de fuerza.

En su carácter no encaja...

No sólo eso. Es que tampoco creo que técnicamente sea lo más idóneo. Me parece una locura, aunque eso cada uno lo valora a nivel personal. Pero creo que ahora sí, que las heroínas van a llegar. De hecho, están llegando, porque en abril voy a hacer en Bari *El Ángel de fuego*, de Prokofiev, después le llegará el turno a *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, y por fin será Wagner...

Ahí quería verla. ¿Para cuándo?

No quiero adelantar nada, pero será en 2025. Para empezar, en un concierto programado con la Orquesta de Málaga, cantaré un aria de Senta y la escena final de *El ocaso de los dioses*.

¿Por qué Senta?

¿Por qué no?

Porque se la ve más aguerrida...

Ahí está... Porque me han visto en Goneril, pero Senta es de un lirismo maravilloso donde mi voz está hipercómoda. Pero a todo eso hay que llegar, y para ello es fundamental que me lo puedan escuchar. Y me vean también en escena. Siempre se me imagina en cosas muy... (levanta el brazo fingiendo actitud de amenazante).

Como Elektra, hacha en ristre...

Cuando me lo dicen siempre contesto: claro, ya la estoy estudiando. Pero primero hay que cantar otras cosas, señores... Calma, que Elektra es el top.

Parece que se plantea volver pronto a Madrid. Para empezar, al Teatro de la Zarzuela... ¿También al Real?

El Teatro Real está viendo posibilidades. *Lear* era un proyecto para 2020, que se vino abajo por la pandemia, y han tenido que pasar cuatro años para rescatarla.

¿Qué ha pasado en este tiempo, que no la habían visto en su momento actual, quizá...?

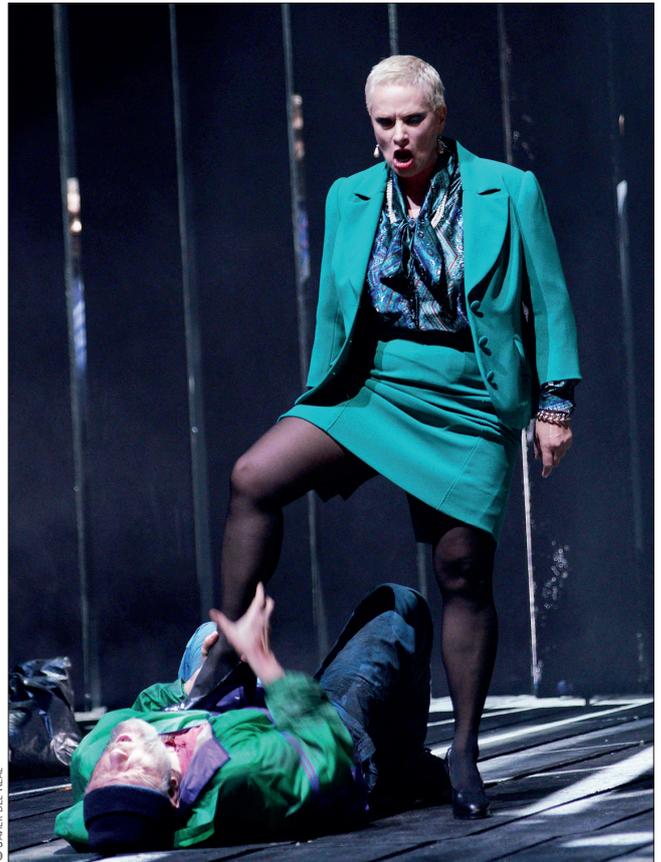
Exacto. Aunque Matabosch me conoce y ha seguido mi crecimiento desde los tiempos del Liceu, estas cosas hay que valorarlas en el escenario. Sobre todo, cuando la evolución es tan palmaria. Porque nací con un repertorio y van viendo ese cambio constante. Y ciertas cosas hay que escucharlas con la orquesta. Todo eso hay que verlo y sentirlo. Y hasta que no suceda...

Mencionaba un concierto con la Orquesta de Málaga. ¿Cómo se lleva con el Lied, los recitales? ¿Los tiene apartados de su actividad?

No. En el mundo del Lied siempre he estado metida. Vamos a parar al mismo punto. A los españoles no se les considera para el mundo del Lied en este país. Salvo en ciclos pequeños o fuera de programación habitual; en el más importante, el Ciclo de Lied que se programa en Madrid en el Teatro de la Zarzuela, por ejemplo, la presencia de españoles como José Antonio López, recientemente, es una maravillosa excepción. Yo tengo un repertorio vastísimo dentro del Lied, donde no todo es cantar *La bella molinera*. Lo que ocurre es que no se puede ni se debe encasillar a los artistas. Hay que tener un conocimiento más profundo de las voces, como quizá hace años, muchas décadas, cuando había sobreintendentes, directores artísticos e incluso espectadores que dominaban ese territorio. Capaces de reconocer con criterios más solventes lo que puede ser un artista. Por eso creo que me han encasillado siempre. Si hacía una cosa, me etiquetaban con ella, y si hacía otra, por la otra. No entendían cómo podía pasar de aquí a aquí (señala en el aire con la mano)... Pues porque soy una persona y una artista, y si mi voz se adapta a esa partitura, ¿por qué no? No soy yo quien limita las condiciones, son los demás. Encasillar a un artista significa meterlo en un cajoncito diciendo: tú sólo puedes cantar esto. Y esto otro no está bien. Algunos dirán: sí, sólo puedo cantar esto. Pero muchos otros replicarán: no, yo también puedo hacer esto, y esto y esto otro. El mundo del Lied va desde Schubert (o antes, si queremos retrotraernos en el tiempo) y llega hasta nuestros días, pasando por Hindemith, Schönberg, Debussy, Messiaen, Henze y no sé cuantos más.

¿Cuáles son sus planes más inmediatos dentro y fuera de España?

Después de *Lear* y *Rusalka*, todo lo que tengo este año, son debuts: *El Ángel de fuego*, que antes mencionaba, después,



© JAVIER DEL REAL

Ángeles Blancas interpretó el papel de Goneril en *Lear* de Aribert Reimann en el Teatro Real.

Medea, luego Izmailová, de *Lady Macbeth de Mzensk* o *Giorgetta*, de *Il tabarro*, en la ABAO, que también es la primera vez que la voy a cantar. Y ya ha salido para el año que viene en Lisboa, una *Kostelnička*: la que me ha traído el Premio de Opera XXI.

A El Ángel de fuego, llega con los deberes bien hechos...

El papel de Renata lo conocí de cerca en el Real. Una oportunidad que se me brindó cuando, con la pandemia, se paralizó todo. Como tantas personas, tantos artistas, tantos profesionales de todos los ámbitos, he caminado por el desierto sin absolutamente nada. Recurrí a Joan Matabosch para que me permitiese alguna entrada en el Teatro hasta el 24. Fue entonces cuando me dijo: "te puedo dar el cover para Renata. Te va a permitir estudiarlo y preparártelo a fondo, porque seguro que es un papel para ti". Joan siempre ha tenido una visión muy acertada de mí en este campo. Y así fue. Aunque sabía que no iba a salir, porque las titulares eran Ausrine Stundyte y Elena Popovskaya, dos mujeres fuertes que incluso estando enfermas salen como sea; estuve siete meses trabajando con el ruso para arriba y para abajo. Ahí me probé por primera vez con toda la orquesta, para confirmar que se trataba de una música absolutamente arrolladora al servicio de un personaje maravilloso. Para colmo, la producción de Calixto Bieito es brutal.

Cómoda en el lenguaje Reimann... ¿Le apetecería cantar su Casa de Bernarda Alba?

Me encantaría. No sé qué papel sería para mí. Habría que ver la partitura con calma, porque Reimann es muy duro. Pero me gusta. Cuando debuté Goneril en Florencia, aunque estaba todo bien, me sentía muy perdida. Pero en Madrid lo he disfrutado muchísimo.

Todos los que hemos visto *Lear* hemos disfrutado, gracias por su tiempo, ha sido un placer.

"El papel de Senta es de un lirismo maravilloso donde mi voz está hipercómoda"



WIENER
STAATSOPER

GIOACHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

JUAN DIEGO FLÓREZ · VASILISA BERZHANSKAYA · ETIENNE DUPUIS
PAOLO BORDOGNA · ILDAR ABDRAZAKOV

CHOR UND ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER
MICHELE MARIOTTI

Staged by HERBERT FRITSCH



Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

Edición de Pascua del Festival Perelada

La edición de Pascua del Festival Perelada tendrá lugar del 28 al 30 de marzo, con una programación de seis conciertos confeccionada para ser un atractivo tanto para el público fiel que acompaña la cita estival año tras año, como también un reclamo para llegar a nuevos públicos que tengan ganas de disfrutar de una propuesta de excelencia musical en la Costa Brava durante la Semana Santa.

Oriol Aguilà, director artístico del Festival Perelada, junto a la presidenta del Festival y de la Fundació Castell de Peralada, Isabel Suqué Mateu, presentaron los conciertos, que comenzarán el jueves 28 de marzo con la formación barroca *Vespres d'Arnadí* y Dani Espasa en la dirección musical. El barroco continuará presente el 29 de marzo con *Bachcelona Consort* y las solistas de *Salvat Beca* Bach Maëlys Robinne y Lara Morger. La misma noche, el Festival Perelada acogerá el estreno absoluto y encargo del Festival *Tenebrae Responsoría (Feria sexta in Parasceve)* de Joan Magrané. La edición de Pascua pondrá punto final el sábado 30 de marzo con un doble programa. Por un lado, llegará uno de los debuts más deseados por este festival con el joven pianista Yunchan Lim. A continuación, y como clausura, el Festival ha invitado a las bases estables de la Ópera Real, con dirección de Chloé de Guillebon, con el objetivo de vivir la experiencia de la Semana Santa en Versalles. La edición de Pascua del Festival Perelada incluirá también conversaciones, diálogos y otras actividades.



⇒⇒ www.festivalperelada.com

El Teatro Real presenta *La Pasajera*, de Mieczyslaw Weinberg

La Pasajera, de Mieczyslaw Weinberg, llega al Teatro Real del 1 al 24 de marzo para ofrecernos una nueva perspectiva del nazismo. Conjugando dos acciones simultáneas en dos periodos de tiempo y contexto diferentes, en lo que es un terremoto emocional. Un espectacular escenario que mostrará la dualidad espacial de un campo de concentración y un crucero de vacaciones, dos situaciones antagónicas vividas por ambas protagonistas de esta emotiva ópera sobre el perdón. Arriba, la cubierta de un transatlántico rumbo a Brasil. Abajo, el espeluznante recuerdo de un campo de concentración. Entre ambos escenarios, dos mujeres que intentan escapar de su pasado en busca de un futuro mejor. Basada en un relato autobiográfico de Zofia Posmysz (periodista y novelista polaca superviviente de los campos de concentración de Auschwitz y Ravensbrück), *La pasajera* representa un cataclismo emocional cuyo epicentro es la relación entre dos mujeres que pasaron por Auschwitz en posiciones distintas: una como carcelera y la otra (judía) como presidiaria.

A la exitosa producción de David Pountney se une la esperada dirección musical de Mirga Gražinytė-Tyla, estando en el reparto grandes especialistas como Amanda Majeski, Gyula Orendt, Anna Gorbachyova-Ogilvie, Lidia Vinyes-Curtis, Marta Fontanals-Simmons, Nadezhda Karyazina, Olivia Doray, Helen Field, Liuba Sokolova, Daveda Karanas, Nikolai Schukoff, Graeme Danby, Géraldine Dulex, Hrólfur Sæmundsson, Marcell Bakonyi y Albert Casals.



⇒⇒ www.teatroreal.es

Los músicos de Hitler

"Como no podía ser de otra manera, este libro se centra en los compositores del área alemana que, antes o después, se situaron en la esfera del poder nazi. Con alguna excepción notable y dos extraordinarias: las de Messiaen y Bartók, que en todo caso sufrieron la invasión de las tropas de Hitler en sus respectivos países, Francia y Hungría, respectivamente (...)". De esta manera describe Pedro González Mira (redactor jefe de RITMO durante 25 años) *Los músicos de Hitler*, un libro publicado en Almuzara Libros (Editorial Berenice), que, junto con el ensayo publicado el año pasado, *Los músicos de Stalin*, completa el panorama cultural-musical de una buena parte del pasado siglo XX. Compositores y directores vertebran este libro que combina la erudición con la divulgación y por el que desfilan la Segunda Escuela de Viena y el arte degenerado, recorre el peso que tuvo el nazismo en Francia y Hungría, musicalmente hablando, y cierra con un repaso a los directores de orquesta (cita nada menos que una veintena) que pivotaron alrededor del Hitler.

Los músicos de Hitler

Autor: **Pedro González Mira**
Berenice (Editorial Almuzara),
2024 (410 páginas)



⇒⇒ <https://almuzaralibros.com/>



XI Concurso Internacional de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero

El Concurso, creado por la Asociación de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero, con el objetivo de reivindicar la guitarra clásica española, interesar a los jóvenes en este instrumento y apoyar a los nuevos talentos en el inicio de su carrera musical, está dotado con más de 10.000 € en premios y dirigido a jóvenes músicos menores de 36 años, que deberán inscribirse (ver link abajo) y enviar el material con su interpretación de las tres obras de Ángel G. Piñero (maestro fallecido en febrero de 2022) antes del 20 de mayo de 2024.

En 2024 la XI edición del Concurso retoma su formato y ubicación original, regresando a El Puerto de Santa María (Cádiz), donde vio sus inicios allá por 2014, tras haber superado varios años en los que tuvo que celebrarse únicamente en formato online por la pandemia. Tras una gran X edición, que se organizó en 2023 en el marco del Festival Internacional de Guitarra de Granada, en 2024 será el Hotel Monasterio San Miguel de El Puerto de Santa María quien acoja la gran final. Esta undécima edición se celebrará en un formato híbrido (online y presencial) y constará de dos fases. El ganador recibirá un premio de 4.000 € y tendrá la posibilidad de participar en un concierto organizado por la Asociación de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero. El segundo y tercer premio están dotados con 3.000 € y 2.000 € respectivamente. Los finalistas no premiados recibirán una bolsa de viaje valorada en 1.000 €.



⇒⇒ <https://angelpinero.com/7950-2/>

Música y cine, año a año

Música y cine, año a año, de Juan Pérez Ventura, plantea un repaso anual de las canciones y películas más populares e influyentes. Comenzando en el año 1900, este libro ofrece un viaje en el tiempo a través de la historia de la música y el cine. Desde las primeras películas mudas hasta las superproducciones más modernas, desde los discos de vinilo hasta las descargas digitales.



Música y cine, año a año supone una enorme enciclopedia de conocimiento cultural (más de 650 páginas) que presenta las obras más destacadas de los últimos 120 años, resumiendo cada uno de ellos, relatando acontecimientos importantes y ofreciendo información relativa a premios, taquilla y listas musicales. Cada año se desarrolla en una doble-página, siendo la hoja izquierda un repaso de la producción musical del año en cuestión y la página derecha un espacio reservado para el cine. En todas las páginas aparecen también barras laterales que amplían la información.

Música y cine, año a año

Autor: **Juan Pérez Ventura**

Editorial Caligrama, 2024 (655 páginas)



⇒⇒⇒ <https://vaventura.com/mycaa>

La Bella Susona, amor y traición en una Sevilla de leyenda

En la judería sevillana, en las entrañas del barrio de Santa Cruz, se fraguó un complot judío en 1481 para hacerse con el poder de la ciudad e intentar, con el apoyo musulmán, echar a los cristianos de Sevilla. *La Bella Susona*, ópera de Alberto Carretero (estreno absoluto en el Teatro de la Maestranza -días 13 y 15 de marzo-, con libreto de Rafael Puerto), narra la historia y leyenda de la bella judía sevillana del siglo XV Susana Ben Susón, que traicionó a su padre, Diego Susón, desvelándole a su amado, un caballero cristiano de gran linaje, la existencia de aquel complot del que el padre era cabecilla. Los conspiradores fueron arrestados y ejecutados. Susona, repudiada por su gente se convirtió al cristianismo, pero también estos, al igual que su amado, la despreciaron. Abatida por las consecuencias, la Susona se retiró a un convento y ordenó que, a su muerte, su cabeza fuera colgada sobre la puerta de su casa. "La suya es una historia de amor, traición y redención... Un homenaje a Sevilla como ciudad de ópera", afirma Alberto Carretero.

Con dirección musical de Nacho de Paz (al frente de la ROSS) y dramaturgia de Carlos Wagner, en una colaboración del Maestranza con el Auditorio de Tenerife y Daisy Press, Luis Cansino o José Luis Sola encabezando el reparto, *La Bella Susona* supone el primer estreno mundial de una ópera compuesta por un sevillano en el Teatro de la Maestranza.



⇒⇒⇒ www.teatrodelamaestranza.es

Marzo en la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en marzo cuatro de sus citas sinfónicas, los números 13, 14, 15 y 16. El primero tendrá lugar los días 1 a 3, con dirección de David Afkham y obras de Jesús Torres, Tchaikovsky y Brahms. El 14 (8 a 10 de marzo) ofrece el oratorio *Paulus* de Mendelssohn, con dirección de Masaaki Suzuki y los solistas vocales Camilla Tilling, Benjamin Bruns y Christian Immler. El 15 (15 al 17 de marzo), con dirección de Giancarlo Guerrero y el chelo solista de Asier Polo, ofrece *Don Quijote* de Richard Strauss, así como obras de Andrés Isasi y Ravel. Cerrando el mes, el sinfónico 16 (días 22 a 24), con la directora Anja Bihlmaier, la Orquesta Nacional hará música de Bruckner con su *Séptima Sinfonía*, además de canciones de Alma Mahler con la mezzosoprano Emily D'Angelo.

El ciclo Satélites, con solistas de la OCNE, ofrece su entrega 15 (día 19), titulada "La otra voz: una mirada a la creación coral femenina", protagonizada, entre otros, por las sopranos Paloma Friedhoff y Delia Agúndez.

Orquesta y Coro Nacionales de España

Mes de **marzo**

Sinfónicos, Satélites

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)



⇒⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

Citas en marzo con Ibermúsica

En el mes de marzo, Ibermúsica presenta diversas propuestas, entre las que destaca la doble presencia de la fantástica Orquesta Filarmónica Checa, que visita España con su titular Semyon Bychkov (días 5 y 6 de marzo), con los solistas Pablo Ferrández (chelo) y Augustin Hadelich (violín), en dos programas monográficos dedicados a Antonín Dvorák, con las obras más bellas del compositor checo. El 19 de marzo, la décima cita de la serie Barbieri estará protagonizada por Matthias Goerne y Evgeny Kissin, con *Lieder* de Schumann y Brahms. Y al día siguiente (20 de marzo) será la Bayerisches Staatsorchester, una de las agrupaciones más antiguas del mundo, la que ofrecerá obras de Ottorino Respighi, Mozart y Brahms, con la poco escuchada *Serenata para orquesta n. 1* del alemán, todo dirigido por el siempre apasionante Vladimir Jurowski y con el violín solista en Respighi de Frank Peter Zimmermann.

Orquesta Filarmónica Checa, Bayerisches Staatsorchester

Directores: **Semyon Bychkov, Vladimir Jurowski**

Otros: **Matthias Goerne, Evgeny Kissin**

Mes de **marzo**

Auditorio Nacional de Música



⇒⇒⇒ www.ibermusica.es

Andrea Kauten

Entre la monumentalidad y la intimidad de Brahms

por Blanca Gallego

Tras la grabación para Solo Musica de los 24 Preludios Op. 28 de Chopin y los Cuadros de una exposición de Mussorgsky, la pianista Andrea Kauten vuelve a ofrecer música de entidad, en este caso su versión de dos titanes como son los Conciertos para piano de Johannes Brahms, además del ciclo postrero para piano solo de la Op. 118.

Se llega a interpretar estas colosales músicas después de haber vivido múltiples experiencias... ¿Debe ser así?

La intensidad musical, abundancia de sonido y "ancho de banda" emocional de estos Conciertos siempre me fascinan. Pero también hay que decir que son un poco voluminosos... Estas obras monumentales requieren mucha técnica y potencia para el intérprete; se necesita un tiempo para entrar en el flujo de esta música. El desafío para mí, como intérprete, es sentir y explorar la estructura motivacional, pero también, al mismo tiempo, ese flujo de la música, que son como energías increíbles que se siguen construyendo y que se calman de nuevo. En sus monumentales Conciertos, las proporciones son colosales. Una vez los comparé con una catedral en la que se puede sentir la infinitud del espacio y el tiempo. Insertarse en el flujo de esta gran música y en esa sensación literal de infinito es un proceso desafiante, lento y hermoso, que siempre abre nuevas facetas y conduce a nuevas percepciones.

Cuál es el elemento principal para tocar Johannes Brahms... ¿El corazón o la cabeza?

Como ya se ha mencionado en la primera pregunta, el enfoque analítico es por supuesto necesario para explorar la compleja estructura rítmica y motivacional de estas obras. Pero como intérprete, el desafío es, en última instancia, transportar esta increíble gama de intensidad y emocionalidad de estas obras. Esto requiere de ambos, de cabeza y corazón.

Son dos titanes de la literatura concertística, ¿pero qué diferencias principales encuentra entre el Primer y el Segundo Concierto?

Hay décadas entre la composición de los dos Conciertos y, sin embargo, hay una fuerte relación. Ambas obras se caracterizan por gestos potentes, motivos innovadores, complejidad rítmica y diseño sinfónico; son probablemente los «más sinfónicos» en la literatura para piano romántica. La escritura del piano es inmensa en ambos conciertos. La diferencia está seguramente en las tonalidades, mientras que el *Primer* está escrito en Re menor, el *Segundo* lo está en Si bemol mayor. Esto también es evidente en el carácter de las obras. El *Primer Concierto*, muy dramático al principio, tiene algo de apremiante y tormentoso, mientras que el *Segundo*, con su hermoso solo de trompa, parece un poco más despejado al comienzo. Ambos Conciertos tienen estos momentos



Andrea Kauten ha grabado los dos Conciertos para piano de Brahms en el sello Solo Musica.

increíblemente hermosos, casi sobrenaturales, al lado de verdaderas "oraciones" lentas.

¿Cree que Brahms debe ser una parada obligada para todo pianista? ¿Cómo definiría su música?

Personalmente voy al hecho natural que la inmersión en la música y el universo de Brahms siempre vale la pena, incluso si es difícil introducirse en el denso mundo brahmsiano. Una vez que te has acercado, se abre una increíble profundidad emocional y una riqueza de sonido en el que cada nota está justificada.

En estas obras se necesita igualmente una orquesta y un director "entregados por completo a la causa". ¿Cómo fue la relación con Timo Handschuh y la Württembergische Philharmonie Reutlingen?

Dado que la orquesta en estos Conciertos no solo se reduce a una función de "acompañamiento", por supuesto que requiere una gran

responsabilidad de todos los involucrados con estas obras. La orquesta y el piano están entrelazados en esta estructura sinfónica, pero el piano tiene un inmenso componente en solitario y una función de diseño melódico. Por último, pero no por ello menos importante, se necesita un proceso de búsqueda mutua.

Como "bálsamo", interpreta también las postreras y bellísimas Piezas Op. 118. ¿Por qué este ciclo y no otro? ¿Qué nos puede decir de los Opus finales de Brahms?

Las *Piezas Op. 118* son el polo opuesto a los monumentales Conciertos. Obras tardías, íntimas, casi confesionales y unas piezas "silenciosas", pueden ser vistas como una revisión de su propia vida. Fue importante para mí mostrar este contraste entre los Conciertos grandilocuentes y estas piezas íntimas para piano solo, una de las últimas obras de Brahms.



Video:

Andrea Kauten - Brahms: Conciertos para piano
<https://www.youtube.com/watch?v=8PxECpc3cPo&>

<https://andrea-kauten-pianistin.de>
www.solo-musica.de

Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo

International Guitar Excellence Award

por Lucas Quirós

La Fundación Alhambra Guitarras fue presentada oficialmente en Valencia, en junio de 2022, en la Gala de Entrega de Premios del XV Concurso Internacional de Guitarra Alhambra. Recoge el testigo de Manufacturas Alhambra, firma de construcción de guitarras que, desde sus inicios en 1965, ha implementado numerosos proyectos en favor especialmente de los jóvenes intérpretes. Entre los fines principales de la Fundación está el de fomentar y difundir el mundo de la guitarra española en todas sus vertientes a nivel internacional, con el objetivo de prestigiar la guitarra y potenciar la cultura guitarrística. Su actividad se diversifica en tres áreas principales: *Proyectos musicales, educativos y sociales*, en los que la guitarra sirve como instrumento integrador y vehicular para intentar mejorar la vida las personas.

La Fundación creó en 2022 el *International Guitar Excellence Award*, con el fin de premiar y difundir la labor de excelencia realizada por personalidades o instituciones públicas o privadas en activo en el ámbito de la guitarra clásica. En la primera edición



Cecilia Rodrigo, Presidenta de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

fue galardonado con el Premio el célebre concertista de guitarra Pepe Romero. En esta segunda edición de 2023, ha sido la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo la importante institución que recibirá dicho galardón. En palabras del director de la Fundación Alhambra Guitarras, José Luis Ruiz del Puerto:

“Estamos muy felices de otorgar el Premio a una Fundación que dedica todos sus esfuerzos a preservar la figura y la obra de un compositor tan importante para la guitarra. Joaquín Rodrigo es el autor que más difusión internacional y visibilidad ha otorgado a la guitarra con sus obras. Su importancia en la historia de la música es innegable y su catálogo guitarrístico es muy extenso y de una depurada calidad. La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo creo que es la mejor fórmula para perpetuar la gran obra musical de este compositor, nacido en Sagunto (Valencia), que conquistó plenamente a públicos de todo el mundo con su especial manera de entender la música, componiendo un catálogo dedicado a la guitarra que supone uno de los más importantes y prolíficos de un compositor no guitarrista en el siglo XX”

La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo fue creada a finales de 1999, pocos meses después del fallecimiento de Joaquín Rodrigo, ocurrido en Madrid el 6 de julio de dicho año. Además de preservar el amplio archivo documental, desarrolla una intensa labor cultural y fomenta numerosas actividades (concursos, conferencias, mesas redondas, publicaciones, etc.) con el fin de difundir su personalidad y catálogo compositivo. Según se cita en la web de la Fundación (joaquin-rodrigo.com): “Esta Fundación era el sueño de Victoria Kamhi, esposa y colaboradora del Maestro. Tuvo la clarividencia y el acierto de acumular y conservar, a lo largo de más de 60 años de vida en común, todos aquellos documentos que dan testimonio del contexto histórico en el que Rodrigo desarrolló su carrera musical”.

Cecilia Rodrigo, hija de Joaquín y Victoria, es la Presidenta de la Fundación, con la que planteamos una breve charla.

¿Qué supone para la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo la noticia del Premio de Excelencia que os ha otorgado la Fundación Alhambra Guitarras?

Recibir esta distinción por parte de la Fundación Alhambra Guitarras supone un honor y un estímulo para continuar en la línea de difundir y proteger el legado inestimable de mis padres. Y todavía más, si procede, de España y de Valencia. Ya en 2003 fuimos distinguidos por la empresa Avon de Japón, atribuido a una institución sin ánimo de lucro por su especial apoyo a los jóvenes intérpretes.



Victoria Kamhi y Joaquín Rodrigo, en 1986.

Haciendo una mirada retrospectiva, la Fundación que usted preside trabaja diariamente en la difusión y preservación del legado artístico del Maestro Rodrigo. ¿Cree que queda aún mucho por aportar al conocimiento profundo de su figura y su obra?

Sí, mucho.

¿Cuáles son los proyectos que abordan próximamente? ¿Nos aguarda alguna sorpresa musical especial en este 25 Aniversario de su fallecimiento?

Continuando con la anterior pregunta, queda por difundir una obra importante como es el oratorio *La Azucena de Quito*, que todavía no se ha estrenado en España. Y todavía el estreno mundial de un ballet cuyo libreto es de mi madre y la música de mi padre. Pero no depende totalmente de la Fundación, sino de la sensibilidad de la sociedad, y en particular del mundo de la música clásica. Nosotros como Fundación proponemos y ponemos a disposición todo aquello que consideremos de interés, pero hace falta que a quien nos dirigimos nos escuche. Hay muchas más actividades en proyecto, pero como no dependen solamente de la Fundación, todavía no puedo adelantar. Lo que sí es realidad es una biografía que se presentará en Nueva York en el mes de abril.

El acto de entrega del Premio se realizará este 15 de marzo, a las 12:00 horas, en el Salón de Actos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El guitarrista Alí Arango será el encargado de poner el broche musical, interpretando algunas obras de Joaquín Rodrigo.

Fundación Alhambra Guitarras

www.fundacionalhambraguitarras.org

Tonhalle-Orchester Zürich

Nuevo Mahler-Zyklus con Paavo Järvi

por Lorena Jiménez

Zürich, la capital del cantón suizo que lleva su nombre, es mucho más que el motor financiero del pequeño país alpino. Es la ciudad que vio nacer el dadaísmo en el célebre y hoy desaparecido Cabaret Voltaire, y en la que se estrenó la impactante *Lulu* de Alban Berg y la revolucionaria *Mathis der Maler* de Paul Hindemith. La ciudad helvética donde el río Limmat confluye en dirección noroeste con el lago (Zürichsee) es, además, seña de identidad de la icónica Tonhalle-Orchester, la orquesta sinfónica más antigua de Suiza, que desde 1868 entusiasma a melómanos de todo el mundo y tiene su sede en la Tonhalle, junto al lago de Zürich.

En la renovada Grosser Saal, la sala central de conciertos internacionalmente reconocida por su excelencia acústica, el director estonio Paavo Järvi, undécimo director principal y actual director musical (que ha renovado su contrato hasta 2029), inauguraba el pasado mes de febrero el nuevo ciclo de las Sinfonías de Mahler con la Tonhalle-Orchester Zürich (TOZ).

«En Mahler es muy importante el *subtext*, es decir, lo que pasa entre las notas, además del *text*, que necesita ser estudiado minuciosamente. Mahler fue seguramente el mejor director de orquesta de su tiempo y sabía perfectamente cómo indicar todo en la partitura desde la perspectiva del director, así que la primera opción siempre es confiar y seguir sus indicaciones»

Con estas palabras describe Järvi parte de su filosofía mahleriana, compositor con el que comenzó su relación escuchando las versiones de Szell, Reiner, Karajan, Bernstein y Furtwängler en los vinilos que su padre traía a casa, antes de experimentar de primera mano la interpretación en vivo de su música cuando estudiaba en el Curtis Institute of Music en Estados Unidos. «Desde que hice por primera vez un ciclo de Mahler en Frankfurt, tengo siempre la sensación que puedo dar un paso más y explorar otro nivel. Y ahora, con la Tonhalle-Orchester Zürich, tengo a mi lado a músicos que realmente pueden dar

“Paavo Järvi supo extraer al máximo todas las posibilidades sonoras que le ofrece la Tonhalle-Orchester con un Klang único y extraordinario”



© ALBERTO VIZINCO

El director estonio Paavo Järvi inauguraba el pasado mes de febrero el nuevo ciclo de las Sinfonías de Mahler con la Tonhalle-Orchester Zürich (TOZ).

este paso, porque entienden este tipo de profundidad y virtuosismo, y comprenden la agógica para acercarse al mundo interior de Mahler», añade Järvi, que estará inmerso en este nuevo proyecto sinfónico con la orquesta suiza hasta 2029.

Tonhalle Zürich - Grosser Saal

Coincidiendo con el comienzo de este nuevo *Mahler-Zyklus* con Paavo Järvi, Ilona Schmiel, *Intendantin* desde 2014 de la Tonhalle-Gesellschaft Zürich, aprovechó también la reunión con los periodistas internacionales convocados para hablarnos de las posibilidades sonoras que la actual Tonhalle ofrece a la orquesta con su renovada acústica:

«Después de dos años y medio de la reapertura de la sala, ahora ya podemos experimentar realmente esta acústica, cada vez más transparente y abierta, que permite escuchar fácilmente un *piano* o un *pianissimo*, además de alcanzar un gran volumen sonoro. Y creo que la orquesta está en un momento de *partnership* con Paavo para ofrecer una nueva y personal interpretación de Mahler, en su propia sala de conciertos»

Y no le falta razón a la *Intendantin*, porque en la lectura de la *Quinta* de Mahler que Paavo Järvi presentó el pasado 2 de febrero, hasta los músicos de la Tonhalle estaban colocados de otra forma con respecto a la disposición a la americana usada por David Zinman. Järvi optó por una *Besetzung* más alemana y supo extraer al máximo todas las posibilidades sonoras que le ofrece esta orquesta europea con un *Klang* único y extraordinario, consiguiendo que brillaran todas las secciones, especialmente el viento metal en la *Trauermarsch* y la cuerda (realmente excelente) en el *Adagietto*.

“La *Quinta* de Mahler con Järvi fue grabada en vivo por los técnicos de Alpha para su lanzamiento discográfico en la primavera de 2025”

En el programa de esta velada también asistimos a la interpretación del *Concierto para oboe* de Mozart, con una plantilla orquestal más reducida y la actuación de Cristina Gómez Godoy como solista. La oboísta española, que desde 2013 es oboe principal de la Staatskapelle Berlin, ofreció una brillante interpretación, en la que hizo gala de un gran dominio técnico, conocimiento estilístico y expresividad. Y, ante la insistencia del público, volvió al escenario para tocar un arreglo de *Orfeo ed Euridice* de Gluck como propina.

La *Quinta* de Mahler con Järvi, muy aplaudida por el público asistente, fue grabada en vivo por los técnicos de Alpha para su posterior lanzamiento discográfico en la primavera de 2025, pero, antes de esa fecha, saldrán otros *releases* con Mendelssohn, Bruckner y Orff. Y *last but not least*: la Tonhalle-Orchester Zürich estará de gira por España el próximo mes de octubre, con conciertos en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Alicante...

**TONHALLE
ORCHESTER
ZÜRICH**

www.tonhalle-orchester.ch

Pepe Mompeán

Director del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid

por **Simón Andueza**

Comenzó a trabajar para la Comunidad de Madrid en 2015... ¿En qué situación encontró el entonces Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid (FIAS) y qué características vio necesarias cambiar tanto a nivel estructural como a nivel artístico?

Entré en agosto de 2015 en la Dirección General de Promoción Cultural formando parte del equipo de Jaime de los Santos, en aquel momento no existía todavía la Consejería con ese rango administrativo. Lo primero que hice fue realizar un análisis de la situación que me encontraba y de la programación que se realizaba. Las conclusiones fueron claras desde el primer momento, había mucho margen para crecer y ampliar horizontes y la primera oportunidad fue la del Festival de Arte Sacro. El trabajo fue intenso, me reuní prácticamente con todo el sector, principalmente con los músicos. A partir de ahí fui elaborando diferentes documentos de carácter estratégico para ir desarrollando cada una de las líneas de la asesoría de música. El caso del Festival de Arte Sacro no fue diferente, realicé un detallado plan con una serie de recomendaciones que marcaban ya el giro que quería darle a este festival. Un plan que contenía ya los primeros pasos de lo que es hoy el FIAS, sin ninguna duda uno de los festivales más interesantes del circuito musical español. En este documento estaban marcados los pasos a seguir en cada edición, una evolución progresiva que podría resumirse en cuatro conceptos a lo largo de cuatro años: revolución (2016), confirmación (2017), consolidación (2018) y legado (2019). En estos años han estado siempre presentes una serie de cuestiones que son seña de este festival, como la irrenunciable apuesta por la calidad y la imaginación, el apoyo incondicional a los músicos, grupos y compositores españoles, la presentación de programas, repertorios y nombres poco habituales en nuestras salas, la renovación constante de los artistas que integran el cartel del festival cada año sin olvidar una mirada paritaria, el activo trabajo por ampliar nuevos públicos o el equilibrio entre la nueva creación y el trabajo de recuperación de nuestro patrimonio musical.

Usted provenía, sobre todo, del mundo de las exposiciones de arte, antes de comenzar con su cometido en el sector de la música. ¿Cómo fue su acercamiento al mundo musical, y qué es lo que más le atrajo?

Yo estudié Historia y Arqueología en la Universidad Autónoma de Madrid e inicié una tesis sobre semiótica que tuve que dejar cuando se me acabó la beca que tenía; son unos conocimientos que me han servido mucho a lo largo de mi vida profesional. A finales de los años noventa fui dejando mi trabajo como arqueólogo para dedicarme cada vez más a la gestión cultural, alternando diferentes proyectos, desde la dirección de festivales a planes museográficos, co-



Pepe Mompeán, director artístico del FIAS, con el galardón que recibió en 2018 el FIAS a mejor festival.

misariado de exposiciones o propuestas de patrocinio cultural. Aunque no tengo una formación musical académica, siempre he disfrutado de una aproximación a este mundo como aficionado y como gestor con una mirada abierta y una curiosidad viva que mantengo todavía hoy.

El sector de la música clásica siente que está en deuda con usted por todos sus logros realizados en sus programaciones y por todo lo que ha podido realizar hasta la fecha. ¿Se siente querido por los artistas, más en concreto por el denominado sector de la música antigua?

Entiendo lo que quiere decir, pero no creo que nadie deba estar en deuda conmigo. Nunca he considerado mi trabajo como algo extraordinario, lo he realizado con esa normalidad de quien asume desde el primer momento cuáles son sus responsabilidades en un puesto público como el que ocupé durante estos últimos ocho años y qué se podía lograr en el ámbito de esas competencias. Tuve la gran suerte de llegar a este cargo en un momento en el que despegaba una generación de músicos asombrosos, en el inicio de una verdadera etapa dorada de la música en España, que sigue sin parar de crecer. Ellos fueron en gran parte los que hicieron más fácil mi trabajo, solamente tenía que escucharlos, valorar su trabajo y darles todas las oportunidades que merecían para acompañarlos en su crecimiento profesional. Es decir, era yo el que debía estar a la altura del sector que me encontraba.

Además del FIAS, ha creado otros festivales y citas culturales de especial relevancia... ¿Cuáles han sido y cómo ha sido su recepción?

En estos años en la Consejería no hemos parado de crear nuevos ciclos de concier-

tos que se sumaban al FIAS y a Clásicos en Verano, pero fue desde la pandemia cuando pusimos en marcha proyectos para el sector de las músicas actuales como Sesión Vermú o Radar Joven para apoyar a artistas emergentes, agencias independientes y salas de conciertos madrileñas que en ese momento lo estaban pasando francamente mal. En todos estos proyectos nuevos, que han tenido una acogida fantástica, se han aplicado los mismos criterios que he mencionado sobre el FIAS, porque es una línea de trabajo asumida con naturalidad en todas las programaciones que hemos hecho.

¿Se siente igual de valorado por sus superiores que como lo hacen los artistas?

No puedo estar más agradecido por la oportunidad de haber estado estos últimos ocho años en la asesoría de música de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, primero con Jaime de los Santos y después con Marta Rivera de la Cruz. Ha sido una etapa muy intensa en la que he aprendido mucho y en la que me he entregado absolutamente, entendiendo desde el primer momento cuál era la responsabilidad de un cargo público con esas competencias.

Resúmanos su situación laboral actual y sus perspectivas de futuro...

Desde septiembre pasado no formo parte de la Consejería, aunque continúo con la dirección artística del FIAS 2024 y la programación del ciclo de conciertos de Escenas de Verano. En los últimos meses he podido descansar bastante y pasar más tiempo con mi hija, algo que realmente necesitaba, porque el volumen de trabajo que pasaba por mí en estos años ha llegado a ser ingente en algunos momentos.

Siempre he dicho que debería ocupar un cargo del sector a nivel estatal. ¿Se lo ha planteado, o se lo han propuesto alguna vez?

Le agradezco mucho el comentario, pero no es algo que dependa de mí, solamente espero seguir dando lo mejor de mí en los trabajos y nuevas responsabilidades que la vida me ponga por delante en el futuro.



www.madrid.org/fias/2024

BEDŘICH SMETANA

Tres centenarios, una celebración: La recepción de Smetana en España en 1924

por Francisco Manuel López Gómez *

Tal día como hoy, el 2 de marzo de 1824, nació en la ciudad de Litomyšl Bedřich Smetana, quien habría de convertirse en el principal fundador del nacionalismo musical checo. Cien años más tarde se estrenaría en el Teatro Real de Madrid, sin pena ni gloria, la que fue su ópera más representativa, *La novia vendida*, lo cual ocasionó una polémica en torno al fracaso de la ópera nacional en España y a la protección de la música por parte del Estado. En el presente artículo analizaremos los motivos que llevaron a ello.

En vida del compositor, a diferencia de lo que sucedía con otros como Dvořák (el mayor representante de la siguiente generación de músicos bohemios), en España no conocíamos ni un solo compás de su catálogo: aquí tan solo llegaban algunas notas de prensa sobre sus estrenos operísticos en Praga (*Dalibor*, 1868; *El secreto*, 1878; *Libuše*, 1881), Hamburgo o Múnich. Sólo en los últimos años de siglo, con la llegada de algunos directores alemanes como Karl Muck o Felix Weingartner, llamados para dirigir como invitados la Sociedad de Conciertos de Madrid, el público español pudo escuchar por primera vez obras como *El alto castillo* y *El Moldava* (primero y segundo de los seis poemas sinfónicos que forman parte del célebre ciclo *Má vlast*), o la obertura de *La novia vendida*.

Pero la recepción de las obras no fue siempre positiva: mientras algunos calificaban sus obras de "notabilísimas", originales, bellas e instrumentadas con gran talento, para muchos otros no valía la pena introducir nuevo repertorio, cuando todavía desconocíamos algunas obras magistrales de Mendelssohn, Schumann, Brahms y otros muchos. Sólo *El Moldava* fue bien acogido tras su estreno en el Teatro Real en 1902, un poema sinfónico lleno de colorido y poesía que resaltaba las dotes extraordinarias del compositor y que animaba al crítico y musicólogo Rafael Mitjana a publicar la

hasta entonces más completa biografía que se tenía en España sobre Smetana. Desde este primer triunfo, aumentó su presencia en la programación de conciertos: estreno del *Cuarteto De mi vida* por el Cuarteto Checo; obertura de *La novia vendida* por la Filarmónica de Madrid en el Teatro Real y, después, en Santander, Valladolid y Sevilla; *El Moldava*; y la obertura de la ópera *Libusa*, entre otras obras. Sin embargo, la mayoría de las ocasiones seguía sin despertar el entusiasmo del público.

Ello no fue obstáculo para que se estrenase *La novia vendida* en el Teatro Real de Madrid, acontecimiento que tuvo lugar el 8 de marzo de 1924, con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Se trataba de una producción exportada desde la propia Bohemia, que envió a diversos países varias compañías con sus mejores cantantes y directores para difundir esta obra por toda Europa. La propaganda desplegada en España fue enorme: se editó un folleto con fotografías, artículos sobre los artistas, la historia política, artística y económica de Checoslovaquia, la música checa, Smetana y sus óperas, las artes plásticas checas, etc. En muchos de nuestros periódicos fue encomiada la labor ejercida por el compositor en su país como modelo a seguir por los compositores españoles coetáneos. Incluso, ya a estas alturas, con Albéniz, Granados y Falla a las espaldas, algunos medios se preguntaban cuándo tendríamos una obra que combinase con el lenguaje europeo nuestros bailes y cantos populares.

"Sólo *El Moldava* fue bien acogido tras su estreno en el Teatro Real en 1902, que animó al crítico y musicólogo Rafael Mitjana a publicar la hasta entonces más completa biografía que se tenía en España sobre Smetana"

En el folleto se editó un folleto con fotografías, artículos sobre los artistas, la historia política, artística y económica de Checoslovaquia, la música checa, Smetana y sus óperas, las artes plásticas checas, etc. En muchos de nuestros periódicos fue encomiada la labor ejercida por el compositor en su país como modelo a seguir por los compositores españoles coetáneos. Incluso, ya a estas alturas, con Albéniz, Granados y Falla a las espaldas, algunos medios se preguntaban cuándo tendríamos una obra que combinase con el lenguaje europeo nuestros bailes y cantos populares.

Ópera nacional checa

Las expectativas respecto al estreno de la ópera nacional checa eran grandes: intérpretes excelentes, música inspiradísima creada por el cerebro de un genio, estructura de proporciones perfectas, motivos graciosos y delicados que dibujan un hermoso cuadro de costumbres de la vida de dicha Nación... En definitiva, la *Carmen* checa. Como cabía esperar, la representación tuvo lugar en un teatro completamente lleno, pero el resultado no cumplió con las expectativas. Si bien el público actuó con respeto ante la embajada artística checa, no disfrutó la obra como se le había prometido. Para algunos, la ópera de Smetana sólo podía tener interés y valor para sus conciudadanos checos; por lo demás, no ofrecía ninguna novedad ni descubría nada nuevo. Incluso el musicólogo Víctor Espinós, que asistió al estreno, concluyó que la música de Smetana no consiguió elevar el arte nacional hasta sus más altos vuelos. Sin embargo, reconoció que el compositor hizo un uso original de su folclore para imprimir un toque distintivo a su ópera, tal y como habían hecho personalidades como Barbieri en nuestra zarzuela años antes que Smetana. En efecto, para él la obra seguía los mismos preceptos de nuestra tradición lírico-dramática y a ella no tenían nada que envidiarle obras como *Jugar con fuego*, *El barberillo de Lavapiés* o *Pan y toros*. Así lo expresaba también el crítico del periódico *La Libertad*: "Oyendo *La novia vendida* y recordando la época en que fue compuesta, se nos



Una de las últimas fotografías de Bedřich Smetana, realizada por Jan Mulač en 1882.

venía a las mentes la antigua zarzuela grande española, que es nuestra verdadera ópera. Barbieri y Gaztambide, que florecían en aquellos días, hicieron eso mismo: buscar melodías de sabor popular y componer con esos temas sus partituras, que luego completaban según la influencia de las óperas italianas entonces en boga”.

Entonces, ¿Por qué en Europa era de sobra conocido el compositor checo y su *Novia vendida* mientras que de nuestras fronteras no salieron las obras de Barbieri ni tampoco las partituras más destacadas de zarzuela? La respuesta es sencilla: mientras Smetana tuvo todo el apoyo de su Patria (al menos con carácter póstumo), en España, lejos de proteger e inmortalizar a nuestros artistas y de difundir sus grandes obras, los menospreciábamos. Buena muestra de ello lo constituyeron, precisamente, los centenarios de Arrieta y Barbieri, que fueron ignorados en 1923 (no olvidemos que, en aquella época, se atribuía erróneamente el nacimiento de Arrieta, de modo que se situaba unos meses más tarde que el de Barbieri, es decir, octubre de 1823, en lugar de 1821). Lejos de tratarse de un olvido, Ismael Sánchez Esteban (subdirector General de la Deuda de Madrid, además de estudioso y gran aficionado al teatro), se había dirigido a principios del mismo año al presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid para lamentarse del estado de postración en que se encontraba el arte lírico español y para solicitar la celebración del nacimiento de Barbieri y Arrieta con la puesta escena de algunas de sus mejores obras. Como suele suceder en estos casos, la propuesta fue ignorada, y el centenario de Barbieri se redujo a una minúscula nota informativa que publicó *La Época* sobre la biografía y la labor del autor. En efecto, tan solo tres décadas después del fallecimiento de una de las personalidades artísticas más destacadas del siglo XIX español, ya nadie se acordaba de él: ni el Conservatorio, ni la Sociedad de Autores, ni el Círculo de Bellas Artes, ni ninguno de los innumerables teatros existentes (ni tan siquiera el de la Zarzuela, del que él mismo fue cofundador).



Placa conmemorativa en Litomyšl de 1880, originalmente ubicada en la casa de la familia Smetana en la plaza, pero no se instaló en el edificio de la cervecería de Litomyšl hasta 1949.

No es de extrañar, pues, el sabor agri dulce que dejó a las personalidades de la lírica española el paso de *La novia vendida* por el Teatro Real al año siguiente: mientras los centenarios de Barbieri y Arrieta pasaban sin un recuerdo de quienes más obligados estaban a hacerlo, el de Smetana se celebraba con una obra dirigida por una compañía checa, con todo el apoyo de su gobierno. Pero esto no era nada nuevo: para las altas clases sociales y para el gobierno español, la música propia era por naturaleza irremediablemente inferior a la extranjera.

* Universidad de Castilla-La Mancha

Smetana: “Emociones que le llenan a uno al mirar al paisaje checo”

por **Victoriano J. Pérez Mancilla ***

Este mes de marzo, como se ha hablado en el artículo que precede, se cumplen 200 años del nacimiento de Bedřich Smetana (1824-1884), el compositor que se considera el fundador del nacionalismo musical checo. En concreto, Smetana nació en Litomyšl el 2 de marzo de 1824, una ciudad situada al este de Praga, como parte de la provincia de Bohemia, en el antiguo Imperio Austriaco de los Habsburgo. El compositor era el tercero de los diez hijos de František Smetana y su tercera esposa, Barbora Lynková. El padre fue un reputado fabricante de cerveza que le llevó a ser el proveedor oficial de esta bebida del conde de Waldstein, quien tenía su castillo en Litomyšl; y, además, František hizo gala de un enorme talento para la música a pesar de carecer de formación para ello, llegando a ser un violinista solvante que integró un cuarteto de cuerda. Por esto, no es de extrañar que Bedřich Smetana se iniciase desde muy pronto en la música de mano de su padre, hasta el punto de que, con solo seis años, ofreció un concierto en su ciudad natal interpretando un arreglo para piano de la obertura de la ópera *La muda de Portici*, de Auber.

Smetana compuso a lo largo de su vida casi una decena de óperas, una veintena de obras para orquesta, otras tantas corales, en torno a una centena para piano y unas pocas de música de cámara, pero se conoce internacionalmente sobre todo por dos de sus creaciones: *La novia vendida* y *Mi patria*.

La novia vendida fue la segunda de sus óperas, una obra de género bufo con texto en checo de Karel Sabina (1813-1877), escritor pro democrático que participó en los movimientos revolucionarios nacionalistas para derrocar al gobierno del Imperio Austriaco en tierras checas; no en vano, Smetana estuvo comprometido desde joven con estos movimientos, llegando a participar activamente en Praga en los levantamientos de 1848 contra los Habsburgo.

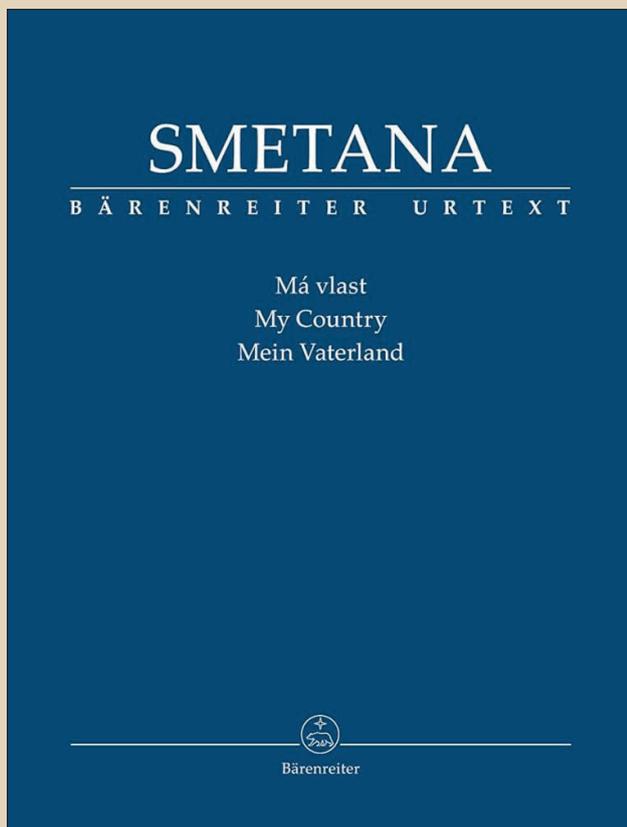
En concreto, la ópera, con partes musicales y otras de diálogo hablado, presenta la historia de amor en un pueblecito checo entre los jóvenes Mařenka y Jeník, que se complica cuando los padres de ella acuden a un casamentero para que le busque un buen marido. Este casamentero hace gestiones y encuentra como candidato a un hombre con cierta discapacidad intelectual y tartamudo, pero hijo del terrateniente Tobías Mícha, estableciendo un contrato de compromiso con él. Entonces, Mařenka muestra su oposición a contraer matrimonio con el hijo de Mícha, por lo que el casamentero invita a Jeník a una copa y le ofrece una compensación económica por vender a su novia, a lo que el joven accede en última instancia. Tras conocer el hecho y verse abocada a casarse con el hijo de Mícha, Mařenka insulta y rechaza a Jeník con enorme tristeza, aceptando el enlace con el personaje tartamudo para vengarse de su amado por haberla vendido. Sin embargo, Jeník revela entonces que es hijo de

Mícha, fruto de una relación esporádica de este. Finalmente Mícha se alegra de conocer a su nuevo hijo y Jeník aclara que el acuerdo que estableció con el casamentero solo recogía que vendía a Mařenka para casarse con el hijo de Mícha, sin especificar el nombre de este: con ello se posibilita el enlace entre los amantes y todos son felices en escena.

Estrenos de *La novia vendida*

La novia vendida, con dos actos, fue estrenada el 30 de mayo de 1866 en el Teatro Provisional de Praga con una mala acogida por parte del público; aunque tampoco ayudó el hecho de que se estuviese a las puertas de la Guerra entre el Imperio Austriaco y Prusia, conflicto bélico que se declaró sólo quince días después del estreno. Sin embargo, Smetana revisó y amplió después la ópera a tres actos, reestrenándose en 1870 con gran éxito y una buena difusión internacional, que llegaría con estrenos en Viena (1892), Chicago (1893), Londres (1895), Nueva York (1909) o Madrid (1924), interpretación esta última de la que se trata detenidamente en el artículo posterior.

No en vano, *La novia vendida* es uno de los mejores ejemplos del camino recorrido por Smetana para crear una verdadera ópera nacional checa, de la que hasta entonces solo había unas pocas obras escasamente representativas e interpretadas, para lo que el compositor utilizó recursos como la inclusión de ritmos y líneas melódicas propias de danzas tradicionales de Bohemia, pero evitando hacer citas concretas de canciones folclóricas. De hecho, el elemento nacionalista queda especialmente patente en la producción operística de Smetana, como se demuestra también con el empleo de libretos inspirados en la mitología y la historia nacionales checas, caso por ejemplo de su primera ópera, *Los brandeburgueses en Bohemia* (1863), o de las inmediatamente posteriores a *La novia vendida*, que son *Dálíbor* (1867) y *Libuše* (1872).



Edición Urtext de *Ma Vlast (Mi Patria)* de Smetana, con nuevo prólogo de Marta Ottlová.

Tal y como ya se ha recogido, la otra obra por la que se conoce principalmente a Smetana es *Mi patria*, formada por un grupo de seis poemas sinfónicos compuestos entre 1872 y 1879. Cabe recordar que el poema sinfónico es una obra normalmente para orquesta y en un solo movimiento, inspirada en un argumento literario u otro elemento extra musical. La utilización de este género por Smetana no es fortuita, ya que había entablado relación profesional desde 1848 con el que se considera el fundador del mismo: Franz Liszt (1811-1886). De hecho, el compositor checo visitó a Liszt en Weimar en 1857 y escuchó su sinfonía vocal *Fausto* y su poema sinfónico *Los ideales*, encontrando en dichas obras soluciones a los problemas de estructuración de la música orquestal y, también, las posibilidades de esta para expresar un elemento extra musical y no quedarse en simples ilustraciones sonoras. Además, todo ello daba un marco perfecto para la creación de música nacionalista, razón por la que el poema sinfónico tuvo un especial desarrollo en Rusia con compositores como Balakirev (1837-1910), Mussorgsky (1839-1881) o Rimsky-Korsakov (1844-1908); y, por supuesto, en Bohemia, con Smetana y, poco después, también con Dvořák (1841-1904).

Los primeros poemas sinfónicos que compuso Smetana tras el estudio de la música de Liszt fueron *Ricardo III* (1858), *El campamento de Wallenstein* (1859) y *Hakon Jarl* (1861). Además, en el segundo queda particularmente recogido el elemento nacionalista checo, ya que Albrecht von Wallenstein (1583-1634) fue un líder bohemio que pasó, de ser un militar clave al servicio del emperador Fernando II de Habsburgo, a ser declarado traidor y sentenciado a muerte por este. Tras las tres composiciones orquestales citadas Smetana se centró especialmente en la ópera, con las ya recogidas *Los brandeburgueses en Bohemia*, *La novia vendida*, *Dálíbor* y *Libuše*, pero retomó el género del poema sinfónico en la década de los 70 con *Mi patria*, obra escrita para una plantilla completa de orquesta sinfónica que incluye dos arpas.

La secuencia de los seis poemas sinfónicos que conforman la obra es la siguiente: El primero de ellos se titula "El alto castillo", donde se describe la fortaleza Vyšehrad de Praga, corte de los antiguos monarcas checos; el segundo "El Moldava", que es el poema sinfónico más famoso del conjunto, en el que se evocan los sonidos y el paisaje del río que divide a la capital checa; el tercero "Šárka", quien fue la guerrera que, según la mitología bohemia, juró venganza contra todos los hombres al haberle sido infiel su amante; el cuarto "De los bosques y prados de Bohemia", inspirado en los paisajes campesinos del valle del río Elba; el quinto "Tábor", la ciudad en la que se hicieron fuertes en el siglo XV los seguidores del precursor de la Reforma Protestante Jan Hus; y el último es "Blaník", el monte al sur de Praga en cuyo interior, según la leyenda, duerme un poderoso ejército comandado por San Wenceslao que ayudará a la población checa en caso de encontrarse en peligro.

En definitiva, la producción compositiva de Bedřich Smetana lo llevó a ser reconocido incluso desde el final de su vida como el pionero de la música nacional checa, el exponente de "una representación general de las emociones que le llenan a uno al mirar al paisaje checo", tal y como escribía el propio compositor describiendo su poema sinfónico "De los bosques y prados de Bohemia".

* Profesor Titular del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada

"La producción de Smetana lo llevó a ser reconocido como el exponente de 'una representación general de las emociones que le llenan a uno al mirar al paisaje checo'"

MARZO 2024

Pasiones



Auditorio de la
Diputación de Alicante



ALMANTIGA
VIERNES 1 - 19.00H

Line Design Si

"PAVANA LACHRIMAE"

Música para la despedida.
Anabel Sáez, clave



LA GUITARRA
VIERNES 22 - 20.00H

IGNACIO RODES.
Guitarra clásica



LA GUITARRA
SÁBADO 2 - 20.00H

Sérgio Assad y Richard Scofano dúo.
Guitarra y Bandoneón



T16
SÁBADO 23 - 20.00H

"La Quinta"

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
BEHZOD ABDURAIMOV, PIANO
ANDRIS POGA, DIRECTOR

Ørjan Matre, Piezas Líricas sobre las obras
pianísticas de Grieg
Prokofiev, Concierto para piano núm. 2
Tchaikovsky, Sinfonía núm. 5



T15.A8
LUNES 19 - 20.00H

"La Pasión"

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
CORO LABAROCCA DI MILANO
RUBEN JAIS, DIRECTOR INVITADO

Bach, Johannes Passion*

*300 aniversario de la Pasión según San Juan

Descubre aquí la
programación:



TEMPOR - ADDA
SIMFÒNICA
ALICANTE 23 / 24

AVANCE ABRIL

T17.A9.
VIERNES 5 - 20.00H

"El Eco del Ser"

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
JOSU DE SOLAUN, PIANO
JOSEP VICENT, DIRECTOR TITULAR
Bernstein, Sinfonía núm. 2 "The Age of
Anxiety"
Mahler, "The Echo of Being"*
Totenfeier
Sinfonía núm.4 (3r mov)
Sinfonía núm.9 (4º mov)

Symphonic Cinema II

*Director de cine invitado, Lucas van
Woerkum

T18
LUNES 15 - 20.00H

"Schubert Celebration"

DEUTSCHE
KAMMERPHILHARMONIE BREMEN
MARÍA DUEÑAS, VIOLÍN
PAAVO JARVI, DIRECTOR
Schubert, Sinfonía núm 2
Bruch, Concierto para violín en Sol menor
Schubert, Sinfonía núm 1

T19. A19
DOMINGO 21 - 20.00H

"Beethoven Heroico"

ADDA-SIMFÒNICA ALICANTE
TRÍO VIBRART;
MIGUEL COLOM, VIOLÍN
FERNANDO ARIAS, VIOLONCHELO
JUAN PÉREZ FLORISTÁN, PIANO
JOSEP VICENT, DIRECTOR TITULAR
Beethoven, Triple Concierto para violín,
violonchelo y piano
Beethoven, Sinfonía núm. 3 "Heroica"

T20
SÁBADO 27 - 20.00H

"Otelo"

PHILARMONIA ORCHESTRA
JEAN GUIHEN QUEYRAS,
VIOLONCHELO
MASAAKI SUZUKI, DIRECTOR
Dvořák, obertura Otelo
Schumann, Concierto para violonchelo
Dvořák, Sinfonía núm. 6



Con la colaboración de:
Sabadell
Fundación



www.addaalicante.es

ALICANTE
DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

Dora Pejačević

por Juan Carlos Moreno

El 5 de febrero de 1916, el Teatro Nacional de Zagreb organizó un programa integrado única y exclusivamente por obras de compositores croatas. Los había relativamente veteranos como Franjo Dugan, pero sobre todo jóvenes, como Božidar Širola, Krešimir Baranović o Dora Pejačević, la única mujer del grupo. Ella, precisamente, fue la gran triunfadora de esa velada con su *Concierto para piano en sol menor Op. 33*, una partitura que revelaba una maestría orquestal sorprendente en alguien que hasta entonces no había abordado la composición sinfónica, pero que sobre todo arrebató por su virtuosismo técnico y su apasionado aliento romántico. Desde ese momento, Pejačević se convirtió en uno de los nombres a tener en cuenta de la música croata.

Nacida en 1885 en Budapest, Mária Theodora (Dora) Paulina Pejačević era hija del conde croata Theodor Pejačević, un personaje relevante en la política del Imperio Austrohúngaro, y de la baronesa húngara Lilla Vay de Vaya. Su infancia

transcurrió sobre todo en el castillo de Našice, en el que creció disfrutando de todas las ventajas de la aristocrática posición de su familia. No obstante, aún niña demostró unas inquietudes por las artes y las letras que iban más allá de lo que se esperaba de alguien de su condición y que sus padres no dudaron en estimular. La música le atraía



“El 5 de febrero de 1916, el Teatro Nacional de Zagreb organizó un programa integrado por obras de compositores croatas; desde ese momento, Dora Pejačević se convirtió en uno de los nombres a tener en cuenta de la música croata”.

“La música se convirtió en una vía de escape que dio lugar a algunas de las obras más importantes de su catálogo, como la que probablemente sea su creación más lograda, la *Sinfonía Op. 41*, la primera sinfonía de la música croata”

especialmente, por lo que las primeras lecciones de piano que le dio su madre acabaron revelándose insuficientes.

Dora empezó así a estudiar con maestros privados, primero en su Budapest natal y, a partir de 1903, ya en Zagreb, con profesores del Instituto Croata de Música. Para entonces, había compuesto sus primeras piezas para piano y para otro instrumento que había aprendido a tocar casi de manera autodidacta, el violín. En 1907, marchó a Alemania para proseguir esa formación, aunque, insatisfecha con el conservadurismo de las enseñanzas recibidas, decidió tomar ella misma la dirección de sus estudios en ámbitos como la instrumentación, el contrapunto, la fuga o la armonía.

Primera Guerra Mundial

En 1913, y después de haber escrito un buen puñado de canciones, piezas para piano y obras de cámara como el *Cuarteto con piano en re menor Op. 25* (1908) y el *Trío con piano en do mayor Op. 29* (1910), Pejačević abordó la que había de ser su partitura más ambiciosa hasta la fecha, el *Concierto para piano Op. 33*. Su éxito constituyó un espaldarazo decisivo a su carrera y la animó a volcarse aún más en la composición. Contribuyó a ello también la realidad de la Primera Guerra Mundial, cuya crueldad había visto de primera mano por su trabajo como enfermera voluntaria.

La música se convirtió así en una vía de escape que dio lugar a algunas de las obras más importantes de su catálogo, como el *Quinteto con piano en si menor Op. 40*

(1915-1918), la *Sonata para violín y piano en si menor Op. 43 “Eslava”* (1917) y la que probablemente sea su creación más lograda, la *Sinfonía en fa sostenido menor Op. 41* (1916-1917), la primera sinfonía de la música croata. En 1918, Oskar Nedbal dirigió dos de sus movimientos en Viena, una interpretación que dejó a Pejačević lo suficientemente descontenta como para llevarla a revisar a fondo la partitura. El estreno integral de la nueva versión se dio en Dresde en 1920 y supuso el reconocimiento internacional de la compositora. Viena, Múnich, Praga o Budapest fueron algunas de las ciudades que recorrió entonces y en las que pudieron escucharse sus composiciones.

Esos viajes no le impidieron seguir componiendo: de ese mismo año de 1920 datan dos nuevas partituras sinfónicas, la *Fantasia concertante en re menor Op. 48*, para piano y orquesta, y la *Obertura en re menor Op. 49*, a las que, un año más tarde, siguieron las *Zwei Schmetterlingslieder Op. 52* (Dos canciones de mariposas), para voz y orquesta. Ese periodo señala también su distanciamiento de la aristocracia en la que había nacido, a la que reprochaba su ignorancia, cuando no desprecio, hacia todo el sufrimiento causado por la guerra. “No puedo mostrarme solidaria con los miembros de mi clase”, le escribió a la hermana de Ottomar von Lümbe, el oficial austriaco con el que contrajo matrimonio en 1921.

Su nueva condición de mujer casada no alteró la dedicación de Pejačević a la música. Por primera vez en su carrera, se inspiró en unos versos en serbocroata para escribir las *Tres canciones para niños Op. 56* (1921), una obra que parece expresar el deseo de maternidad que la embargaba en esas fechas. Ese mismo año, compuso la *Sonata para piano en la mayor Op. 57*, a la que siguió, ya en 1922, el *Cuarteto de cuerda en do mayor Op. 58*. Fueron sus últimas composiciones: Pejačević murió a causa de una insuficiencia renal el 5 de marzo de 1923, un mes después de haber dado a luz a su hijo Théo.

La música como trance

Desde edad temprana, Dora Pejačević mostró facilidad no solo para la música, sino también para la poesía. En 1901 llegó incluso a componer una canción sobre uno de sus poemas, *Warum? Op. 13*. No obstante, fue la música la que acabó imponiéndose. Para ella representaba lo trascendente y lo sublime. Según dijo en una ocasión, era "la más poderosa de todas las artes, el reino del espíritu". No resulta extraño así que componer llegara a ser para ella lo más similar a entrar en "un trance de pura obsesión musical" ni que el componente expresivo cobre un especial relieve

"Desde edad temprana, Dora Pejačević mostró facilidad no solo para la música, sino también para la poesía"

en sus partituras, incluso en aquellas más tempranas inevitablemente influidas por la música de salón que Pejačević escuchaba en las veladas del castillo familiar de Našice. Aunque, en lo que a la forma atañe, sus obras respetan los esquemas clásico-románticos, poseen una sensibilidad poética, un lirismo y un sentido del contraste y el drama que las distinguen de las de sus contemporáneos croatas, para los cuales lo más importante era reivindicar las melodías y ritmos de su patria. En sus últimas creaciones, Pejačević llegó incluso a introducir algunas audacias armónicas que, sin cuestionar en ningún momento la tonalidad, dejan entrever el deseo de enriquecer la tradición heredada sin traicionarla. Lamentablemente, su prematura muerte truncó una carrera que apuntaba muy alto.

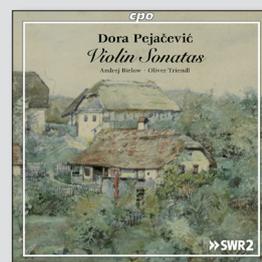
CRONOLOGÍA

- 1885 Nace el 10 de septiembre en Budapest.
- 1897 Compone su primera obra, *Berceuse* para piano solo.
- 1899 Escribe una *Canzonetta* para violín y piano.
- 1900 Sobre un poema de Paul Wilhelm, compone *Ein Lied*, para voz y piano.
- 1902 Inicia un diario en el que anota y comenta sus lecturas.
- 1903 Recibe lecciones privadas de maestros del Instituto Croata de Música de Zagreb.
- 1905 Compone las ocho piezas para piano solo *Blumenleben*.
- 1907 Prosigue su formación musical en Dresde y Múnich.
- 1913 Escribe el *Concierto para piano en sol menor*, su primera obra orquestal.
- 1915 Durante la Primera Guerra Mundial, sirve como enfermera.
- 1916 El 5 de febrero, en Zagreb, el concierto para piano conoce un estreno triunfal.
- 1917 Escribe la *Sonata para violín y piano en si menor "Eslava"*.
- 1918 Acaba la composición del *Quinteto con piano en si menor*.
- 1919 Compone la *Obertura* y la *Fantasia concertante para piano y orquesta*.
- 1920 Se estrena en Dresde la *Sinfonía en fa sostenido menor*.
- 1921 Contrae matrimonio con el oficial Ottomar von Lümbe.
- 1922 Compone el *Cuarteto de cuerda en do mayor*.
- 1923 Muere el 5 de marzo en Múnich, un mes después del nacimiento de su hijo Théo.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía en fa sostenido menor Op. 41. Concierto para piano Op. 33*. Peter Donohoe, piano. Orquesta Sinfónica de la BBC / Sakari Oramo. Chandos. DDD.
- *Sinfonía en fa sostenido menor Op. 41. Fantasia concertant Op. 48*. Volker Banfield, piano. Orquesta Filarmónica del Estado de Rheinland-Pfalz / Ari Rasilainen. CPO. DDD.
- *Concierto para piano Op. 33. Obertura Op. 49. Canciones para voz y orquesta*. Ingeborg Danz, contralto. Oliver Triendl, piano. Orquesta del Estado de Brandeburgo / Howard Griffiths. CPO. DDD.
- *Quinteto con piano Op. 40. Cuarteto de cuerda Op. 58. Cuarteto con piano Op. 25. Impromptu*. Oliver Triendl, piano. Cuarteto Sine Nomine. CPO. 2 CD. DDD.
- *Trío con piano Op. 29. Sonata para violoncelo y piano Op. 35*. Andrej Bielow, violín; Christian Poltéra, violoncello; Oliver Triendl, piano. CPO. DDD.
- *Trío con piano Op. 29. Sonata para violoncelo y piano Op. 35. Cinco piezas para violín y piano*. Trío RoVerde. Brilliant Classics. DDD.
- *Sonata para violín y piano Op. 26. Sonata para violín y piano Op. 43 "Eslava". Piezas para violín y piano*. Andrej Bielow, violín; Oliver Triendl, piano. CPO. DDD.

- *Obras para piano*. Ekaterina Litvintseva, piano. Piano Classics. DDD.
- *Obras completas para piano*. Nastasa Veljkovic, piano. CPO. 2 CD. DDD.
- *Lieder*. Ingeborg Danz, contralto. Cord Garben, piano. CPO. DDD.





NAXOS

} Oper Frankfurt

DVD
VIDEO

Domenico Cimarosa

L'ITALIANA IN LONDRA

Angela Vallone

Bianca Tognocchi

Theo Lebow

Iurii Samoilov

Gordon Bintner

**Frankfurter Opern-
und Museumsorchester**

Conductor Leo Hussain

Stage Director R.B. Schlather

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© GUILLERMO MENDO



© ROSETTA GREEK

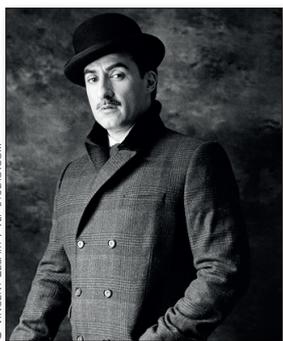
Este mes hablamos de ópera, mucha ópera, como por ejemplo la excelente *Alcina* de Haendel que ha podido verse en el Teatro de la Maestranza de Sevilla: "Lo mejor fue un reparto de voces mayoritariamente españolas, entre la que sobresalía sin duda la Alcina de la maga Jone Martínez" (en la imagen superior). También hablamos de *El rapto en el serrallo*, de Mozart, en la temporada de la ABAO; de *Tosca*, con la straussiana protagonista de Ausrine Stundyte desde la Royal Opera House de Londres; o también desde Londres *El cuento de la criada*, la ópera de Poul Ruders basada en la célebre novela *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, que también ha dado lugar a una conocida serie en televisión. En el reparto, que incluyó lo mejor de la escena lírica inglesa, destacó Kate Lindsey (en la imagen inferior), "una Offred lacerante en su furia y desesperación, en rebelión contra el temible autoritarismo". También nos hacemos eco del *Lear*, de Aribert Reimann, en el Teatro Real; o de *La rosa del azafrán*, que contó con una nueva producción del Teatro de la Zarzuela. Desde Italia hablamos de *Médée*, de Cherubini, representada en el Teatro alla Scala de Milán; y en Nápoles se dio *I Vespri Siciliani*, con escenografía de Emma Dante. Ya en París no podemos dejar pasar *Beatrice di Tenda*, de Bellini, vista en La Bastille.

En versión de concierto, el Teatro Real presentó la rareza de manera semiescenificada *Rappresentazione di anima et di corpo*, la curiosa obra de Emilio de' Cavalieri, servida de manera excepcional por Vox Luminis. Mientras que para el CNDM, Leonardo García Alarcón dirigió las *Vespro della Beata Vergine*, de Monteverdi.

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

DISCOS

Discos



© VINCENT LÉCART / VIP-STUDIO.COM

El siempre cuidadoso sello BR-Klassik ha publicado una colección de canciones de Puccini (orquestradas por Johannes X. Schachtner), interpretadas por el tenor Charles Castronovo (en la imagen recreando al propio Puccini), con el título de "I Canti", con el añadido de obras orquestales, interpretadas por la Orquesta de la Radio de Munich e Ivan Repusic ("se incluyen las tres páginas orquestales más conocidas del compositor (fuera de las que forman parte de sus óperas): *Preludio sinfónico*, *Capriccio sinfónico* y *Crisantemi*. Como sucede en el caso de las canciones, Repusic se muestra perfecto a la batuta, muy atento a los detalles del ingenio pucciniano". Respecto a las canciones, Rafael-Juan Poveda añade: "La voz de Charles Castronovo se presta de maravilla, un tenor lírico, de voz bastante amplia, que puede con estas canciones y aporta elementos de gran belleza".

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

44 AUDITORIO

52 DISCOS

68 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Corriente alterna

Bilbao

Mozart es ingenio, chispa, alegría, arte... y para muchos, el genio más grande de la historia de la música. Por ello, cuando nos enfrentamos a una de sus óperas, más aún cuando es un *Singspiel* como *El rapto en el serrallo*, lo que esperamos es viveza, fogosidad, dinamismo. Pero, ¡ay!, en esta función del tercer título de la temporada sufrimos de lo contrario en gran parte de la representación; predominó la morosidad, la dilación. Es cierto que hubo puntos determinados de cierta tensión pero, en términos generales, la función se desarrolló sin la chispa necesaria y ello, con Mozart, roza el delito.

Escénicamente la propuesta de Mariano Bauduin es de una pobreza casi parvularia. Dos torres en ambos extremos, un fondo marítimo monótono y, lo peor, unos movimientos escénicos de una infantilidad irritante. Parecía que la ópera no estaba trabajada, tal era el desarrollo de la misma. Me produce estupor que ante ciertas propuestas escénicas provocadoras parte del público proteste airadamente y no ante este tipo de iniciativas tan poco imaginativas y tan insulsas. A todo ello hay que unir la batuta de Lucía Marín que, excepto momentos puntuales (el cuarteto del final del acto II), pecó de lentitud, haciendo que toda la chispa que, por ejemplo, rodea a Osmin, desapareciera por completo. Aunque hubo un conato de mejora en el acto III, una lástima.

Vocalmente las cosas apenas pasaron del aprobado alto. Por segunda vez, el tenor previsto (Moisés Marín) fue reemplazado por José Antonio Sanabria. Sanabria quiso construir un Belmonte noble, pero su voz carece de ese punto heroico que ha de acompañar al hijo del comandante de Orán, personaje que es dueño de su dignidad y honor. Las pasó canutas con el *fiato* y la coloratura en "Ich baue ganz". Jessica Prat fue la triunfadora de la noche sin excesivos alardes y su "Martern aller Arten" recibió moderados parabienes. La pareja de sirvientes estuvo mucho más trabajada. Mikeldi Atxalandabaso lanzó la voz mejor proyectada, aunque tuvo que hacer frente a peticiones escénicas realmente inadmisibles por infantiles y nada cómicas. Leonor Bonilla dio una lección de buen gusto y agudos bien emitidos, dando empaque a su papel. Por lo que al bajo se refiere, siempre se habla de la crisis actual de sopranos o tenores, pero ¿cuántos bajos de la actualidad pueden hacer frente con solvencia a este endiablado

papel? Desde luego, Wojtech Gierlach no, ni por graves, inaudibles, ni por ausencia de vis cómica. Correcto y solvente el Selim del actor Wolfgang Vater.

No es la ABAO prolija en ofrecer Mozart y es una lástima constatar este pinchazo. Además, el Euskalduna presentaba una entrada bastante limitada y viendo la respuesta popular al final de la representación, intuyo que la dirección artística no estará muy contenta con el resultado.

Enrique Bert

Jessica Prat, Leonor Bonilla, José Antonio Sanabria, Mikeldi Atxalandabaso, Wojtech Gierlach, Wolfgang Vater. Coro de la ABAO, Orquesta Sinfónica de Euskadi / Lucía Marín. Escena: Mariano Bauduin. *El rapto en el serrallo*, de Mozart. Palacio Euskalduna, Bilbao.

Elektra canta Tosca

Londres

Mientras ensayaba su Tosca en la Royal Opera House, la versatísimas Ausrine Stundyte aceptó reemplazar a una indisputada Nina Stemme en tres funciones de *Elektra*. No sé si fue éste uno de los motivos de esta deslucida primera noche en la obra pucciniana, y creo que los administradores de un teatro de ópera deberían rechazar disponibilidades de cantantes ensayando un rol pesado a tomar otro similarmente difícil al mismo tiempo. De cualquier manera, con o sin Elektra de por medio, mi impresión fue que la voz de Stundyte es hoy demasiado liviana para Tosca, porque a lo incisivo de su registro alto se opusieron serias dificultades en el medio y el grave. Aquí hubo notas veladas, fraseo inseguro, problemas de *fiato* y un volumen insuficiente para cortar a través de la masa orquestal. Y, en general, del grave al agudo, su timbre parece haber perdido brillantez para hacerse más opaco. Fue así que reflexiones como "Nell'ora del dolore..." perdieron su maravillosa mezcla de intimidad y convicción dramática.

Stundyte, una artista escénica genial por la convicción con que entra en cualquier tipo de personaje, debió confrontar en ésta, su primera Tosca londinense, una *regie* de Jonathan Kent que Lucy Bradley, la directora de la reposición, no se ha preocupado por mejorar. El principal defecto es aquí un patetismo de gesticulación que la acercan más a un *Trovatore* que al verismo pucciniano. Imposible no reírse, por ejemplo, frente a la exagerada renguera de Angelotti, o la excesiva calentura de un Scarpia tratando de forzar a Tosca como un ocasional violador de callejón oscuro: nada más lejos de la dramaturgia pucciniana post-Verdi, que esta gesticulación de cine mudo. Contra este defecto, Stundyte pareció luchar denodadamente, algo que no ocurrió con los otros dos principales.

En comparación con tantos Scarpia venidos del Este o de países anglosajones, Gabriele Viviani fue un Scarpia que supo neutralizar su poca sutileza con un fraseo finalmente italiano por la firmeza de su mordente. El Cavaradossi de Marcelo Puente se entregó sin reservas al patetismo de la *regie*, pero estuvo vocalmente más incómodo, porque sus agudos parecen estrangularse en "La vita mi costasse" o "Vittoria!", para ser finalmente espetados con suprema dificultad y cambio de color. El fraseo y la densidad en el medio siguen siendo cálidos y a despecho de la dificultad del último agudo, los *legato* y *fiato* de "E lucevan le stelle" fueron firmemente convincentes. Pero vaya para todos los solistas el beneficio de la duda frente a la dirección orquestal de Karen Kamensek, más preocupada en subrayar comentarios de instrumentos de viento que en controlar dinámicas incómodas. Pero no para Henry Waddington, un Sacristán que supo



© E. MORENO ESQUIBEL

"Escénicamente la propuesta de Mariano Bauduin es de una pobreza casi parvularia".



Aurine Stundyte interpretó a Tosca mientras a la vez reemplazaba a Nina Stemme en Elektra.

espetar sus líneas con incisivo marcado y timbre fresco y a la vez cálido. Su talento para retrucar a Cavaradossi y Scarpia lo pusieron en la línea de un Fernando Corena.

Kamensek concertó un buen *Te Deum* con la ayuda de una orquesta de la casa en excelente estado y un coro similarmente idóneo. La escenografía, tan mediocrementemente tradicional que uno se pregunta por qué no dejaron la de Zefirelli, me pareció esta vez más oscura, con una simulación de alumbrado a vela en el palacio Farnese que ensombreció aún más el confuso movimiento escénico.

Agustín Blanco Bazán

Aurine Stundyte, Marcelo Puente, Gabriele Viviani, Didier Pieri, Grisha Martirosyan, Henry Waddington. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Karen Kamensek. Escena: Jonathan Kent/Lucy Bradley. Tosca, de G. Puccini. Royal Opera House, Londres.

Mujeres en distopía

Londres

El cuento de la criada, la ópera de Poul Ruders basada en la célebre novela *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, estrenada en Copenhagen en 2000, subió a escena por primera vez en la English National Opera (ENO) en 2003, entonces con escenografía de Phyllida Lloyd. Y Annilese Miskimmon, actual directora artística de la casa, estrenó esta segunda producción en 2022. El argumento, tan distópico como *1984* de George Orwell, describe a los Estados Unidos de América como una sociedad futura llamada República de Gilead donde las mujeres, esclavizadas con fines exclusivamente reproductivos, no deben leer, escribir y mucho menos abortar. La criada del título, Offred, es empleada como vientre para parir el hijo de un anónimo comandante casado con una mujer estéril. La atracción que éste termina desarrollando por Offred despierta los celos de la esposa legítima, precipitan un final trágicamente indefinido. ¿Conseguirá Offred escapar a esta dictadura o será condenada a muerte o al destierro en alguna colonia lejana, como ocurre con otras criadas incapaces de reproducir?

El persistente interés por esta difícil ópera es en parte explicable por la vigencia que en este primer cuarto de siglo ha adquirido su vibrante lenguaje feminista frente a amenazas existenciales totalitarias que incluyen desde la esclavización femenina glorificada por los talibanes hasta los obsesivos avances anti-aborcionistas en la legislación de varios estados norteamericanos.

La partitura, descrita como "atonal", "minimalista", etc., es más bien de un estilo musical indefinido, con líneas de canto que recuerdan desde Berg a Britten, alusiones jazzísticas y eficaces variaciones paródicas de ese *Amazing grace* que tan bien define esa religiosidad estilo USA, tan plagada de inquietantes fundamentalismos. El libreto de Paul Bentley es intenso, con algunos lugares comunes que le dan un toque de banalidad. La orquestación es tersa, cristalina en sus texturas y con persistencia rítmica que conforman un todo nítidamente atractivo. Todo esto fue iluminado con expresiva percepción por Joana Carneiro al frente de una orquesta de la casa magníficamente preparada.

Y el reparto incluyó lo mejor de la escena lírica inglesa, comenzando por Kate Lindsey, una Offred lacerante en su furia y desesperación, en rebelión contra el temible autoritarismo Serena Joy (Avery Amereau), la esposa legítima empeñada en acostarse junto a su criada mientras su marido preña a ésta última. Otras mujeres terribles de esta factoría de coitos y pariciones incluyen a Susan Bickley, la madre de Offred, y Moira, la hermana condenada al prostíbulo donde van a parar algunas rebeldes;



Avery Amereau y Kate Lindsey, en esta ópera basada en *El cuento de la criada*, la célebre novela de Margaret Atwood.

Nadine Benjamin la interpreta con convincente línea de canto. En esta gran advertencia feminista los roles masculinos son poco interesantes, porque nunca vemos en ellos la ferocidad paternalista que la obra pretende denunciar. Tal vez esto ocurra adrede, para mostrar, finalmente, la estupidez y el acartonamiento de esos machos que se manejan sin mayor interés entre esposas y esclavas sexuales. De cualquier manera: James Crewswell interpretó con buen fraseo un comandante necesariamente mecánico y aburrido, y Alan Oke se encargó con histriónico satirismo de un ginecólogo que decididamente es el Doctor de Wozzeck reencarnado en otra ópera. Contra el fondo de un decorado mínimo de cortinas y una pared contra la cual se estrella el destino de estas criadas, Miskimmon instruyó una intensa y conmovedoramente *regie* de mujeres siempre apasionadas en medio de su sumisión y desesperanza. Los vestuarios insistieron en presentar a todas las criadas con esa bata roja y cofia blanca que recuerda a los Amies holandeses trasplantados a USA, quienes aun cuando ortodoxamente religiosos, son pacíficos y tolerantes. La intolerancia está más bien en el avance de políticas fundamentalistas que no necesitan disfraces folklóricos para imponerse cada vez más autoritariamente.

Agustín Blanco Bazán

Kate Lindsey, John Findon, Susan Bickley, Rachel Nicholls, Nadine Benjamin Rhian Lois, etc. English National Opera / Joana Carneiro. Escena: Annilese Miskimmon. El cuento de la criada, de Poul Ruders. English National Opera, Londres.

El Teatro Real se apunta un tanto

Madrid

Lear es la tercera ópera compuesta por Aribert Reimann, tras *Sonata de Espectros* (1964) y *Melusina* (1970). Estrenada en Munich en 1978 en una producción legendaria, con escena de Jean-Pierre Ponelle, dirección musical de Gerd Albrecht y un reparto "para la historia" con Fischer-Dieskau, Julia Varady o Helga Dernesch, fue un éxito total al que tuve la suerte de asistir y que me confirmó que no hay ópera difícil para el público si se recrea con elementos del más alto nivel artístico. El triunfo de ese gigante que fue Dieskau estaba más que justificado porque fue él quien sugirió el tema de *Lear* a Reimann, que haría realidad el sueño que tanto Berlioz como Verdi, y más tarde Debussy, habían acariciado de componer una obra basándose en la tragedia de Shakespeare. 45 después de su estreno, la obra conserva su impactante fuerza con su serialismo postimpresionista, sus violentos cataclismos sonoros con la percusión enloquecida y la sugestiva ternura de sus lamentos, sobre todo en la última escena, donde el canto de los violonchelos y las violas logra acunarte.

Escuchar *Lear* es una oportunidad única para disfrutarla, o rechazarla. No será plato de gusto para todos los paladares, pero merece la pena probarlo. Aunque debo confesar que cuando la escuché por segunda vez, en 2018, en el Festival de Salzburgo, mi entusiasmo por la obra distó mucho del que tuve en 1978.

El Teatro Real nos la ha ofrecido en una producción de la Ópera de París dirigida escénicamente por Calixto Bieito, que en esta ocasión ha moderado sus obsesiones sexuales, que las hay, y sanguinarias, que también las hay, y nos ha brindado un extraordinario espectáculo, trayendo la historia a nuestros días, como casi todos los directores contemporáneos, pretendiendo acercarla a nuestra sensibilidad, aunque resulte en principio poco creíble que hoy en día haya una familia con tanto asesino y maltratador y que no esté en la cárcel o en un sanatorio psiquiátrico. Sin caer en la exageración, como suele hacer, Bieito se ha ceñido lo más posible al libreto de Claus H. Henneberg, sin estridencias; incluso la enucleación de Gloucester no cae en la truculencia.

La acción se desarrolla dentro de una empalizada de tabloncillos móviles, un palacio o un bosque, detrás de los que vemos la cabeza de un dromedario que come yerba, un cuerpo masculino de cubito supino en ropa interior, un ojo rasgado por un estilete que recuerda al del *Perro Andaluz* de Buñuel, fragmentos de pieles arrugadas. Pero lo que de verdad hace notable esta representación es la magnífica dirección de los cantantes a nivel teatral. La idea de asimilar la decadencia física, el envejecimiento corporal, a la progresiva pérdida de la cordura del monarca está magníficamente resuelta. Impresionante la escena primera en que Lear reparte sus posesiones, simbolizadas por un pan que trocea, entre una Goneril y una Regan que se lanzan a devorarlo como perras, mientras Cordelia lo rechaza y su padre se lo hace tragar de forma violenta. Quizá Bieito, en la masacre final, haya caído en el



Bo Skovhus (Lear) y Susanne Elmark (Cordelia), en esta fantástica producción que pudo verse desde finales de enero en el Teatro Real.

esperpento, pero es que la historia tiene mucho de esto, aunque el suicidio de Goneril apretándose el cuello con una corbata me recordase la escena de *Amarcord* de Fellini, en la que el padre intenta suicidarse abriéndose la boca con las manos.

Todos los integrantes del elenco, encabezados por un impresionante Bo Skovhus (nuestra portada de enero), que ha hecho una gran carrera más por sus dotes escénicas que por la calidad de su voz, siempre áspera y carente del menor terciopelo, una vez más consigue hacerse con *Lear* y sacarlo adelante con una brillantez inusitada y, además, con el excelente criterio de no pretender parecerse a Dieskau. Magníficas Ángeles Blancas como Goneril y Erika Sunnegårdh como Regan. Conmovedora la Cordelia de Susanne Elmark que bordó el diálogo con Lehar. De la sección masculina destacaría a Andrew Watts como Edgard, que defendió con brillantez la endiablada tesitura de su personaje. Pero sería injusto no mencionar a Torben Jürgens como el rey de Francia, al extraordinario actual Amfortas de Bayreuth, Derek Welton, como Albany, así como a Michael Colvin como Cornualles, Kor-Jan Dusseljee como Kent, Lauri Vasar como Gloucester, Andreas Conrad como Edmund y Ernst Alisch como el Bufón.

Si a esto añadimos que su director musical Asher Fisch, sin perjuicio de ciertos excesos, supo dirigir los momentos más líricos con verdadera exquisitez y con una orquesta y coros del Teatro en estado de gracia, podemos imaginar que el éxito, a pesar de las numerosas deserciones en la segunda parte, fue notable y merecido.

Francisco Villalba

Bo Skovhus, Erika Sunnegårdh, Kor-Jan Dusseljee, Ángeles Blancas, Andrew Watts, Ernst Alisch, Andreas Conrad, Lauri Vasar, Michael Colvin, etc. Orquesta y Coro del Teatro Real / Asher Fisch. Escena: Calixto Bieito. *Lear*, de Aribert Reimann. Teatro Real, Madrid.

De cabos y circunstancias

Madrid

La vida se construye en torno a una continua dialéctica entre circunstancias y principios que acaba determinando el todo. Diría que esto es igualmente válido para las personas y las obras de arte resultantes del tira y afloja; incluso si se aplica a las interpretaciones, lo vemos en un rato.

Circunstancias, como las de la composición de las *Vísperas*, cuando el Divino Claudio está harto de pasar hambre en Mantua y de defender sus principios compositivos contra el osado Artusi; más principios, cuando la Iglesia adopta por bandera el fascinante poder propagandístico de la música, para retener a la clientela que se le filtraba por las rendijas. Y conjunción de unas y otros cuando Monteverdi ata cabos y escribe esta maravilla, poniendo un ojo futuro en la increíble máquina de sonido que es San Marcos. Bueno, y en el sueldo. No tengo pruebas, pero tampoco dudas, de la íntima relación entre continente



Leonardo García Alarcón dirigió las *Vespro della Beata Vergine*, de Claudio Monteverdi.

(San Marcos) y contenido (*Vísperas*), ni de que Monteverdi escribe para explotar policoralidad y ecos con la basílica veneciana *in mente*. De modo que, si queremos reproducir con cierta fidelidad las intenciones de Don Claudio, o nos vamos a San Marcos o aprovechamos las magníficas condiciones del Auditorio Nacional de Música.

Monteverdi sacó músculo con esta obra, precisando de directores con sólidos principios para enfrentarse a las mil encrucijadas que plantea, con margen cuasi infinito para trabajar colores, texturas, endiablada polirritmia, variedad de afectos y, en resumen, todo un mundo de matices. Alarcón, sin duda posee esos principios, habiendo aprovechado los años a la sombra de Garrido para empaparse de su genial inventiva y construir una sólida reputación de creatividad, riqueza e imaginativo brillo, perfectos para desarrollar unas *Vísperas* antológicas. Así, disponiendo de una música opulenta, músicos de reconocida competencia, un auditorio idóneo y su legendaria capacidad para recomponer y reconstruir, se daban las circunstancias para pensar que Alarcón estaría en su salsa, tejiéndose expectativas de velada inolvidable.

Pero el panorama idílico se desmorona en cuanto ataca una fanfarria impropia de los Gonzaga, por desnutrida, débil e imprecisa; lo perdonamos porque son las primeras notas y hay que entrar en la obra, pero no deja de ser un jarro de agua fría y un mal augurio. Que se confirma a lo largo de una primera parte del concierto marcada por desajustes de todo pelaje: hay mucha intención e intensidad (a veces excesiva), pero también una notable sensación de que cada uno hace la guerra por su cuenta. Las entradas y salidas son un sufrimiento y la polirritmia frecuentemente supone un obstáculo, con demasiadas inercias en el establecimiento del nuevo compás. Las voces acusan la mezcla de diapason brillante (nos chivan por el pinganillo que 442Hz), tesituras complicadas y exigencia de intensidad y velocidad extremas, concluyendo que el asunto no brilla como debe. Podríamos añadir falta de ambición en el colorido tímbrico (me faltaron flautas y las esenciales contribuciones de Quito Gato al continuo) o más audacia a la hora de jugar con los efectos sonoros de *cori spezzati* e instrumentos, que no fueron más allá del paseillo inicial aireando la fanfarria, o situando los cornetos espalda con espalda. Y criticamos la imprecisión porque resta fuerza y credibilidad: un pasaje homofónico exige precisión milimétrica, o la sucesión de versos sueltos será un caos que no se corresponderá con lo escrito. Ciertamente, tampoco ayuda el gesto diabólico de Alarcón, que concede mucha libertad y los músicos se la toman demasiado en serio. También me falló el peso de los *cantus firmus*, precisamente tras una explicación inicial en la que Alarcón subrayaba su importancia en esta obra... pero que luego no salen con la contundencia exigible.

Al final, la primera parte del concierto discurre con más pena que gloria, escuchando demasiados cabos sueltos con la sensación de estar a la espera del *Magnificat*, un "a ver si" de hora y pico. Y llega, como un perfecto puñetazo sonoro que devuelve a esta música celestial al Olimpo donde la situó su autor. Aquí sí escuchamos un bloque de sonido y

sentimos el peso del universo en *cantus firmus* recios, divinamente maridados con sabrosos *ritornelli*. Y lo reconocemos como excesivo, muchas veces al límite dinámico de lo que voces e instrumentos pueden dar, pero esto es Barroco y vivimos el exceso y la exageración, o no vivimos. Será *hardcore*, pero me gusta: yo aquí escucho música sin melindres. Si Monteverdi metió el madrigal, la sensualidad y la carnalidad dentro de la iglesia, nosotros se lo respetamos, se lo agradecemos y fin de la discusión. Es cierto que, como si fuera Bach, esta música lo aguanta todo y su color siempre brilla, dejando a elección del director que la luz sea cegadora, impactante y emotiva, o se quede en frío fluorescente.

Alarcón tira de principios y carácter, ata los cabos y nos regala un *Magnificat* con esencia, calorías y luz. Tal vez tarde, tal vez agri dulce. Tal vez una versión... de circunstancias.

Álvaro de Dios

Mariana Flores, Deborah Cachet, David Sagastume, Valerio Conatdo, Pierre-Antoine Chaumien, Andreas Wolf, Rafael Galaz. Chœur de Chambre de Namur, Cappella Mediterranea / Leonardo García Alarcón. *Vespro della Beata Vergine*, de Monteverdi. Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

De nuevo los exquisitos Vox Luminis

Madrid

La *Rappresentatione di anima et di corpo* es una obra que hace saltar por los aires todo lo que creíamos saber acerca de los orígenes de la ópera. Allí donde los manuales insisten en considerar *L'Orfeo* de Monteverdi como el principio de todo, el romano Emilio de' Cavalieri nos ofrece una creación que le puede disputar el puesto. La *Rappresentatione* es la primera obra de su especie cuya música ha sobrevivido, la primera en ser publicada (Roma, otoño de 1600) y la primera en la que aparece impresa la partitura para el bajo continuo. Las dos representaciones de se hicieron de esta obra en febrero de 1600 tuvieron una buena recepción (asistieron a ellas muchos cardenales) y Cavalieri se mostró satisfecho. Más tarde, aquel mismo año, comparando la obra con las *Euridices* de Cacini y Peri, el escritor del prefacio a la partitura impresa dice que la *Rappresentatione* fue considerada una obra mejor porque "llevaba al auditorio a las lágrimas y a la risa y les encantaba". Tal respuesta emocional dependió en parte de que la producción tuviera un vestuario sumamente colorista, asombrando por su virtuosismo vocal e instrumental.

Se trata de una mezcla de la vieja tradición de las *sacra rappresentazione* y de las más recientes *lauda* de la Contrarreforma y trata del



El Teatro Real representó de manera semiescenificada la curiosa obra de Emilio de' Cavalieri.

enfrentamiento del *Anima* (el Alma), soprano, y el *Corpo* (el Cuerpo), tenor. Su primer diálogo está tomado de unos textos estróficos de la colección romana de *laude* de 1577. Otros 12 están formados en su mayoría por personajes alegóricos: Intelecto (alto), Buen Consejo (tenor), Placer (alto), más varios coros: Ángeles en el Cielo, Almas condenadas, Almas benditas.

Para recrear esta "curiosidad", el Teatro Real ha contado de nuevo con el grupo Vox Luminis, que hace dos años nos ofreció una versión inolvidable del *Rey Arturo* de Purcell. Sin llegar a las excelencias de aquella ocasión, entre otras cosas porque la *El Rey Arturo* es mucho más rica en contrastes y emociones, el grupo ha logrado una interpretación de la obra de Cavalieri impecable, con una dramaturgia en muchas ocasiones confusa, debida a las proyecciones en una pantalla que, más que acercarte al tema, lo alejaban a causa de unas imágenes cuyo significado no fui capaz de comprender, a no ser que fuesen una referencia a la fragilidad del cuerpo humano. Pero esto fue *peccata minuta*, ya que musicalmente el grupo mostró una delicadeza, una capacidad para los contrastes y una expresiva contención magistrales. Se me hace difícil destacar a alguno de los intérpretes vocales porque todos, sin excepción, tuvieron intervenciones notables, incluido su director artístico, Lionel Meunier, que intervino como uno más en el grupo de los bajos del coro. Una relajante velada.

Francisco Villalba

Sophia Faltas, Raffaele Giordani, Massimo Lombardi. Vox Luminis / Lionel Meunier. Versión semiescenificada. *Rappresentazione di anima et di corpo*, de Emilio de' Cavalieri. Teatro Real, Madrid.

¡También los molinos sueñan!

Madrid

La *rosa del azafrán* presentó sus galas por todo lo alto en una ejemplar nueva producción del Teatro de la Zarzuela. Apuesta equilibrada entre lo musical y lo teatral en todas sus facetas, pero que, sin lugar a dudas, tuvo su sólida y emotiva base en el brillante plano dramático, fluido, costumbrista pero impregnado de profundo y universal simbolismo. Un plano dramático que, a su vez, bebe de un libreto de dos gigantes, bien bregados en el oficio: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, que también cuenta con una inspirada partitura de



La rosa del azafrán contó con una nueva producción estrenada en el madrileño del Teatro de la Zarzuela.

Jacinto Guerrero. Partitura que ha dejado varios de los números más traídos y llevados en controvertidas, otrora insistentes, algo frívolas y, a menudo, prejuiciosas, antologías del género. Números que sólo se sitúan (y disfrutan) en su justo valor, insertos en el devenir de estas ingeniosas cuitas, añagazas y enredos...

Estructurada originalmente en dos actos, *La rosa del azafrán* fue ofrecida, con buen criterio, de un solo tirón. Se agradeció y, así, se hiló con mejor concentración e interés, el incierto devenir que va desgranando la trama. Una trama manchega que conjuga, con sabiduría y ligero suspense, los toques de una noble utopía *quijotesca* ("No era solo el Caballero... ¡También los molinos sueñan!") con saludables dosis de realismo de terruño y pecunio ("Es que a mi orgullo le basta... ¡que los demás se lo crean!"). Una escena dirigida con pulso dramático por Ignacio García, laudables escenografía de Nicolás Boni y vestuario de Rosa García, coreografía, iluminación... Todos colaboraron a sentir con mayor intensidad la tensión generada por los desiguales amoríos y negocios, trasuntos personales y, sobre todo, sociales, encuentros y desencuentros, que se suceden.

La música discurrió a pareja altura por cuenta de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro del Teatro de la Zarzuela dirigidos por José María Moreno, junto a un plantel de cantantes y actores que escuchamos en su primer reparto y en su decimocuarto, último y, probablemente (junto con el estreno), más emotivo pase. En primer lugar, Sagrario con Yolanda Auyanet fue un *ama* en toda regla. Mantuvo de principio a fin cierto estiramiento propio de su personaje, cargo y posición en un rasgo que acrecentó el moderado realismo de un desenlace que puede y debe tener lecturas subliminales (a lo Wilder, para entendernos...), aparte de la obvia, feliz y hartó esperada. Juan Pedro en la voz y presencia de Juan Jesús Rodríguez: ¡todo un caballero...! Incluso con su confesión final... Una voz de notable proyección y poderío para un barítono protagonista, excepcionalmente sin el antagonista tenor merodeando por ahí... Catalina es un personaje que carga a sus espaldas con mucho del oscilante peso de la acción, y se encarnó como un guante en una convincente actriz cantante: Carolina Moncada; como Moniquito, sobre una *vis cómica* plena de reflejos con Ángel Ruiz, que defendió, también con solvencia, su parte canora.

Custodia fue Vicky Peña, con la presencia escénica necesaria para levantar con auténtico carácter, una particular Celestina; Carracuca con Juan Carlos Talavera se luce entre risas con sus hazañas conyugales en un humor negro muy de la época. ¡Qué decir de Don Generoso, si éste cabalgó, como ya indiqué, a lomos de Mario Gas! Merecido plus de aplausos tras su monólogo más rotundo en proscenio, cuyo remate hemos reproducido aquí (palabras, por cierto, con un imprevisto toque futurista de Inteligencia Artificial, que aún resuenan en nuestros oídos y hemos llevado al titular).

Miguel con Pep Molina; el Micael de Emilio Gavira; y Julián/Un mendigo, con Chema León, completaron con solvencia este elenco. Un Cantante de música popular, Elena Aranoa, fue una tersa "voz en on", que buscó dar un punto más de expresa profundidad psico-socio-lógica al enredo desde su primer suspiro: "¡Qué culpa tiene el to-millo de haber nacido tan bajo!". De ejemplar calificué de primeras y sin titubear, esta nueva producción que acompaña el comienzo de un nuevo año.

Luis Mazorra Incera

Yolanda Auyanet, Juan Jesús Rodríguez, Carolina Moncada, Ángel Ruiz, Vicky Peña, Mario Gas, etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela / José María Moreno. Escena: Ignacio García. *La rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Medea habla francés

Milán

Ausente de la sala de Piermarini luego de las dos interpretaciones de Maria Callas en italiano, *Médée* de Cherubini volvió por fin a la Scala en su lengua original, pero sin mucha suerte. La protagonista prevista canceló por razones familiares y llegó, por suerte, Marina Rebeka. Pero la soprano enfermó tras la segunda representación, estuvo ausente de otras dos, y en la penúltima, que es la que se reseña, volvió para tener que marchar después del primer acto porque se advertía el esfuerzo y no estaba recuperada en absoluto (tosía ya en su primer aria). La sustituyó la cover, Claire de Monteil, que se las arregló bien en el segundo acto, pero terminó gritando en el tercero. El resto del reparto no fue por buen camino. De Barbeyrac no es tenor para este Jasón y por primera vez lo escuché forzado en el agudo, aunque fue el que mejor dijo su texto. Di Pierro tiene hoy una voz opaca y gris y su Creonte nunca tuvo la autoridad requerida. La Dirce de Russomano demostró medios, pero descontrol en el registro agudo. La Nérís de Ambroisine Bré prácticamente no existió en lo vocal, porque si es mezzo no lo parece y el volumen es exiguo; su gran aria fue totalmente desaprovechada. Ni siquiera las dos doncellas de Greta Doveri y Mara Gaudenzi quedaron libres de objeciones de estridencia en el primer caso, y de un canto correcto pero monótono en el segundo. Muy bien el coro preparado por Alberto Malazzi. La orquesta del Teatro también estuvo como siempre en su excelente nivel, y la dirección de Gamba fue buena (muy buena en el tercero), pero con una ejecución de la obertura de una rapidez y un carácter marcial que no parecen los más adecuadas.

Michieletto presentó una versión burguesa y feísta del mito. Esto se puede aceptar, pero el error consistió en sustituir los recitativos originales no por los italianos traducidos del alemán y anti-históricos, sino por escribir unos textos que dan voz a los dos hijos de Medea y Jasón (en la obra original son dos niños,



© BRESCIA E AMISANO / TEATRO ALLA SCALA

El director de escena Damiano Michieletto presentó una versión burguesa y feísta del mito de Medea.

pero imagino que por la paridad ahora son un niño y una niña), para colmo grabados por dos francoparlantes pero interpretados por dos italianos, Tobia Pintor y Giada Riontino. Michieletto es un hombre inteligente e informado (hasta hay citas en griego clásico del texto de Eurípides), pero de esos que prefieren imponer su visión a la música sustituyendo al autor y compitiendo con él. En general no funciona y esta vez lo ha hecho menos que otras. Mucho público y muy aplaudidor. En la Scala se protesta sólo en alguna ópera italiana y a algún intérprete al que se le tiene manía, a veces con razón. Aquí, en la primera función sólo sufrió sus iras el equipo responsable del espectáculo. Después, nada ni nadie. Menos mal, pero la deuda con la obra maestra de Cherubini, tan amada por Beethoven y Brahms, queda sin saldar.

Jorge Binaghi

Marina Rebeka/Claire de Monteil, Stanislas De Barbeyrac, Nahuel Di Pierro, Martina Russomano, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Michele Gamba. Escena: Damiano Michieletto. Médée, de Cherubini. Teatro alla Scala, Milán.

Sigue la racha de *I Vespri Siciliani*

Nápoles

En el marco único del Teatro San Carlo tuvo lugar una reposición del título de Verdi ausente hace mucho de las temporadas en la onda de reposiciones de la ópera que tendrá su próxima etapa en Zúrich con la misma protagonista femenina. Aquí se utilizó, en coproducción con Palermo (donde nació y hemos reseñado aquel espectáculo) la puesta en escena diseñada por Emma Dante, que ya se vio también en Bolonia y parece (al menos figura en todos lados) que se verá en Madrid. Como en este caso se usa la versión italiana y no la francesa original, desaparece el ballet (objeto a su vez de una masacre acorde con la que evoca el título en Palermo), cosa que nos devuelve a los finales de acto "normales" de Verdi y nos evita los principales sinsentidos de la puesta original. Aquí ha gustado mucho, desde la aparición (aplaudida) de las víctimas de la camorra en fotos con nombres y apellidos, hasta los famosos *puppi*, que son muy buenos aunque poco tengan que ver con la acción (sí, pelean y mueren, pero si en la obertura sólo molestan un poco, al principio del quinto acto tenemos derecho a una escena muda y algo larga). Los personajes están bien trazados, la separación entre ocupantes y ocupados es clara (aunque hay vestuario para todos los gustos y de todos los colores), y sólo disuena el intento de ejecución del tercer

acto sobre dos barriles con el uso de revólveres, pero hoy por hoy eso es sólo un detalle.

La dirección de Nánasi fue desigual: más bien lenta, anémica en la obertura, mejor en los momentos líricos que en las grandes explosiones, donde la orquesta más de una vez sólo hizo ruido. Tampoco el coro con su nuevo maestro, Fabrizio Cassi (¿será el definitivo?), estuvo muy rutilante. Pero el viaje valió la pena, sobre todo por los cantantes principales, en particular los tres roles masculinos.



© LUCIANO ROMANO

El Teatro San Carlo de Nápoles representó *I Vespri Siciliani* con escenografía de Emma Dante.

Beatrice di Tenda o Bellini trágico

París

La poco frecuente *Beatrice di Tenda* hace su entrada en la Ópera de París. Esta penúltima ópera de Bellini fue estrenada sin éxito en Venecia en 1833 (dos años antes de la desaparición del joven compositor) y olvidada, antes de su reaparición de vez en cuando a partir de mediados del siglo XX. Es verdad que la obra puede desconcertar a los fervientes del *bel canto*. Si el canto está bien puesto en valor, rápidamente, después de algunas cadencias típicas del compositor, la trama se expone a través de momentos de intensidad dramática. Pues se trata de la vida de la heroína Beatrice di Tenda (que existía en el siglo XV) sometida a la cárcel, la tortura y la muerte. En la Bastille, este contexto está largamente expuesto por la puesta en escena de Peter Sellars (para su primera intervención en una ópera italiana) con un decorado abstracto, intervenciones de militares armados, mucha sangre y dolor para los héroes. Una relectura actual que se inserta bien en este tema trágico.

El papel principal corre a cargo de la soprano Tamara Wilson en un lirismo inmanente sin defecto a través de la importancia de su papel, tanto vocal como escénicamente. Pene Pati, en el papel de Orombello el amoroso, también destinado a un final trágico, encarna a su personaje con la exactitud que se le conoce a este tenor. El barítono Quinn Kelsey, que hace de Filippo o el malo de la historia que siembra la desgracia, cumple con una presencia bien sentida. Amital Pati (hermano de Pene) y Theresa Kronthaler interpretan perfectamente sus papeles secundarios. El coro, que



La heroína Beatrice di Tenda y sus sufrimientos fueron expuestos con escenografía de Peter Sellars.

tiene una fuerte participación (otra característica de la obra) se lanza vigorosamente. La orquesta interviene coordinándose en esta partitura tumultuosa (en conformidad con la nueva partitura editada recientemente), bajo la dirección precisa de Mark Wigglesworth, para un conjunto de lo más convincente.

Pierre-René Serna

Tamara Wilson, Pene Pati, Quinn Kelsey, Amital Pati, Theresa Kronthaler, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Mark Wigglesworth. Escena: Peter Sellars. *Beatrice di Tenda*, de Bellini. La Bastille, París.

Agresta, que fue Elena, lo hizo bien pese a que el papel no parece de los que le caen mejor; en algunos momentos el timbre sonó feo aunque se escuchó todo el tiempo y claramente sus mejores momentos fueron los líricos, en especial en los duetos con el tenor y en su solo "Arrigo, ah parlí a un core", mientras que la ejecución del famoso *Bolero* fue por demás prudente y con alguna aspereza en zona aguda. Fue encomiable su labor escénica. Pretti volvió a demostrar que es un noble Arrigo "a la italiana", que tratándose de esta versión es lo que cabe esperar: fue valiente, brillante pese a alguna pérdida del esmalte, de recursos sobrados y se ganó la ovación de la noche con su aria del acto de la prisión. Personalmente lo encontré en su mejor forma en los dos grandes dúos con Monforte, supongo que por la excelente versión que del personaje dio Olivieri en todos los aspectos, aunque la diferencia de edades jugara en contra la credibilidad de quién era el padre y quién el hijo. El barítono pareció aún mejor que en su interpretación de Palermo, pese a que el texto lo favorecía más en aquella ocasión: más cuerpo en el centro y grave, agudo libre de toda tensión, expresividad notable.

En el mismo grado convenció el primer Procida de Esposito, de color adecuadamente oscuro, notable extensión y volumen, intención e intensidad en el fraseo y desenvoltura escénica. Bien los comprimarios: citemos a Carlotta Vichi (Ninetta) y el Sire di Béthune de Sagona (buen material que requiere aún trabajo). Mucho público, incluidos los alumnos de un liceo que se comportaron de modo inmejorable, y grandes ovaciones al final.

Jorge Binaghi

Maria Agresta, Piero Pretti, Mattia Olivieri, Alex Esposito, Gabriele Sagona, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Henrik Nánási. Escena: Emma Dante. *I Vespri Siciliani*, de Verdi. Teatro San Carlo, Nápoles.

La magia de Alcina

Sevilla

Parece que por fin la ópera barroca va encontrado una presencia continuada en la programación del Teatro de la Maestranza. En este caso se trataba de una producción digna que ha intentado solventar el siempre problemático aspecto de una lógica dramática, casi siempre relacionado con los mimbres con que se contaba a la hora de llevarla a un escenario. *Alcina* era un buen ejemplo al estrenarse en plena guerra de los teatros ingleses por el éxito. Haendel descubrió en el último momento a un joven soprano para el que escribió tres arias con la partitura ya terminada. La ópera se estrenaba en Covent Garden, cuyo director, John Rich, era un especialista en efectos escénicos, una cualidad a tener muy en cuenta, puesto que la magia era protagonista, elemento tenido en cuenta por Haendel, dada la buena acogida que habían tenido otras óperas suyas anteriores con este componente (*Rinaldo*, *Teseo*, *Amadigi*). Para colmo, el éxito del ballet de Marie Sallé en Londres por la misma época hizo que el compositor contara con ella e incluyera números de baile, en principio no previstos. Como tampoco lo estaban números corales, pero quiso aprovechar que el teatro contaba con un pequeño pero eficaz conjunto vocal, así que lo incluyó también.

Evidentemente, todos estos añadidos dejan al director de escena de hoy la libertad de hacer lo mismo, es decir, no contar con aquellos elementos de los que no disponga. Lo que dudamos es que pueda suprimir arias completas o parte de ellas, como hizo. Otra licencia fue colocar un único descanso a la mitad del segundo acto, al terminar el aria de Alcina "Di, cor mio". Estrictamente, la división de los tres actos responde a motivos musicales. Por ejemplo, si nos fijamos en el primer acto, vemos que consta de una obertura y arias de Alcina, Oberto y Morgana, todas en Si bemol mayor; además, Morgana canta la primera y la última aria de este acto, lo que nos indica una unidad clara, que apunta al llamado acto de la seducción.



© GUILLERMO MENDO

“Lo mejor fue un reparto de voces mayoritariamente españolas, entre la que sobresalía sin duda la Alcina de Jone Martínez”.

En lo escenográfico, una estilosa casa de campo de los años 50 pasaba por el palacio de Alcina y a medida que esta iba perdiendo el control y el amor, la casa se iba desmembrando hasta quedarse en lo imprescindible. Apropiaada iluminación y vestuario de esa época.

Lo mejor fue un reparto de voces mayoritariamente españolas, entre la que sobresalía sin duda la Alcina de la maga Jone Martínez, de bellísima voz, un registro muy cuidado y homogéneo, magnífica técnica que le permite un brillo y un colorido verdaderamente seductor. Admiramos también la Morgana de Lucía Martín-Cartón, con registro elegante, pulido y gran dominio en la articulación de las difíciles coloraturas. A veces resultó algo ligero (y tal vez acorde con el rol), pero debido al gran agujero (y no es una metáfora) de la escenografía: la casa no tenía techo ni nada cubría las voces, con lo que la mayoría sonaron lejanas y sin la necesaria presencia.

Puede incluso que los cambios de color en la Bradamante de Daniela Mack se debieran en parte a ese esfuerzo por llegar con la suficiente fuerza a la sala. Ya la habíamos visto como Romeo en *Capuletos y Montescos* y no nos pareció tan irregular. Otra perjudicada fue Maite Beaumont (Ruggiero), ya que su volumen no es muy poderoso y la falta de apoyo escenográfico pudo acentuar esta lejanía. Tiene un bonito registro de lírica y cantó un “Verdi prati” de gran hermosura y convicción. Juan Sancho (Oronte) es un tenor sevillano de timbre equilibrado y hermoso, que no padeció los estragos del escenario, con excelente dicción y bonito color. Por su parte, Riccardo Novaro (Melisso) tampoco tuvo problemas de volumen, si bien nos pareció de registro algo seco, áspero, aunque muy inteligible. Ruth González dio una juvenil voz a Oberto.

La Orquesta Barroca de Sevilla volvía al foso maestrante con la dirección de Andrea Marcon, donde demostraron ambos una gran sintonía y un sonido verdaderamente espectacular, con los característicos acentos dinámicos del maestro de Treviso para destacar algunas secciones, sobre todo puramente instrumentales. Orquesta y director disfrutaron con lecturas vigorizantes y fibrosas. Esta afinidad la prolongaron en un concierto íntegramente dedicado a Vivaldi entre una y otra función de *Alcina*.

Carlos Tarín

Jone Martínez, Maite Beaumont, Daniela Mack, Lucía Martín-Cartón, Ruth González, Juan Sancho, Riccardo Novaro. Orquesta Barroca de Sevilla / Andrea Marcon. Escena: Lotte de Beer. Alcina, de Haendel. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

Bernstein en la ópera

Viena

Basada en la obra homónima del gran escritor y pensador francés Voltaire, *Candide*, opereta cómica de Leonard Bernstein, relata las peripecias del personaje epónimo, que, partiendo de Westfalia, recorre partes del

mundo para descubrir que lo que prima son las situaciones catastróficas, persecuciones, muerte, prostitución, corrupción, etc. Desde el punto de vista de la composición, la parte más conocida y divulgada es su obertura, que requiere una gran orquesta (en esta producción la ORF Radio-Symphonieorchester Wien) y, por lo tanto, una sólida dirección musical. Esta estuvo a cargo de Marin Alsop, estupenda directora titular de la orquesta. Totalmente compenetrada con la realización musical de esta opereta y atenta a lo que ocurre en el escenario, Alsop fue un factor decisivo en el triunfo de este montaje.

La producción contó igualmente con la participación de Lydia Steier, una directora escénica de gran calibre, muy ocurente en sus interpretaciones. Steier prestó mucha atención para que lo irónico no caiga en lo ridículo, siempre evitando las actitudes amonestadoras y/o moralizantes. La directora escénica encontró una colega congenial en Momme Hinrichs, quien logró escenografías afines con la dirección escénica. Desde este punto de vista no se registraron contradicciones. Sería injusto dejar de mencionar los estupendos vestuarios de Ursula Kudrna, que complementaron de maravilla los requerimientos y exigencias escénicas.

Pero estas virtudes escénicas no tendrían la repercusión artística si no fuera por la presencia de un elenco idóneo, encabezado por el relator Vincent Glander, que hilvanó los acontecimientos de esta versión que, como ya mencionamos, era originalmente de concierto. Los dos personajes principales, la pareja de enamorados, Candide y Cunegonde, encontraron en Matthew Newlin un tenor de aspecto juvenil, espabilado a pesar de su candidez, y la soprano Nikola Hillebrand, dos solistas vocales ideales en sus respectivas partes. Estas partes vocales no son nada sencillas, sobre todo para la soprano en “Glitter and be gay”, con sus difíciles coloraturas.

La pléto de personajes de esta historia trae a consecuencia que una parte importante de los solistas incorporan varios personajes diferentes. No así Helene Scheneiderman, cuya vieja dama (Old Lady) rebasó humor y calor humano, aún en sus momentos de severidad. No tiene sentido mencionar uno a uno todos los buenos solistas de la velada, pero sí lo merecen en particular Ben McAteer, un entrañable Dr. Pangloss y Martin, así como James Newby (Maximilian y Tsar Ivan) o Mark Milhofer (Gran Inquisidor, Capitán, Vanderdendur, Ragotski). Finalmente cabe mencionar la impecable actuación musical y escénica de los cantantes del Coro Arnold Schoenberg y siete bailarines que complementaron, con su arte, la calidad visual del espectáculo.

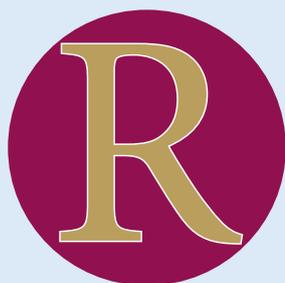
Gerardo Leyser

Vincent Glander, Matthew Newlin, Nikola Hillebrand, James Newby, Ben McAteer, etc. Coro Arnold Schoenberg (Erwin Ortner), ORF Radio-Symphonieorchester Wien / Marin Alsop. Escena: Lydia Steier. Candide, de Leonard Bernstein. Musiktheater an der Wien, Viena.



© WIENER KÜETTISCH

“La dirección teatral de Lydia Steier prestó atención para que lo irónico no cayera en lo ridículo”.



Ritmo.es

Guía

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

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

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

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Las tres Sonatas para viola de gamba y clave obligado (BWV 1027-1029) constituyen obras tardías de Bach, pertenecientes al último periodo de Leipzig, entre 1735 y 1744-46. Por lo tanto, son piezas maduras en las que el Kantor eligió la viola da gamba, un instrumento que ya había sido relegado décadas atrás por el más moderno violonchelo, quizás como una despedida de un mundo que estaba dejando de existir. La versión presentada por Sergei Istomin y Viviana Sofronitsky es impecable desde el punto de vista técnico, ambos intérpretes dominan sus instrumentos a la perfección. Musicalmente, funcionan muy bien como dúo y es cierto que no han elegido cualquier instrumento: Istomin toca una viola da gamba con la que Bach pudo haber trabajado perfectamente, una Steiner de 1655, mientras que Sofronitsky utiliza una copia del fortepiano Silbermann, constructor cuyos instrumentos Bach conocía desde 1730. También es cierto que los problemas de datación de las Sonatas son significativos, lo que lleva a Istomin y Sofronitsky a especular con la posibilidad de que fueran escritas realmente por Carl Friedrich Abel (1723-1787) para justificar la inclusión del pianoforte.

Sin embargo, una escucha detenida desestima tal atribución, y la combinación de los timbres de instrumentos (y universos) tan distintos como la viola de gamba y el fortepiano resulta chocante e incómoda. Nunca hay suficiente Bach, pero no a cualquier precio.

Mercedes García Molina

BACH: Sonatas para viola da gamba BWV 1027-1029. Sergei Istomin, viola da gamba. Viviana Sofronitsky, fortepiano.
Challenge Classics CC72909 • 50' ★★★★★

BACH SOBRE BACH

La primera cuestión que nos planteamos es la viabilidad o no de una adaptación de una obra cumbre del cello para otro instrumento de cuerda muy diferente, como es el violín. Nos encontramos pues con una cuestión conceptual que resolver, si pensamos en una imitación o simple transposición de lo que hace el cello, creo que estaríamos en un error, las suites adaptadas al violín adquieren una nueva dimensión, unas nuevas tonalidades y de ello es muy consciente Tomás Cotik. Salvando este escollo, bienvenidas sean versiones y diversiones. Afortunadamente estamos ante un corpus musical inequívoco y de una trascendencia para la historia de la música fuera de duda, el paso siguiente es qué hacer con este material y un instrumento de la misma familia de la cuerda pero con unas características muy diferentes en cuanto a sonoridad, respuesta en los ataques del arco, fraseos, *vibrato*, etc.

Bach planteó estas Suites para el cello, viola da gamba en su momento y en su cabeza estaba la sonoridad y las características peculiares del instrumento y a ello se entregó a lo largo de nada menos que 6 Suites con una duración de dos horas y media. Él mismo Cotik habla en sus notas de un posible "sacrilegio". No obstante, todos sabemos que las transcripciones son algo frecuente en el Barroco y a lo largo de la historia de la música.

En esta grabación se han transportado las primeras cinco Suites una quinta por encima del cello, de manera que se adaptan perfectamente a las características del violín y se mantienen por tanto los mismos bariolajes y relaciones entre las



cuerdas, otra cuestión es el esfuerzo que debemos hacer para confirmar este nuevo mundo sonoro que nos presenta el violín. En el cello, el arco apenas roza la cuerda Do y entra en vibración todo un monumento sonoro, con el violín es necesario buscar otros recursos, una mayor ligereza y elasticidad del arco, unos *tempi* también más ligeros, en definitiva un concepto diferente.

Creemos que Cotik encuentra una vía de comunicación posible, bien resuelta, expresiva y talentosa entre la música para cello original y su versión para violín. Cotik ha consultado y estudiado los tratados de Mattheson, Kimberger, Quantz, Leopold Mozart, Muffat, Couperin y C.P.E. Bach para encontrar una vía de interpretación lo más ajustada a la época sin pretender una fidelidad historicista, empleando un arco barroco sobre un instrumento moderno.

En general podemos afirmar que Cotik consigue crear un corpus muy personal con esta grabación de las seis Suites de Bach, su discurso es flexible, el *rubato* es una constante como así lo defienden la mayoría de los teóricos de la época pero en Cotik de manera austera, primando la fluidez. Su sonido es tratado como un auténtico orfebre, con el *vibrato* justo, la intensidad y dinámicas controladas al milímetro, la transparencia de planos y el color unívoco de cada cuerda. Un buen trabajo para una nueva identidad musical.

Paulino Toribio

BACH: Seis Suites para cello solo BWV 1007-1012 (transcripción para violín). Tomás Cotik, violín.
Centaur 4030/31 • 2 CD • 126' ★★★★★



Consolidados como una de las cimas del repertorio para piano y orquesta del siglo XX, los Conciertos para piano del húngaro Béla Bartók (1881-1945), cuentan con una nutrida discografía de esmeradas interpretaciones que, con variaciones, han mostrado dos caminos interpretativos que contraponen sus características: el de la incisiva rítmica que, desde el folklore, apela a un lenguaje más moderno (en el que se cuentan buena parte de las versiones en disco) y la efusividad más atmosférica, de extracción tardorromántica, con *tempi* reposados y mayor lirismo que detallan la complejidad polifónica de estas obras.

Sorprende así que se inscriba este registro para Pentatone a cargo del pianista francés Pierre-Laurent Aimard junto a la Orquesta Sinfónica de San Francisco dirigida por Esa-Pekka Salonen en la segunda línea interpretativa, cuando Aimard prima un pianismo preciso, o cuando Salonen acompañó a Bronfman en una grabación previa más equilibrada (Sony). Acostumbrados a grabaciones más idiomáticas, desde las patricias de Anda/Fricsay (DG) o Sandor/Fischer (Sony), la elegante de Schiff/Fischer (Teldec) o las internacionales y angulosas de Donohoe/Rattle (Emi), Rogé/Weller (Decca) o Bishop-Kovacevich/Davis (Philips), la trepidante de Kocsis con Fischer (Philips) se sigue erigiendo como principal referencia frente a este disco que, pese a una extraña primera escucha, revela cristalinidad de detalles (la grabación es fabulosa) y una hermosa poesía que redefine el abordaje de estas obras.

Justino Losada

BARTÓK: Conciertos para piano. Pierre-Laurent Aimard, piano. Orquesta Sinfónica de San Francisco / Esa-Pekka Salonen.

Pentatone PTC5187029 • 79' ★★★★★

La pandemia del SARS-CoV-2 provocó que Daniel Heide tuviera que hacer un paréntesis en su actividad de pianista acompañante (un matiz: excelente pianista acompañante), que lleva a cabo junto a renombrados liederistas o en diversas formaciones de cámara. Encerrado en casa, Heide centró su atención en las Sonatas de Beethoven. Fruto de aquel estudio son las grabaciones que están apareciendo en Cavi-Music (licencia de DG, los dos sellos van de la mano).

Este CD se erige en la tercera entrega del ciclo completo. El propio Heide es un gran coleccionista de discos y, como él mismo ha contado, las grabaciones de los grandes maestros alemanes forman parte de su vida (sobre todo Backhaus, Kempff, Gieseking y Schnabel). Heide se sacude la presión insostenible de ese peso con la baza en la que más destaca: la sensibilidad de escuchar al otro, la facilidad para penetrarse con otras voces. Buena muestra de ello es la claridad con la que Heide separa las tres voces melódicas en el 2º movimiento de la *n. 17 (una conversación con la bienamada)*. También sirve de ejemplo el meditativo *Adagio* de la *n. 17*, prácticamente un Lied sin palabras. Habrá quienes echen de menos una mayor fuerza telúrica en la *n. 31*, pero poco se puede objetar a este enfoque de Clasicismo tardío más que de turbulento Romanticismo.

Como el Beethoven sereno y limpio de Rudolf Buchbinder, uno de los más grandes intérpretes actuales de la Primera Escuela de Viena.

Daniel Pérez Navarro



BEETHOVEN: Sonatas para piano ns. 27, 17, 20 y 31. Daniel Heide, piano.

Cavi-Music 8553540 • 65' ★★★★★



Temporada de conciertos 2023/2024

29-FEB
BRE
RO
1-MAR
ZO
2024

B/14

Orquesta Sinfónica RTVE
Andrey Boreyko, director

MAX BRUCH
Concierto para violín n.º 1
en Sol menor Op.26

Esther Yoo, violín

ALEXANDER VON ZEMLINSKY
'La sirenita'

14-15
MAR
ZO
2024

A/15

Orquesta Sinfónica RTVE
Christoph König, director

GUSTAV HOLST
Egdon Heath Op.47

IGOR STRAVINSKY
Concierto para violín en Re mayor

Alena Baeva, violín

RICHARD STRAUSS
Una vida de héroe Op.40

21-22
MAR
ZO
2024

B/16

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Carlos Mena, director

GEORG PHILIPP TELEMANN
El día del juicio

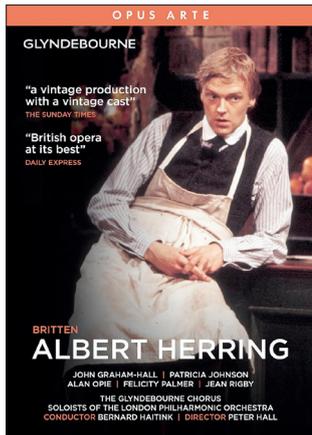
Jone Martínez, soprano
Lucía Caihuela, mezzosoprano
Juan Antonio Sanabria, tenor
Ferran Albrich, barítono-bajo
José Coca, bajo

Coro RTVE
13 abril 2024
Teatro Monumental
12.30h

Marco Antonio García de Paz, director

JOHANNES BRAHMS
Réquiem

Esther González, soprano
Vicente Martínez, barítono



Vuelve acertadamente a editarse la "vintage" pero gozosa producción de *Albert Herring* que Peter Hall alzara para el Festival de Glyndebourne en una adaptación televisiva de la BBC (1985) de fuerte aroma clásico. Se notan los años transcurridos, pero el fino humor, la candidez y el refinamiento del realizador permanecen inalterables en esta divertida y satírica ópera de cámara en la que Britten volvía a sacarle los colores (como ya hiciera en *Peter Grimes*) a esa sociedad cerrada y atemporal, murmuradora y puritana, de falsa moral y castidad, que casi lo asfixia en vida. El costumbrista y cáustico libreto de Eric Crozier, con su encantador despliegue teatral, es de una modélica construcción melodramática, trasladando el relato original de Maupassant hasta la decorosa Inglaterra de principios del siglo pasado.

La escueta parte orquestal la dirige grácil y sutilmente el entonces titular musical del Festival londinense, Bernard Haitink, un seguro de vida. Aunque el virginal verdulero Albert del immaculado querubín de John Graham-Hall no posea el carisma de Peter Pears, está impecable en lo vocal y muy acertado a la hora de expresar la evolución moral del personaje. Geniales Patricia Johnson y la incansable cotilla de Felicity Palmer, dando vida a dos chismosas cotorras que, pese a tener diferentes posiciones sociales (señora y sirvienta), están hermanadas en su cruzada por la decencia. Con subtítulos.

Javier Extremera

BRITTEN: Albert Herring. John Graham-Hall, Patricia Johnson, Felicity Palmer, Alan Opie. Orquesta Filarmónica de Londres y el Coro Glyndebourne / Bernard Haitink. Escena: Peter Hall.

Opus Arte OA1375D • DVD • 145' • PCM • Subt. Esp.
★★★★★

UN BRUCKNER AGNÓSTICO

Concluye ese colosal anillo sinfónico de 11 partituras (incluyeron también sus dos pecados de juventud) que Thielemann y una inigualable Filarmónica de Viena (con su milagrosa cuerda) registraron durante 2019-22 para conmemorar el bicentenario del nacimiento del compositor que estamos celebrando este año. El ciclo se cierra con cuatro pesos pesados: *Sinfonías 3, 4, 6 y 9* presentadas en cuatro volúmenes y con el extra de ver disertar sobre cada pieza al director berlinés junto al jovial musicólogo Johannes-Leopold Mayer.

Entre los atriles podemos admirar a la flor y nata de la formación vienesa. El incombustible Rainer Honeck, la búlgara Albena Danailova o Jun Keller actuando como concertinos. Los privilegiados clarinetes de Daniel Ottensamer y Matthias Schorn. Los oboes de Martin Gabriel y Clemens Horak. Los cellos de Peter Somodari y el gran Tamas Varga, sin olvidarnos de esa institución del metal que es Ronald Janezic, una de las mejores trompas del mundo (¡qué espectáculo escucharle en la *Cuartal*!).

Thielemann nos vuelve a proponer un Bruckner altivo, feroz, decibélico, musculoso y claramente agnóstico, pues sus pies miran siempre fijamente al suelo y no a los cielos (no hay paraíso, solo infierno, fuego eterno y tinieblas). El berlinés pasa totalmente de divagaciones religiosas, poéticas o filosóficas. Lo único que le interesa es la perfección del sonido. Una visión kubrickiana, que resta calidez y romanticismo a sus sobrias y poco sentimentales lecturas, tal y como nos tiene acostumbrados, de esas donde predominan contrastes abruptos, grandes silencios, ritmos inexpugnables (a veces lleva a sus músicos con la lengua fuera), atmósferas desasosegantes, violentas dinámicas y un caudal sonoro que parece haberse forjado en una fragua (Karajan es su referente musical más inmediato). Para Thielemann las *Sinfonías* del austríaco son como una gran mole de mármol a las que hay que darle forma a base de ir taladrando a golpe de martillo mecánico. El resultado



BRUCKNER: Sinfonía n. 3. Sinfonía n. 6. Christian Thielemann / Filarmónica de Viena.
CMajor/Unite! 807308 • 2
DVD • 123' (bonus 58') • DTS
★★★★★ S



BRUCKNER: Sinfonía n. 4. Sinfonía n. 9. Christian Thielemann / Filarmónica de Viena.
CMajor/Unite! 807508 • 2
DVD • 142' (bonus 55') • DTS
★★★★★ S

final puede llegar a engatusar al oído, pero jamás perfora el corazón.

La *Tercera* (grabada en 2020 en una vacía Musikverein) es la más redonda e impactante de esta última entrega, con su claridad expositiva y la virtuosística resonancia wagneriana. Opulenta la rugiente *Cuartal* filmada en Salzburgo 2020 ("un bosque con grandes árboles", confiesa Thielemann). El patito feo de la *Sexta* resuena aligerada en su belleza melódica y exigua de elementos emotivos. La apocalíptica *Novena* (con 9 trompas en vez de las habituales 8), también sobre el escenario salzburgués (2022), con su atronador y viril *Scherzo*, es un ciclópeo órgano en sus vigorosas manos.

Javier Extremera

Jean-Nicolas Diatkine es un pianista atípico (ver entrevista en el número de febrero pasado de RITMO). Viene de una familia de médicos de renombre y estos le dieron educación musical desde los seis años. Sus maestros le enseñaron el camino profesional y él decidió dedicarse al piano. Pero cuando estudia, se para a escuchar al compositor antes de interpretarlo, como el médico que ausculta a su paciente para saber de sus dolencias/sentimientos. Se le considera un pianista humanista. Actúa regularmente como solista en Francia y Bélgica, especialmente en el ciclo de conciertos "Autour du Piano", en el Festival de Piano "Pianissime", en la Ópera de la Bastilla, en el "Rode Pomp" de Gante, donde el público lo designa como "la mejor revelación pianística de los últimos diez años".

Este disco lo dedica a Chopin, su *Sonata n. 3 Op. 58* y la integral de los *Preludios*. La *Sonata* fue compuesta por Chopin en 1844 y dedicada a la condesa Elisa de Perthuis. Es una obra compleja, difícil de interpretar y contrasta con las miniaturas de sus *Preludios Op. 28*, sin embargo todos ellos juntos son más largos que la *Sonata*. *Preludio* (de preludiar) era en su origen unos acordes que mostraban la tonalidad de lo que se iba a interpretar después. Fue Bach el que les dio forma y les añadió una fuga en el *Clave bien temperado*. Y ya en el Romanticismo los preludios son obras breves pero cerradas en sí mismas, tienen entidad propia, como estas que compuso Chopin. Debussy también siguió esta senda y les añadió título. Jean-Nicolas Diatkine es un pianista de gran sensibilidad y enorme talento. Merece la pena escucharlo.

Sol Bordas



CHOPIN: 24 Preludios, Sonata n. 3. Jean-Nicolas Diatkine, piano.

Solo Musica LC15316 • 62'
★★★★★



A pesar de tratarse de una rareza, *Le astuzie femminili* de Domenico Cimarosa es un título del que se dispone de discografía de suficiente calidad, y en las grabaciones disponibles, en vivo y del pasado siglo, se encuentran voces como Grazietta Sciutti, Luigi Alva o Daniela Dessì. Ahora se incorpora al catálogo una versión en DVD que recupera la partitura en su totalidad (superando esta en duración a las anteriores en más de media hora) y que fue encomendada al especialista Alessandro De Marchi. Este se sitúa al frente de una orquesta-proyecto de jóvenes llamada Theresia Orchestra, que suele interpretar música del repertorio clásico y de la que extrae un sonido empastado.

Jóvenes cantantes, algunos con una carrera más dilatada que otros, se implican desde el inicio en esta obra que tiene a la joven Bellina como protagonista; esta, con su tutor-prendiente, se asemeja en cierta medida a la rossiniana Rosina. Eleonora Bellocchi, en la tradición de las *soubrettes* italianas, se encuentra cómoda en el rol, como también el bajo Rocco Cavalluzzi encarnando al disparatado napolitano Giampaolo Lasagna. Por su parte, el tenor Valentino Buzzza, que conoce el repertorio clásico y barroco, posee unos robustos mimbres que embellecen el papel del amante Filandro.

Una puesta en escena clásica y dinámica que respeta la enrevesada trama facilita la comprensión, aunque no está el español entre las opciones de los subtítulos.

Pedro Coco

CIMAROSA: Le astuzie femminili. Eleonora Bellocchi, Martina Licari, Rocco Cavalluzzi, Matteo Loi, Valentino Buzzza y Angela Schisano. Theresia Orchestra / Alessandro de' Marchi. Escena: Cesare Scarton. Dynamic 37989 • 2 DVD • 166' • DD 5.1

★★★★

Ubérrimo filón el que ha encontrado el sello Dynamic con el redescubrimiento de Mauro d'Alay (1687-1757), un gran maestro del Barroco tardío hasta ahora olvidado. Típico ejemplo de virtuoso itinerante, recaló en diversas ciudades europeas, entre ellas Madrid, y también Dresde, en cuya Sächsische Landesbibliothek se han encontrado las partituras de cuatro de las obras recogidas en esta grabación: un *Concierto para dos violines en re menor*, y tres *Conciertos para violín en re mayor, si bemol mayor y fa mayor* respectivamente, este último de paternidad dudosa, pues también se atribuye a Carlo Zuccari (1703-1792). El programa, integrado todo él por primicias discográficas mundiales, se completa con dos *Conciertos* compuestos para la famosa violinista veneciana Anna Maria della Pietà (1696-1782), a la que también Antonio Vivaldi (1678-1741) dedicó algunas de sus obras.

En este segundo disco que Dynamic dedica al maestro parmesano, nos encontramos con los mismos protagonistas que en el primero (CDS7892.02), el conjunto de cámara Reale Concerto y, como solistas, dos de los virtuosos italianos del violín más aplaudidos del momento, Luca Fanfoni y su hijo Daniele. Ya editadas, ya en manuscritos que duermen el sueño de los justos en diversos archivos europeos, quedan todavía muchas obras de Mauro d'Alay, tanto instrumentales como vocales, por sacar a la luz. Esperemos que siga la racha.

Salustio Alvarado



D'ALAY: Conciertos para violín de Dresde. Luca Fanfoni, Daniele Fanfoni, Reale Concerto.

Dynamic CDS7982 • 64'

★★★★



Una *Favorite* de voces comprometidas en lo musical y en lo escénico la que presentó para inaugurar su edición 2022 el cada vez más redondo Festival Donizetti de Bérgamo que, además, lo hizo con la partitura completa y en el francés original. Ahora, el sello Dynamic, que siempre está presente en los espectáculos punteros de dicho certamen, la ofrece en un doble DVD para el disfrute de los que no pudieron asistir. Grandes responsables del éxito son, sin duda, tanto Javier Camarena, que firma un Fernand irreprochable por adecuación estilística, entrega y capacidad técnica, como Annalisa Stroppa, que con su instrumento homogéneo, de bello timbre, resulta muy adecuada para Leonore. El fraseo, el conocimiento de los resortes belcantistas y la frescura vocal la hacen triunfadora tanto en la gran escena encomendada a dicha protagonista como en el conmovedor dúo final. En ese caso, encontramos además a un matizado Camarena que hace gala de un canto ligado de primera.

Las voces graves, en especial la del joven Florian Sempey, pero también la del sólido Evgeny Stavovskiy, cierran el digno cuarteto, todos a las órdenes del maestro Frizza. De este repertorio es él ya especialista y concierto con pulso firme.

Valentina Carrasco propone, por su parte, una lectura que explota la diversidad de caracteres de los protagonistas en un espacio simbólico y de referencias cruzadas.

Pedro Coco

DONIZETTI: La Favorite. Annalisa Stroppa, Javier Camarena, Florian Sempey, Evgeny Stavovskiy, Caterina Di Tonno, etc. Coro y Orquesta Donizetti Opera / Riccardo Frizza. Escena: Valentina Carrasco.

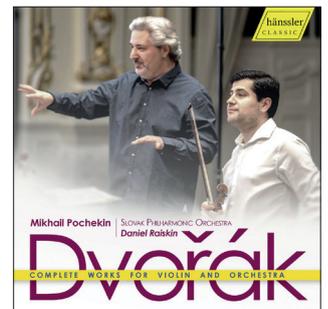
Dynamic 37992 • 2 DVD • 190' • DD 5.1

★★★★

Se nos ofrece un agradecido programa con obras no lo suficientemente conocidas del gran compositor checo Dvorak. Su *Concierto para violín en la menor* está impecablemente ejecutado por Mikhail Pochekin en calidez expresiva. El resto del programa ofrece el *Romance en fa menor Op. 11* y la *Mazurek en mi menor Op. 49*, ambos interpretados con los mismos altos estándares que el *Concierto*. El sonido registrado muestra la profundidad de los vibratos, la reverberación de las cuerdas y la orquesta. Pochekin tiene un brazo de arco fuerte por la contundencia utilizada en las secciones más dramáticas y el control utilizado en las secciones *cantabile*, que hacen que la métrica y los cambios de humor sean lo más dinámicos posible, también gracias a la poderosa dirección de Raiskin y la gran paleta sinfónica.

Hasta hace poco, escasos violinistas abordaban este maravilloso *Concierto*. Aquí los intérpretes muestran una clara comprensión y unidad con la partitura captan la atención de los oyentes desde el primer compás hasta el último. Su fenomenal técnica le permite concentrarse en mantener las líneas, colorear cada nota y darle sentido al lenguaje de cada una del resto de partituras. Aunque la producción concertante para violín de Dvorak se interpreta cada vez más con frecuencia, aún no llega a su compañera para violonchelo como se merece. Es de agradecer este nuevo acercamiento al oyente de estas obras, con especial mención al potente *Concierto*, una partitura llena de fuerza tanto en la parte solista como en la orquestación.

Luis Suárez



DVORAK: Obras completas para violín y orquesta. Mikhail Pochekin, violín. Orquesta Filarmónica Eslovaca / Daniel Raiskin.

Hänssler Classic 23057 • 50'

★★★★



Con la grabación en vivo desde el Theater Magdeburg de la ópera *Grete Minde*, el sello Orfeo homenajea al desconocido hoy en día compositor Eugen Engel, ejecutado en el campo de Sobibor en marzo de 1943. Se trata de la obra de toda una vida, si se atiende a la fecha de inicio, 1914, y la de finalización, 1933. Desafortunadamente, su música de cámara, que había sido interpretada con cierta frecuencia en Alemania durante los años veinte, no tenía ya cabida, y Engel, cuya labor principal fue el comercio textil, esperaba que la ópera pudiera ser interpretada fuera. Los trágicos acontecimientos que le tocaron vivir hicieron que no fuese posible, aunque la obra no se perdió, materialmente hablando, y permaneció en una maleta que envió a su hija a Estados Unidos; muchas décadas después, sus herederos se han ocupado de llevarla a buen puerto.

El argumento, que fielmente traslada Hans Boddenstedt, proviene de la novela de Theodor Fontaine y la música se acerca eclécticamente a las composiciones de la primera década del siglo XX o incluso finales del XIX. El elenco de cantantes, especialmente la pareja protagonista, muestra total entrega y sus instrumentos se adecuan a las exigencias de la partitura. Por su parte, la directora titular de los cuerpos estables del teatro, Anna Skryleva, se implica en el juego dinámico, llevándolos a un nivel excelente de empaque e intensidad.

Pedro Coco

ENGEL: Grete Minde. Raffaella Linti, Zoltan Nyári, Kristi Anna Isene, Marco Pantelic, etc. Coro del Teatro de la ópera y Philharmonie de Magdeburgo / Anna Skryleva.
Orfeo C260352 • 2 CD • 118'
★★★★

L'AUDITORI Y LA CREACIÓN ACTUAL

Uno de los propósitos que ha llevado a L'Auditori de Barcelona a fundar su propio sello (ver la primera entrega de sus grabaciones publicada en RITMO el mes pasado) es dar a conocer la creación actual, un ámbito en el que la voz femenina tiene un peso destacado. Así se aprecia en dos de estos tres discos. El primero presenta obras de Núria Giménez Comas (1980), compositora cuyo interés por los colores y texturas del sonido se caracteriza por una sutileza e imaginación que nada tienen que ver con la mera experimentación. *Ad limen caeli* (2019) integra en su tejido sonoro imágenes fugaces de la *Misa en si menor* de Bach, aunque lo que más llamativo sea una pulsación llevada por los *pizzicati* y *glissandi* que le da un aire fantasmagórico y fúnebre. Los *glissandi* cobran también un inusitado relieve en *Nostalgia of Light, Yearning for...* (2021), inspirado por unos versos de William Butler Yeats. Pieza orquestada con un detallismo digno de orfebre, luminosa y rica en efectos espaciales, en la que el flujo atonal se ve surcado por atisbos melódicos y, ocasionalmente, interrumpido por unos dramáticos acordes que podrían calificarse de brahmsianos.

Más abstracta se presenta *Homenaje a Ligeti* (2014-2019), de Sofía Martínez (1965). Dividida en dos partes, "Mañana" y "Utopía", que pueden interpretarse juntas o por separado, su título no engaña: es un homenaje a Ligeti a través de algunas de las técnicas que definen su estilo: microtonalidad, densidad polifónica y *glissandi*, tanto ascendentes como descendentes, que permiten a Martínez introducir una incertidumbre en la escucha al perderse el punto de referencia tradicional de las alturas.

La exploración del sonido está detrás también de *U* (2021), de Bernat Vivancos (1973), en la que la orquesta se divide en tres grupos afinados de manera diferente: uno con el diapason a 442 kHz, que es el encargado de introducir los motivos melódicos más reconocibles, y los otros dos a 432 y a 448, ambos concebidos para "chocar" con el primero. La idea es atractiva sobre el papel, pero si ya en el estreno

el resultado era confuso (más aún por lo heterogéneo de los materiales empleados por el compositor, desde escalas hasta temas que evocan cierta espiritualidad de sello báltico), en disco lo es aún más. Hay, sin embargo, momentos sugerentes, sobre todo los más camerísticos, aquellos en los que instrumentos como la flauta cobran relieve.

Las interpretaciones, debidas a dos especialistas en la creación actual como son Benjamin Schwartz y Ludovic Morlot, hacen plena justicia a las obras.

Juan Carlos Moreno



GIMÉNEZ COMAS: Nostalgia of Light, Yearning for... Ad limen caeli. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Benjamin Schwartz.

L'Auditori LA-0BC-004 • 22'
★★★★★



MARTÍNEZ: Homenaje a Ligeti. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Benjamin Schwartz.

L'Auditori LA-0BC-005 • 12'
★★★★★



VIVANCOS: U. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot.

L'Auditori LA-0BC-006 • 19'
★★★★★

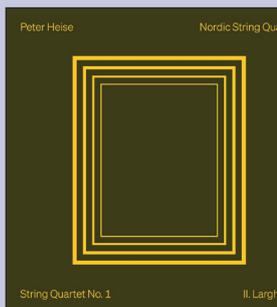
No son tantos los valedores de los Conciertos para teclado y orquesta de Haydn, escritos originalmente para ese órgano, clave o pianoforte. La partitura más celebrada de este peculiar ciclo es el n. 11 *en re mayor*, que ha conocido grandes traductores, como Sviatoslav Richter, Andrés Schiff o, quien ahora nos ocupa, Cyprien Katsaris. Las mejores cualidades de Katsaris sobresalen precisamente en el n. 11: sensibilidad natural, ausencia de afectación y sentido del humor, rasgos más que apropiados para la arquitectura diáfana y sencilla del primer movimiento, la amabilidad del segundo y la socarronería del rondó a la húngara con el que Haydn remata el Concierto.

Menos conocido es el n. 6 *en fa mayor*, en el que lo acompaña la violinista Stephanie Gonley con el mismo tono expresivo y honesto, sin asperezas ni exageraciones. La tercera obra es el n. 9 *en sol mayor*, uno de los apócrifos del ciclo, o cuanto menos de autoría incierta. Al igual que ocurre con los conciertos KV 37, 39, 40 y 41, integrados en el catálogo de Mozart, resulta difícil, si no imposible, sacar a Haydn de la ecuación. Después de décadas de grabaciones para las grandes casas, el pianista franco-chipriota fundó su pequeño sello discográfico (Piano 21), al cual pertenece este recomendable CD. Lo acompañan Neville Marriner y la St. Martin in the Fields, tan incombustibles como aquellos *Space Cowboys* de Clint Eastwood.

Daniel Pérez Navarro



HAYDN: Conciertos para piano ns. 11, 6 (doble) y 9. Cyprien Katsaris, Stephanie Gonley. Academy of St. Martin in the Fields / Sir Neville Marriner.
Piano 21 P21050N • 62'
★★★★★



Guardados por su viuda como irrelevantes composiciones de juventud, los seis Cuartetos de cuerda del compositor danés Peter Heise (1830-1879) están siendo redescubiertos gracias a las ediciones críticas de sus partituras, fechadas en 2017, así como, por los registros realizados para Dacapo, sello que ofrece este primer volumen que cuenta con los tres primeros Cuartetos.

Más conocido como el compositor de la primera ópera danesa relevante, *Drot og Marsk* (Rey y Mariscal), Heise desarrolla su música (de manera general) bajo la influencia romántica de su principal maestro, el compositor Niels Wilhelm Gade, el *leitmotiv* wagneriano y la música popular danesa, aspectos plasmados en sus ciclos de canciones. De un cariz alejado de estas bases, los tres primeros Cuartetos, fechados entre 1852 y 1853, se enmarcan en la época en la que Heise estudió en Leipzig con Moritz Hauptmann. Así, el apolíneo y contrapuntístico *Cuarteto n. 1 en si menor* acusa influencias de Mendelssohn mientras que en el *Segundo Cuarteto en sol mayor*, la escritura evoca un refinamiento vienés heredero de Schubert. De mayores dimensiones y más hondura expresiva es el *Cuarteto n. 3 en si bemol mayor* que, en sus continuos cambios entre modos mayor y menor, recuerda a los giros de las canciones populares nórdicas. De un elegante sentido del *vibrato* y acompañado de una muy cuidada toma sonora, la interpretación del Cuarteto Nordic resulta sobresaliente para un repertorio que recibe aquí su primera grabación comercial.

Justino Losada

HEISE: Cuartetos de cuerda ns. 1, 2 y 3. Cuarteto Nordic.

Dacapo 8.224734 • 71'

★★★★S

La obra del georgiano Giya Kancheli (1935-2019) ocupa una singular plaza en el panorama postsoviético por su minimalismo, no en el sentido de repetición a lo Philip Glass, sino más bien de búsqueda de una deliberada simplicidad. Ya en una obra tan temprana como *Largo y Allegro* (1963), para piano, cuerdas y timbales, muestra esa voluntad de ir a la esencia a través de estructuras estáticas e imponentes que, imperceptiblemente, van creciendo y envolviendo al oyente. El resto de composiciones, sin perder el carácter introspectivo y contemplativo de esa partitura, introducen ya otros rasgos tan distintivos del arte de Kancheli como el papel del silencio, la querencia por los rangos dinámicos extremos y abruptos, o la presencia de elementos de la música popular georgiana. La dedicatoria de *Valse Boston* (1996), para piano y cuerdas, reza: "A mi esposa, con la que nunca bailé". Ahí está la clave de la obra, pues, aunque el espíritu de la danza está presente, el tono es el de una desolada fantasmagoría en la que el propio tiempo queda por momentos como suspendido. En cambio, *A Little Danielade* (2000), para piano, cuerdas y percusión, es más una fantasía distópica en la que, a la manera de un collage, se suceden los temas de danza. El disco se completa con nueve de las *18 miniaturas para violín y piano*, compuestas por Kancheli a partir de sus bandas sonoras y todas ellas dominadas por la melancolía y la nostalgia.

En su doble faceta de pianista y directora, Elisaveta Blumina desgrana la belleza de estas obras de manera irreprochable.

Juan Carlos Moreno



KANCHELI: *A Little Danielade*. *Valse Boston*. *18 miniaturas para violín y piano* (selección). *Largo y Allegro*. Hartmut Schill, violín. Robert-Schumann-Philharmonie / Elisaveta Blumina, piano y dirección.

Capriccio C5488 • 67'

★★★★



No es que el catálogo para cuarteto de cuerda sea muy extenso en el caso de György Ligeti (1923-2006), pero sí que resulta muy significativo para seguir el deambular estético del húngaro. Su *Andante y Allegro* es una obra de juventud (1950) marcada por las imposiciones del régimen político y del conservadurismo académico (fue su trabajo de graduación en la Escuela Franz Liszt de Budapest). Ambos movimientos beben del folklore nacional, aunque en ellos ya se aprecia la habilidad del compositor con las gradaciones dramáticas. El *Cuarteto n. 1 "Metamorfosis nocturnas"* (de 1954, dos años antes de dejar su tierra), aunque todavía bajo el influjo bartokiano, ya adelanta elementos del Ligeti posterior, como la tendencia a la destrucción de los compases tradicionales o la exploración radical de las combinatorias sonoras (el partido que le saca al cromatismo resulta apabullante).

El *Cuarteto n. 2* (1968) ya afianza todos los elementos identitarios del Ligeti maduro, comenzando por la micropolifonía y continuando con la exigencia instrumental o la exploración en las texturas. El Verona es una formación con unos componentes virtuosos, y eso se nota en la fluidez con la que abordan estas complicadísimas páginas. Al *Andante y Allegro* le imprimen una buena dosis de emoción, y el *Segundo* de los Cuartetos resulta impecable. El *Primero*, sin embargo, necesita algo más de ironía centroeuropea. El disco es bueno, pero Ligeti exige una visión proteica (y la competencia es dura, empezando por la del Diotima).

Juan Gómez Espinosa

LIGETI: Cuartetos de cuerda completos. Cuarteto Verona.

Dynamic CDS8010 • 57'

★★★★

Bruno Maderna (1920-1973) es uno de los grandes del siglo XX, sin duda. Su experimentalismo no se quedó en mera pose, sino que sus búsquedas sonoras, incluso en las muestras más lúdicas, están nutridas de un enorme rigor. Demasiado poco se le abren las puertas de los grandes auditorios en la actualidad (una pena, porque se mantiene más fresco y joven que mucho vanguardista *mainstream* de hoy día). Por eso hay que aplaudir toda difusión de su música, desde conciertos hasta grabaciones, y más si está realizada con la calidad de este disco.

Se recogen aquí piezas para diversas formaciones y que abarcan un marco de 15 años (1957-1972): *Serenata n. 2*, *Honeyrêves*, *Aulodia per Lothar*, *Widnung*, *Venetian Journal* y *Serenata per un satellite*. Obras que representan las dimensiones más personales del compositor: el estudio de la melodía, la sombra luminosa de un pasado clásico o más remoto, la afectividad, "su" Venecia, el cosmopolitismo de Darmstadt o el juego como factor compositivo e interpretativo (prueba de esto último es la graba anticonvencional o las variables instrumentales de algunas de estas obras). El aplauso debe ser más grande aún si contamos con interpretaciones excelentes, como es el caso de este disco. El equipo implicado en este proyecto es grande, tanto por cantidad (nombrar significaría quedarnos sin espacio en esta reseña) como por calidad. Versiones limpias y rigurosas a la vez que dotadas todas de un emocionante intensidad, en episodios de solistas igual que en los colectivos.

Juan Gómez Espinosa



MADERNA: *Serenata per un satellite*, *Venetian Journal*, etc. Bruno Maderna Ensemble / Gabriele Bonolis, etc.

Dynamic CDS8008 • 69'

★★★★



Jurista, escritor, compositor y veneciano, son los cuatro elementos que componen la compleja personalidad de Benedetto Marcello. El *Patrizio veneto*, tal y como le gustaba firmar, es conocido por obras como la colección de salmos, *L'Estro poetico-armónico* e *Il Teatro alla moda*, una crítica mordaz a la ópera de la época. Sin embargo, Marcello cuenta con una extensa producción de Cantatas con un estilo compositivo refinado y agradable, que revela una cuidada relación entre texto y música.

Nicoletta Paraschivescu, clavecinista y organista con amplia experiencia en la recuperación de repertorios poco conocidos de los siglos XVII y XVIII, lidera el conjunto La Floridiana. Para su último trabajo discográfico, ha seleccionado tres Cantatas inéditas de Marcello de la Colección Schneider-Genewein de Zúrich, completándolo con la Cantata *Qual turbine improvviso* de la Biblioteca Marciana y Sinfonías instrumentales guardadas en la British Library.

La soprano Nuria Rial interpreta las cuatro Cantatas con las virtudes vocales e interpretativas que siempre la adornan: una voz acariciante, una técnica impecable en todo su registro y una elegancia y expresividad excepcionales. El conjunto instrumental acompaña a Rial con sutileza y equilibrio, reflejando el afecto que la soprano transmite en cada Cantata. En las Sinfonías, el conjunto brilla con un despliegue de brío y cálido color instrumental que redondean este disco tan atractivo.

Mercedes García Molina

MARCELLO: Sinfonías & Cantatas. Nuria Rial, soprano. La Floridiana / Nicoletta Paraschivescu. Sony Classical 19658710682 • 63' ★★★★★

Qué maravilla de disco con la puesta de largo de Benjamin Goodson como titular del Coro de la Radio de Holanda. Como niño cantor que fuera de la Catedral de Saint Albans, proviene de esa cantera de conocedores de la música coral versátiles y con extenso repertorio. Para este debut, elige música *a cappella* de Mendelssohn, los *Tres salmos Op. 79*, entre lo más refinado de su música y donde demuestra con creces su pericia técnica escribiendo para coro a 8 partes y cuarteto solista, y la colección completa del opus siguiente, los *6 Sprüche Op. 79*, pequeños motetes que completan un ciclo litúrgico. No obstante, lo más interesante del disco se encuentra en la *Misa Op. 109* a doble coro de Rheinberger, compositor al que habría que reconocer que tiene algo más que oficio, como es palpable en estos 22 minutos de elegante música coral, y que es muy querido por nosotros, y que por ahora solo es conocido por *Abendlied* de los *Tres Canciones sagradas Op. 69*, y que muchos coros amateurs tienen en su repertorio.

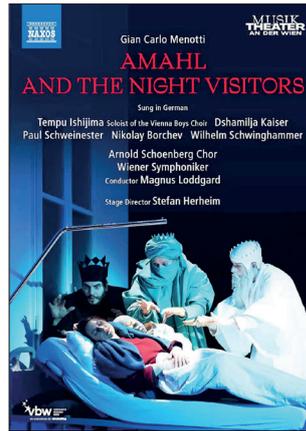
El equilibrio perfecto entre la densidad sonora y sólida del coro, y la claridad en la textura es un raro rasgo que no se encuentra siempre, y si añadimos que los solistas corales para las diferentes obras siempre son distintos, lo que demuestra la calidad individual de cada miembro de este coro, el resultado final es un disco que no se cansa uno nunca de escuchar. Terminemos felicitando al técnico de sonido por el bello diseño sonoro, y deseemos más grabaciones a Goodson y su coro.

Jerónimo Marín



MENDELSSOHN & RHEINBERGER: Obras corales. Netherlands Radio Choir / Benjamin Goodson.

Pentatone PTC5187039 • 56' ★★★★★ R



Cantada en alemán con traducción de Kurt Honolka (es tradición en cada país traducir la ópera para la mejor comprensión del público familiar que asiste a las representaciones), la compañía del Theater an der Wien presentó en el famoso MuseumsQuartier de la capital la pieza navideña originalmente concebida para la televisión de Gian Carlo Menotti (hace poco se hizo en Madrid en el Real Teatro del Retiro).

El director artístico del teatro vienés, Stefan Herheim, que es buen conocedor de una obra con la que está en contacto desde niño, decide, no obstante (con una escena de gran plasticidad y estudiado movimiento), darle un giro de dramaturgia: traslada la historia del pobre pastor desde las cercanías de Belén al ala oncológica de un hospital infantil. Amahl está terminal e imagina a los Reyes Magos en el personal sanitario y el sacerdote; con estos mimbres, ya imaginamos cómo se resuelve la partida del niño hacia Belén.

Desde lo musical, asombrosa implicación la del joven integrante de los Niños Cantores Tempu Ishijima, así como la de la mezzo Dshamilja Kaiser, de potentes medios y capacidad para el matiz. El resto del reparto se adecua igualmente a los roles, y el coro Arnold Schoenberg, como de costumbre, se muestra preciso y empastado. La dirección musical secunda el dinamismo escénico y Magnus Loddgard sabe bien adaptar el espectro dramático, aquí más amplificado si cabe. Una nueva mirada que no deja indiferente.

Pedro Coco

MENOTTI: Amahl y los visitantes nocturnos. Tempu Ishijima, Dshamilja Kaiser, Paul Schweinester, etc. Coro Arnold Schoenberg y Sinfónica de Viena / Magnus Loddgard. Escena: Stefan Herheim. Naxos 2.110763 • DVD • 55' • DD 5.1 ★★★★★

Desde su creación en 1996, la Kölner Akademie se convirtió en una de las agrupaciones de cámara más importantes del panorama clásico. Su extensa discografía da cuenta del espíritu que ha identificado a la agrupación desde sus orígenes y que le imprimió su fundador y actual director Michael Alexander Willens: dar a conocer compositores y obras no tan conocidas del repertorio barroco y clásico. Pero lejos de perseguir un objetivo arqueológico con sus redescubrimientos, el director norteamericano ha sabido darle a su conjunto un sonido muy característico.

En su más reciente grabación, la agrupación alemana nos ofrece oberturas de óperas de Mozart. Sí, estas son piezas muy conocidas del repertorio, por lo menos algunas de ellas, y pueden ser reconocidas fácilmente por los melómanos y, cómo si no, por los amantes de la música de Mozart. Pero lo interesante de esta grabación es que nos presentan estas obras no como el prelude de una gran obra para escena, sino como una obra de arte en sí misma. Cómo negar que Mozart escribió algunas de las oberturas más bellas y populares del repertorio, pero pocas veces se nos habían ofrecido como obras de arte autónomas.

Esta grabación tiene un sonido magnífico y la ejecución tiene el encanto habitual de otros discos de este conjunto. La lectura de Willens es imaginativa y se toma algunas licencias, pero lo hace con sentido del humor, clave en Mozart, y una musicalidad que nos deja muy claro que no siempre apreciamos estas piezas como se merecen.

Juan Fernando Duarte Borrero



OBRECHT: Missa Maria zart. Cappella Pragensis / Stratton Bull. Challenge Classics CC72933 • 64' • DSD ★★★★★



СОФИЙСКА ОПЕРА И БАЛЕТ
SOFIA OPERA AND BALLET

RICHARD WAGNER DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

MARKUS MARQUARDT

KURT RYDL

RADOSTINA NIKOLAEVA



ORCHESTRA AND CHORUS OF THE SOFIA OPERA AND BALLET

ROSSEN GERGOV, CONDUCTOR

PLAMEN KARTALOFF, DIRECTOR



Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es



DYNAMIC





Es probable que existan entre dos y tres millones ("sin exagerar") de grabaciones con estas Sinfonías, de modo que es inevitable preguntarse qué puede ofrecernos este disco que no hayamos podido encontrar antes. Y creo que sí, que puede. Primero, me gusta el criterio de selección, con el malogrado viaje a París como hilo conductor. Seguimos con una producción de aspecto muy cuidado (en Pentatone trabajan siempre muy bien) y finalizamos con la maravillosa materia prima: es que es Mozart, es que nos encanta Mozart y no nos cansa, por las diferentes lecturas que permite. Ahí es, precisamente, donde encuentro el mayor interés del disco, que nos revela un Mozart distinto. Conservando la fluidez y esa dulzura melódica propia de los elegidos por el espíritu de la pureza musical, se refuerza el peso de las voces intermedias y se potencian un vigor y desenfado incompatibles con los excesos de galantería de décadas anteriores.

Me convencen completamente estas tendencias actuales que revisan al alza un periodo clásico demasiado atado a la forma y las convenciones y nos construyen un Mozart más carnoso, menos etéreo, rotundamente equilibrado, con interpretaciones asentadas y disfrutonas. Que sospecho siempre debieron ser así, porque aunque Mozart también debía plegarse a los gustos de un público moderado, su carácter y su música eran más intensos, vitales e incluso jocosos de lo que nos han vendido durante décadas.

Y cómo va siendo hora de reivindicar a ese "otro Mozart", este disco es perfecto para empezar.

Álvaro de Dios

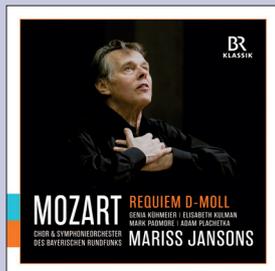
MOZART: Sinfonías "París & Haffner". Concerto para oboe. Xenia Löffler, oboe. Akademie Für Alte Musik Berlin / Bernhard Forck.

Pentatone PTC5187059 • 65' ★★★★★

Una de las colecciones discográficas más llamativas e impactantes de los últimos años ha sido *Mariss Jansons - The Edition*, monumental estuche con 57 CD, 11 SACD y 2 DVD que atesora las grabaciones de los últimos años del grandísimo director leton al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Incluye referencias tan insoslayables como un ciclo Mahler que puede tutear al de Kubelik (también con la Bayerischen Rundfunks, en DG y Audite) y, entre otras *delicatessen*, un abanico de obras sinfónico-corales en las que Jansons ofrece su mejor cara. Ahora se publica el *Requiem* de Mozart en un único CD, a partir de tomas de concierto (11/12-05-2017), en la versión de Süßmayr, alejada de los Butt, Harnoncourt, Savall o Suzuki.

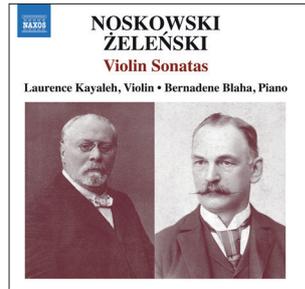
La manera teatral de abordar el *Requiem* por parte de Jansons remite a esa misma esencia operística a la que recurrió Verdi para su misa de difuntos, que también encontramos en las acertadísimas grabaciones de Jansons del *War Requiem* de Britten, de los *Stabat Mater* de Dvořák y Poulenc, del *Requiem-Strophen* de Rihm o de la mencionada partitura verdiana. Una opción llámese pagana, de gran fuerza y dramatismo, que aproxima el *Requiem* de Mozart a ese *Singspiel* tan cercano en el tiempo que es *La flauta mágica*. No cuesta imaginar a Jansons en el templo de Sarastro, interpretando el *Requiem* entre los actos I y II de *Die Zauberflöte*. Solistas, coro y orquesta entregados. Muy recomendable.

Daniel Pérez Navarro



MOZART: Requiem KV 626. Genia Kühmeier, Elisabeth Kulman, Mark Padmore, Adam Plachetka. Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.

BR Klassik 900117 • 50' ★★★★★



No toda la música polaca del siglo XIX siguió la vía nacionalista de Moniuszko. No lo hicieron al menos Zygmunt Noskowski (1846-1909) y Wladyslaw Zelenski (1837-1921), que prefirieron cultivar una música de carácter internacional, directamente entroncada con el romanticismo germánico que entonces marcaba la pauta en los ámbitos sinfónico y camerístico. Así, la *Sonata para violín y piano en la menor* (1875) del primero, presenta una profunda deuda con la "*Kreutzer*" de Beethoven, tanto en dimensiones como en la presencia de un movimiento central construido a partir de variaciones sobre un tema dado. El otro referente es Brahms, cuya influencia se percibe sobre todo en el *Prestissimo* final, todo él atravesado por el ritmo de la tarantela.

La *Sonata para violín y piano en fa mayor Op. 30* (1879) de Zelenski sigue esos mismos moldes románticos, con un *Allegretto* central que funciona como encantador *intermezzo* entre dos movimientos de tono más dramático y contrastado. En ninguno de los casos, por tanto, se trata de una música que destaque por su originalidad, pero es que tampoco es eso lo que pretende. La intención de ambos compositores es la de, a partir de una forma consagrada por la tradición, crear una música que fluya con calor, que transmita sentimientos y pasiones, a la vez que permite el lucimiento técnico de los intérpretes. Todo eso lo consiguen plenamente, y todo eso también es lo que ofrecen las entregadas y más que satisfactorias versiones de Kayaleh y Blaha.

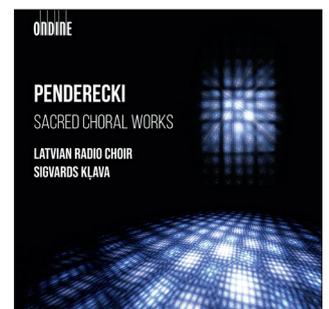
Juan Carlos Moreno

NOSKOWSKI: Sonata para violín en la menor. ZELENSKI: Sonata para violín en fa mayor. Laurence Kayaleh, violín; Bernadene Blaha, piano.

Naxos 8.574220 • 64' ★★★★★

Tuve la suerte de ser dirigido por Penderecki cuando se estrenó en Madrid en 2000 *Las Siete Puertas de Jerusalén*, que luego fue pasó a ser su *Séptima Sinfonía*, y aunque como director dejaba bastante que desear (dirigía con la izquierda), aquel encuentro supuso mi admiración por su obra desde entonces. Su reciente fallecimiento en 2020, tras una ajetreada vida donde a los horrores del holocausto se le sumó el régimen totalitario comunista en Polonia durante cuatro décadas, nos obliga ahora, cerrada su producción, a considerarla como un modelo en cuanto a su evolución, y como tal se refleja en este disco dedicado a su música sagrada a *cappella*. Desde el *Miserere* e *In pulverem mortis*, coros pertenecientes a la *Pasión según San Lucas* hasta la *Missa brevis*, finalizada en 2013 aunque compuesta a lo largo de 20 años, su estilo no tuvo reparos en cambiar desde una vanguardia rompedora hasta texturas y tonalidades más tradicionales, al igual que Gorecki o Pärt. *Veni Creator* (1987), compuesta por encargo de la Universidad Autónoma de Madrid, y *De Profundis*, el salmo 129 que forma parte del oratorio *Las Siete Puertas de Jerusalén*, son buenos ejemplos de esa escritura a ocho voces o más típica del autor, con una densidad sonora peculiar. La grabación del fantástico Coro de la Radio de Letonia, bajo su titular desde 1992 Sigwards Klava, es todo un ejemplo de calidad en el empaste, atención al detalle y belleza de sonido. No se puede pedir más para rendir este homenaje a Penderecki.

Jerónimo Marín



PENDERECKI: Obras sacras corales. Coro de la Radio de Letonia / Sigwards Klava.

Ondine ODE1435-2 • 61' ★★★★★



Como deja claro Johannes X. Schachtner, el autor de las transcripciones, en las notas del libretillo que acompaña esta grabación, Puccini compuso canciones a lo largo de toda su vida. Las 16 que aparecen en esta publicación abarcan un periodo que se extiende desde los primeros años de la década de los setenta del siglo XIX hasta, más o menos, 1920; lo que equivale a decir la práctica totalidad de la vida creativa del compositor. Esta recopilación de canciones, agrupadas con el título de "I Canti", nos muestran la inventiva melódica del compositor de *La Bohème*, al igual que nos permiten comprobar una vez más, la forma en que las ideas temáticas germinaban en su cabeza. Las canciones son compuestas por Puccini para voz y piano, o también armonio en algunas ocasiones. Aquí las podemos escuchar en las transcripciones orquestales realizadas por Schachtner, donde trata de pensar en la orquesta tal y como la concebía el compositor, consiguiéndolo casi siempre en nuestra opinión. La voz de Charles Castronovo se presta de maravilla para el experimento, un tenor lírico, de voz bastante amplia, que puede con estas canciones y aporta elementos de gran belleza.

Para completar la publicación, se incluyen las tres páginas orquestales más conocidas del compositor (fuera de las que forman parte de sus óperas): *Preludio sinfónico*, *Capriccio sinfónico* y *Crisantemi*. Como sucede en el caso de las canciones, Ivan Repusic se muestra perfecto a la batuta, muy atento a los detalles del ingenio pucciniano. Disco muy recomendable, sin duda.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

PUCCINI: *I Canti* y obras orquestales. Charles Castronovo, tenor. Orquesta de la Radio de Munich / Ivan Repusic.

BR Klassik 900349 • 68' ★★★★★

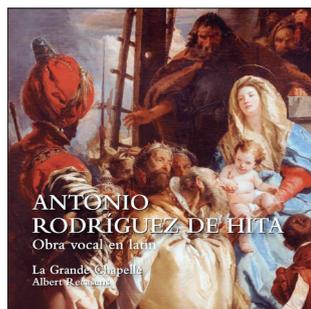
Encomiable labor la que continúa realizando Albert Recasens con La Grande Chapelle, junto al equipo de musicólogos encabezado por Mariano Lambea, rescatando del olvido obras y autores de una importancia fundamental en nuestra historia, que además compusieron música fabulosa.

El elegido en esta ocasión ha sido el madrileño Antonio Gutiérrez de Hita (1722-1787), nacido en Valverde de Alcalá. Extraordinario músico de asombrosa precocidad, con 16 años ya era Maestro de Capilla de la iglesia magistral de Alcalá de Henares; la mayor parte de su extensa producción es sacra y está escrita en latín. Compuso unas 250 piezas sacras y unas 12 profanas, aunque alguna de estas últimas, como su zarzuela *Briseida*, alcanzaron una fama ingente. La mayor parte de su música se conserva gracias a su trabajo durante los 20 últimos años de su vida en el madrileño Real Monasterio de la Encarnación. Su música es de una variedad estilística fascinante, y en esta grabación podemos comprobarlo.

Nos encontramos con un lujoso registro sonoro en el que intervienen magníficos instrumentistas de todas las familias musicales, desde la cuerda hasta el viento madera o metal, sin olvidarnos de un rico bajo continuo que incluye el arpa. Los cantantes son asimismo de primer nivel, donde debemos mencionar la extraordinaria labor realizada por la soprano Jone Martínez en la Lamentación II de Viernes Santo *Lamed. Matribus suis*.

La brillante toma de sonido es de una luminosidad, nitidez y de una espacialidad fuera de lo común, realizada por Florian B. Schmidt.

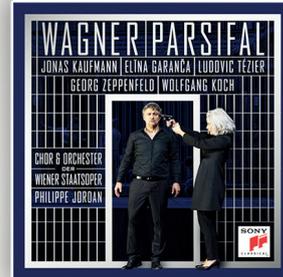
Simón Andueza



RODRÍGUEZ DE HITA: Obra vocal en latín. La Grande Chapelle / Albert Recasens.

Lauda LAU024 • 69' ★★★★★ S

JONAS KAUFMANN PARSIFAL DE WAGNER



GRABACIÓN EN DIRECTO DE LA EXITOSA PRODUCCIÓN DE 2021 DE LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA

JONAS KAUFMANN CANTA EL PAPEL PRINCIPAL EN UNA NUEVA GRABACIÓN EN DIRECTO DE PARSIFAL DE WAGNER, BAJO LA DIRECCIÓN DE PHILIPPE JORDAN CON ELINA GARAÑCA COMO KUNDRY, GEORG ZEPPENFELD COMO GURNEMANZ Y LUDOVIC TÉZIER COMO AMFORTAS.

EMANUEL AX · LEONIDAS KAVAKOS · YO-YO MA

ANUNCIAN EL TERCER ÁLBUM DE LA SERIE

Beethoven for Three

Sinfonía N°4 y Op.97, "Archduke"



BEETHOVEN FOR THREE: SYMPHONY N° 4 y Op. 97, "ARCHDUKE" ES EL ÚLTIMO CAPÍTULO DE LA CONTINUA EXPLORACIÓN DE TRES AMIGOS SOBRE LO QUE LA INVENCIÓN DE BEETHOVEN SIGNIFICA PARA LOS MÚSICOS Y EL PÚBLICO DE HOY.



EL PROYECTO HAYDN INÉDITO DE L'ESTRO ARMONICO, GRABADO ENTRE 1980 Y 1986, CON 36 SINFONÍAS POR PRIMERA VEZ EN CD.

Visítanos en: www.sonymclassical.es



Sin duda, una de las personas que más saben de música actualmente es el alemán Peter Ruzicka (1948). En la tradición del director/compositor marcada por su adorado Mahler, domina a la perfección la paleta instrumental, de la que emplea un sinfín de posibilidades técnicas, especialmente en sus creaciones. En estas, los lenguajes que hasta hace no tanto resultaban vanguardistas se erigen como discursos absolutamente asentados, lo cual es tan positivo (las ópticas antes aisladas ya encuentran sitio en amplios auditorios) como negativo (lo anticonvencional que se convierte en convención).

Benjamin Symphonie sintetiza en siete ilustraciones la ópera de 2016 que Ruzicka le dedicó al enorme intelectual Walter Benjamin. No se trata de la obra más rupturista del autor (*Tallis*, *Memorial* o *Affluence*, por ejemplo, corrían más riesgos discursivos). No obstante, la partitura plasma con eficacia la tortura vital de una de las figuras más infortunadas de la intelectualidad. Gong, en el papel de Asya Lacis (actriz, directora y cómplice mental y afectiva, pero no política, de Benjamin) y Bauer (como el protagonista) interpretan sus roles con perfecto timbre y dicción, pero también con un dramatismo vehemente que apenas descansa o se gradúa. La intervención del coro infantil resulta estupenda en su turbación. Ruzicka dirige con pulcritud a la brillante orquesta en esta obra y en *Elegie*, pieza mucho más interesante y emocional, escrita a partir de un fragmento pianístico del moribundo Wagner.

Juan Gómez Espinosa

RUZICKA: Benjamin Symphonie, Elegie. Lini Gong, soprano. Thomas E. Bauer, barítono. Kinderchor der Oper Frankfurt, Frankfurt Radio Symphony Orchestra / Peter Ruzicka.

Hänssler HC23053 • 48' ★★★★★

RECUPERANDO A SCHMIDT EN SU 150 ANIVERSARIO

Estricto contemporáneo de su amigo Schoenberg, y violonchelista favorito de Mahler al frente de la Filarmónica de Viena en las postrimerías del siglo XIX, el compositor Franz Schmidt (1874-1939), nacido en el corazón de Austria-Hungría y pese a ser un autor bien programado en el cambio de siglo, sufrió cierto descrédito al quedar opacado por los conspicuos músicos del tardorromanticismo germánico, la modesta evolución estética de una obra enraizada en la tradición que lo desconecta de su *zeitgeist*, y la contaminante sintonía del *establishment* nazi con su música. De no otra manera se comprende un olvido que la fonografía remedió desde el añejo registro de su *Sinfonía n. 4* por Rudolf Moralt con la Sinfónica de Viena, hasta este último de su ciclo sinfónico por Jonathan Berman con la Orquesta Nacional de la BBC de Gales para Accentus.

Concluida en 1899 y premiada por la *Wien Gesellschaft der Musikfreunde*, la *Sinfonía n. 1* marca las coordenadas en las que Schmidt se presenta como sinfonista mostrando influencia brahmsiana con ecos wagnerianos (destacables en las secciones para metales) y una opulenta escritura para la cuerda que replicará en la *Segunda* y *Cuarta Sinfonías*. En el campo armónico, Schmidt cultiva un estilo cromático de cariz neobarroco, que irá haciendo más disonante conforme avanza el ciclo. De 1913 es su *Sinfonía n. 2* que, con una mayor audacia armónica y formal, se ejemplifica mediante el imponente tiempo central en forma de variaciones *alla Reger*. Galardonada con el Segundo Premio (tras la hermosa *Sinfonía n. 6* de Atterberg) del Concurso de

SCHMIDT: Las 4 Sinfonías. Intermezzo y Música de Carnaval de Notre Dame. Orquesta Sinfónica Nacional de la BBC de Gales / Jonathan Berman.

Accentus ACC80544 • 4 CD • 210' ★★★★★



la *Columbia Gramophone Company* por continuar con *el espíritu de la Sinfonía Inacabada* de Schubert, la *Sinfonía n. 3* de 1929 se erige como la más ligera y desenfadada del ciclo, pese a sus giros cromáticos.

Reconocida como su mayor obra, la *Sinfonía n. 4* tiene un origen trágico marcado por el óbito de Emma, hija de Schmidt, al dar a luz. Obra reflejada en el turbulento mundo mahleriano, libera su catarsis bajo un intenso y ominoso cromatismo que se extiende por toda la obra, apoyado en una suerte de *leitmotiv* en forma de solo de trompeta que reaparece recursivamente como hilo conductor. Mejorando el descatalogado ciclo de Rajter en OPUS, al correcto pero distante Sinaisky en Naxos y al poco sutil ciclo de Neeme Järvi en Chandos, Berman opta por *tempi* serenos, facilitando polifonía y fraseo en tiempos lentos, si bien se echa en falta más incisividad, como la del complementario ciclo de Paavo Järvi para DG con la Orquesta de la Radio de Frankfurt. Berman es igualmente más claro que Bychkov para la *Segunda Sinfonía* (Sony), y se acerca más a Mehta con la Filarmónica de Viena (Decca) en su ominosa lectura de tintes brucknerianos, o al malogrado Kreizberg en Pentatone, que al elegiaco Welser-Möst (Emi) en la *Cuarta Sinfonía*. Los aplomamientos del *Intermezzo* y *Carnaval* de la ópera *Notre Dame* reciben aquí una lírica interpretación. Buen ciclo en conjunto.

Justino Losada

En 2028 se cumplen 200 años de la muerte de Franz Schubert, y discográficas e intérpretes se preparan para una efeméride que llegará después de que un buen número de grandes obras del compositor lleguen también a su bicentenario. Es el caso de *La bella molinera*, compuesta en 1823.

Daniel Johansen homenajea el ciclo publicando juntas dos grabaciones. En la primera, Christoph Hammer acompaña al cantante con un fortepiano construido por Conrad Graf alrededor de 1827; el sonido transparente y delicado que ofrece el pianista tiene mucho encanto. La voz de tenor ligero de Johansen y la claridad de la interpretación encajan plenamente con una lectura que nos acerca a un molinero joven e inocente. Pero esa inocencia no evoluciona cómo podríamos esperar a medida que avanza el ciclo, y se echa de menos.

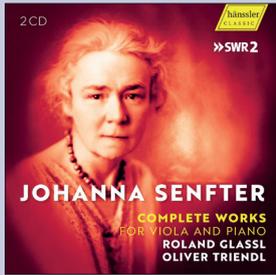
En el segundo CD, a Johansen le acompaña el Alinde Quartett; el compositor y tenor Tom Randle firma el que parece ser el primer arreglo para cuarteto de cuerdas de *La bella molinera*. La versión fluye, en general, con naturalidad y merece la pena la escucha. La atmósfera del arreglo se inclina más hacia el Clasicismo que hacia el Romanticismo; es sorprendente, sin embargo, la decisión que toman los artistas (en el cuadernillo del disco no se dice nada al respecto) de convertir la primera estrofa de "Der Jäger" en un recitado, y la segunda, casi; de repente, se avanzan unas cuantas décadas respecto a la época de composición. ¿Cuál será el motivo?

Silvia Pujalte Piñán



SCHUBERT: Die schöne Müllerin. Daniel Johansen, tenor. Christoph Hammer, fortepiano. Alinde Quartett.

Hänssler Classic 23068 • 2 CD • 120' ★★★★★



Hänssler Classic ha sacado una joya en forma de doble CD con la obra completa para viola y piano de la compositora Johanna Senfter. La primera parte de este trabajo contiene dos grandes Sonatas en las que todavía podemos apreciar pinceladas de la influencia estilística de su mentor, Max Reger. Esta impronta la encontraremos, sobre todo, en el ritmo y forma del *Scherzo* de su *Sonata en fa menor Op. 41* (1922), pero con el sello armónico inequívocamente senfteriano.

Después de degustar un equilibrado fraseo de las dos voces en su sonata primogénita, en la *Sonata en fa mayor Op. 101* (1943) el piano presenta mayor autonomía. Oliver Triendl, quien ya había colaborado en diversas ocasiones con el sello alemán grabando música de compositoras como Maria Bach o Johanna Müller-Hermann, nos muestra en el segundo movimiento un gran rango de expresividad. El protagonismo de la viola recae en el arco de Roland Glassl, cosechador de múltiples éxitos en el mundo camerístico. Habría que destacar el lirismo y destreza de su interpretación en el *Dúo para viola y piano Op. 127* (1956), una composición en la que Senfter prácticamente abandona la tonalidad para expandir su creatividad en el desarrollo armónico.

Este álbum nos descubre la rigurosidad y el lenguaje innovador que guarda la obra de Johanna Senfter, por lo que esperamos que el catálogo de la creadora sea un lugar donde músicos e investigadores acudan más habitualmente.

Sakira Ventura

SENFTER: Obra completa para viola y piano. Roland Glassl, viola. Oliver Triendl, piano.

Hänssler HC22076 • 2 CD • 124'
★★★★★

Giovanni Sgambati (1841-1914) no fue profeta en su tierra. La música sinfónica que él amaba no tenía espacio en una Italia que solo prestaba oídos a la ópera y la música vocal. Tanto en su faceta de compositor como en la de director de orquesta, se rebeló ante esa situación, pero lo cierto es que, más allá de un puñado de seguidores entusiastas, no encontró la colaboración de otros colegas. De esa soledad da cuenta el que su *Concierto para piano en sol menor Op. 15*, compuesto entre 1879 y 1880, sea el primero de cuño romántico escrito por un músico italiano. Para componerlo, Sgambati se inspiró en modelos germánicos, empezando por Beethoven y Brahms en la construcción formal y el aliento sinfónico, sobre todo en el extenso primer movimiento, mientras que en la escritura pianística se encuentran ecos de Liszt, uno de los primeros y más entusiastas admiradores de la obra. Lo que más sorprende de ella es su ambición, la seguridad que el compositor demuestra a la hora de batirse con esos titanes y cómo sale airoso del intento gracias a una combinación de talento, intuición e inspiración. La *Sinfonía festiva* (1879) es de proporciones mucho más modestas, pero toda ella está animada por ese mismo espíritu romántico, de nuevo con Beethoven como faro.

Francesco La Vecchia mantiene el buen nivel mostrado en los dos discos anteriores dedicados a Sgambati. En esta ocasión le acompaña el pianista Massimiliano Damerini, solvente a la hora de desentrañar un concierto de denodada exigencia técnica.

Juan Carlos Moreno



SGAMBATI: Sinfonía festiva. Concierto para piano en sol menor Op. 15. Massimiliano Damerini, piano. Orchestra Sinfonica di Roma / Francesco La Vecchia.

Naxos 8.573272 • 50'
★★★★★



Música Reservata de Barcelona, uno de los grupos decanos de nuestro país en cuanto a la interpretación moderna de la denominada polifonía renacentista, de una interpretación históricamente informada de uno de nuestros más preciados tesoros musicales, ha querido celebrar su trigésimo aniversario con la publicación de este doble CD dedicado a la publicación que Tomás Luis de Victoria (ca.1548-1611) realizara en 1572 en Venecia de 33 Motetes para distintas celebraciones religiosas, compuestos a cuatro, cinco, seis y ocho voces. Podemos degustar en un solo registro desde el más austero y rígido contrapunto palestriniano hasta el preludio de la policoralidad veneciana precursora del barroco, a ocho voces en dos coros. Muy mercedamente afamadas piezas como *O quam gloriosum, Quam pulchri sunt, O magnum mysterium, Pueri hebreorum, Ascendit Christus in altum, Dum complerentur* o su celeberrimo *Ave Maria* a 8 voces están incluidos en esta soberbia colección de perlas compositivas.

Nombres bien conocidos en el mundo de la interpretación patria de esta música están presentes, cómo no, en el presente cedé doble, celebrando festivamente esta efeméride. Así nos encontramos con sopranos como Marta Rodrigo o Anais Oliveras, altos con Jordi Abelló, contratenor alma mater del grupo, Albert Riera como tenor, o el bajo Tomás Maxé.

Como director invitado de Música Reservata de Barcelona han disfrutado del buen hacer del director portugués Pedro Teixeira, curtido en mil batallas en este tipo de música, muy especialmente con su excelente grupo Officium Ensemble, y más recientemente con Cupertinos.

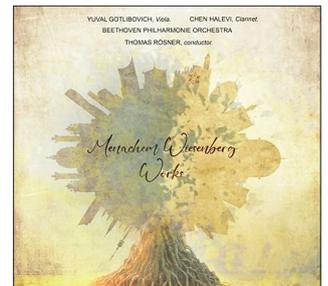
Simón Andueza

VICTORIA: Motecta, 1572. Música Reservata de Barcelona / Pedro Teixeira.

Sedem 40 • 2 CD • 129'
★★★★★

Menachem Wiesenberg es compositor, pianista, arreglista y un distinguido pedagogo. Es uno de los músicos más aclamados, versátiles y destacados de Israel. Sus composiciones y arreglos abarcan una amplia gama de estilos y géneros: desde música de concierto que incluye piezas orquestales, de cámara, vocales y solistas, hasta música popular, klezmer y jazz. El programa, que ha supuesto el debut en Viena de Gottliebovich, incluye un par de obras concertantes para viola, con la *Suite-Encounters IV* acompañada en la parte solista por el clarinete de Chen Halevi. Este lanzamiento, grabado en vivo, muestra los puntos fuertes característicos de Wiesenberg. La transcripción del violonchelo, en el *Concertino*, a la viola no es un gran problema; realizada por el propio compositor, supone parte integral de su universo musical. Las interpretaciones ejemplifican la asombrosa habilidad de Gottliebovich para ser sensible y al mismo tiempo mantener un fuerte pulso con la orquesta con unas partituras que en sí mismas son obras íntimas y alusivas. El sonido capta del todo la calidad íntima. Las partes de viola y clarinete están entretejidas en toda la música y flotan sobre una orquesta. Las texturas cambiantes y las sutilezas del registro resultantes están en el corazón de la música que incorpora motivos hebreos en la red compositiva. La actuación de la Beethoven Philharmonie, bajo la dirección de Thomas Rösner, resulta ser una actuación más que notable, con la profundidad y el tono que suele conllevar cada obra en su hondura sonora.

Luis Suárez



WIESENBERG: Concertino. Suite Concertante-Encounters IV. Yuval Gottliebovich, viola. Chen Halevi, clarinete. Beethoven Philharmonie / Thomas Rösner.

BI 0 6 8 6 • 42'
★★★★★



Con "Cartografía del Mar" estamos ante el primer trabajo discográfico como dúo del flautista André Cebrián y el guitarrista Pedro Mateo, y esperamos que no sea el último, porque el resultado es simplemente excepcional desde la primera hasta la última nota. El disco, que incluye obras de Piazzolla, Castelnuovo-Tedesco, Takemitsu, Robert Beaser, Leo Brouwer y Feliu Gasull, nos sumerge en un viaje sonoro en el que los músicos disfrutaban tocando música juntos y hacen disfrutar al oyente con una complicidad y empaste realmente extraordinarios.

Si bien Pedro Mateo y André Cebrián son músicos de formación clásica, han trabajado en profundidad el lenguaje propio de la música popular para abordar las obras incluidas en el disco, mostrando un gran dominio de los recursos sonoros de cada instrumento, como se puede apreciar en su maravillosa interpretación de *Bordel 1900* y *Nightclub 1960* (*Histoire du Tango* de Piazzolla). Además, interpretan también una bulería, *El Peixet de Bloomington* de Feliu Gasull, que aquí presentan en primera grabación mundial, haciendo gala de los recursos interpretativos propios del flamenco. Y se atreven incluso con el *Bluegrass* en una brillante ejecución de *He's Gone Away* y *Cindy* (*Mountain Songs* de Robert Beaser).

Mención especial también para la cuidadísima toma sonora de Eudora Records, el sello español que edita este proyecto discográfico, cuyo trabajo ha sido fundamental para que se aprecien las diferentes sonoridades.

Miguel Fernández

CARTOGRAFÍA DEL MAR. Varios compositores. André Cebrián, flauta. Pedro Mateo, guitarra. Eudora EUD-SACD-2307 • 72' ★★★★★ RS

LA GLORIA, POR LOS SUELOS

Sin duda, ando fuera de contexto. Y desde hace ya bastante tiempo. El señor Thielemann es un director de orquesta que todo el mundo (o casi) celebra como al auténtico heredero de la tradición de su país. Pero a mí, que desde luego he procurado seguir su carrera con la máxima atención, me ha costado mucho sacar en limpio demasiadas cosas acerca de su arte. Un heredero de la tradición directorial de las esencias germánicas que, a mi entender, hace un Beethoven tan evidentemente flojo, un Brahms tan aburrido, un Wagner que por su poco peso puede ser calificado de camerístico (lo que más que virtud parece anomalía), un Bruckner que se asoma a la sala de conciertos según el día de la semana, pues nunca lo escuché tan desigual, tan extremadamente desigual, o un Richard Strauss tan voluminoso como exento de matiz íntimo, no me parece que pueda ser calificado como tal. Pero vaya, puede que en el peor de los casos, encuentre premio de consolación en determinados repertorios de enfrente, como pueda ser el ligero (¿?) vienés de los Strauss. Pues lo siento; tampoco. Aquí, a pesar de evidentes esfuerzos por agradar, Thielemann es incapaz de tocar mi fibra más frívola. Me vuelve a aburrir.

Es la segunda vez que, para mi manera de entender esta música, sucede que su *Concierto de Año Nuevo* resulta soporífero, aun con algún que otro despertar aislado. La siesta, sin embargo, duró bastante, entre tanto portamento y tanto recuerdo hacia el Karajan más olvidable (*Bombones de Viena*, *Polca de Figaro*) o arranques de histeria (*Sin frenos*, de Eduard Strauss) o cierta desmesura en la dosificación de la nata en la obertura de *La Aspérula*. En realidad en la escena



no había sucedido nada hasta que no llegó la *Quadrille WAB 121* de Bruckner, que dirigió bien y con propiedad. El vals *Delirios* de Josef Strauss careció de estilo y finura. Y en fin, llegamos a un *Danubio azul* voluntarioso desde el punto de vista sinfónico, pero plagado de adherencias inecesarias, por transitorias, circunstanciales y fuera de tiesto.

Entre comprar el cedé del evento o adquirir el DVD (o el blu-ray, que supongo tendrá mejor imagen que este DVD), mucho mejor la segunda opción, porque, como todo el mundo sabe, en el descanso de la retransmisión se regala al oyente un reportaje sobre algún aspecto de *lo vienes*. En esta ocasión estuvo dedicado a conmemorar a Bruckner, y como suele suceder, fue lo mejor de la mañana. Esta vez, singularmente, por tratarse de un monográfico que tenía que ver más con la música que con la propaganda turística. Sirvió, y eso sí, como siempre, para reivindicar la calidad individual de los profesores de ese artefacto perfecto para hacer música que es la Orquesta Filarmonica de Viena. Los conjuntos dancísticos, una vez más, excelentes.

En la próxima edición estará en el podio un anciano de 83 años llamado Riccardo Muti. Pero lo peor no será esa ancianidad, lo peor será que servirá para perpetuar otra mucho más preocupante: la del propio concierto de año nuevo, un evento que tendría que ser reformado (si es que tal cosa fuera posible) porque se cae a trozos.

Pedro González Mira

CONCIERTO DE AÑO NUEVO, 2024. Orquesta Filarmonica de Viena / Christian Thielemann. Sony Classical 19658858949 • DVD • DTS ★★★★★

La canadiense Octavie Dostaler-Lalonde, una de las chelistas barrocas más interesantes, nos presenta un disco único dedicado a la música galante para violonchelo compuesta a mediados del siglo XVIII en las zonas de Mannheim y Berlín. La mayor parte del repertorio se ha grabado y editado por primera vez e incluye música de diversos autores: J.C.F. Bach, F. Benda, G. Czarth, A. Filtz, C. Schaffrath, J. B. Zyka.

La idea surgió en 2018, cuando Octavie adquirió un hermoso violonchelo barroco etiquetado "J. M. Alban, fecit 17... a Graz". Este instrumento es de un tamaño más pequeño que el violonchelo estándar actual y el sonido es sedoso, maleable y rico. Los piccolos de cuatro cuerdas durante los siglos XVII y XVIII estaban afinados una quinta más arriba y ella decidió probarlo en su pequeño violonchelo del siglo XVIII. El resultado fue que el tono del instrumento se volvió brillante, cristalino y colorido, así que se propuso grabar un programa completo dedicado a la música del *Emfindsamer Stil*.

Octavie Dostaler-Lalonde y sus dos acompañantes merecen el mérito de haber reunido un repertorio gracias al cual su instrumento brilla como una joya. Tal y como ella misma lo describe, la delicadeza de su interpretación es asombrosa, como demuestra cualquiera de los movimientos lentos, pero es igual de convincente cuando se requiere audacia y agilidad, como en la *Sonata* de Zyka. Es un disco de descubrimientos sonoros y músicos olvidados.

Raquel Sernequet



FROM MANNHEIM TO BERLIN. SONATAS FOR CELLO PICCOLO. Octavie Dostaler-Lalonde, cello piccolo. Artem Belogurov, fortepiano. Victor García García, cello.

Challenge Classics CC72961 • 70' ★★★★★



Entre 1760 y 1780 hubo numerosos tanteos que implicaban un cuarteto donde había un instrumento de viento y un trío de cuerda, como atestiguan las numerosas obras de Vanhal, Cannabich, Fiala, Stamitz y otros de la escuela de Mannheim; hasta el propio Mozart con sus tres Cuartetos con flauta y el Cuarteto con oboe. Esta formación vuelve a resurgir en el siglo XX con nuevas búsquedas tímbricas, encontrando a Britten con su *Phantasy Oboe Quartet*. Que el Cuarteto Emispherio, con Sarah Roper, solista de la ROSS, haga el titánico esfuerzo de grabar un disco con cinco obras, todas en primera grabación mundial, dedicado a esta curiosa formación de cámara, es algo notorio y a lo que debemos prestar atención. Por supuesto que los compositores, Althea Talbot-Howard (1966), Pilar Miralles (1997), Luke Styles (1982), Maricarmen Asenjo-Marrodán (1978) y John Richard Durant (1960) tiene cada uno su credo estético, desde el más neotonal de Talbot-Howard en *Seville Cathedral*, hasta el uso de la electrónica en *Uncertain Paths* de Asenjo-Marrodán, o el uso de versos recitados por parte del oboe en *Anti-Philosophy of Subject* de Miralles, pero la escritura es siempre óptima para la formación con numerosos hallazgos tímbricos. El Cuarteto Emispherio, en una muy buena toma sonora, ofrece versiones intensas de las obras, con bello y variado color y técnica virtuosa. Aunque es cierto que este disco es demasiado distinto a lo que es el repertorio tradicional, justamente su valor estriba en el cuidado a lo diverso que debemos procurar.

Jerónimo Marín

INTERCONEXIONES. Nuevos cuartetos para oboe y cuerdas. Cuarteto Emispherio.

Oboe Classics CC2037 • 65' ★★★★★

Recibimos con gran alegría esta primera grabación del grupo español Concentus König, que dirige Jorge Suárez. Comprobamos que actualmente nuestros músicos se encuentran más que preparados para abordar con nota un repertorio que hasta hace bien poco se veía como inalcanzable. Así, Concentus König se encerró en junio de 2022 para interpretar obras maestras de dos grandes compositores. Se centraron en la Cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit "Actus Tragicus"* BWV 106 de Johann Sebastian Bach y en *Musikalische Exequien* SWV 279-281 de Heinrich Schütz.

El resultado es un CD en donde nuestros músicos alcanzan cotas interpretativas parejas a las que considerábamos como referenciales. Destacan sobremanera los números de conjunto y la calidad individual de cada uno de los instrumentistas reunidos para la ocasión. Así, son deliciosas las flautas de pico de Eva Jorret y de Tamar Lalo en la obra de Bach, así como las cálidas, conjuntadas y expresivas violas da gamba de Alberto Campanero y de María Alejandra Saturno. El bajo continuo no se queda a la zaga, y es un auténtico placer escuchar el aterciopelado violone de Ismael Campanero, que tan bien se conjunta con las violas da gamba y con los cantantes, y la realización siempre compacta y precisa del órgano de Daniel Oyarzabal. De entre las destacadas voces solistas presentes en el ensemble, son de una calidad sobresaliente las de las sopranos Manon Chauvin, Margarita Rodríguez y Victoria Cassano.

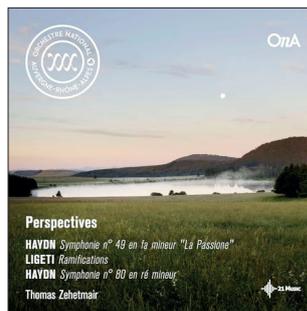
Agradecemos la apuesta del sello discográfico Ibs Classical por grabar este repertorio interpretado por nuestros músicos.

Simón Andueza



MUSIKALISCHE EXEQUIEN. Obras de BACH y SCHÜTZ. Concentus König / Jorge Suárez.

Ibs Classical IBS172023 • 68' ★★★★★ R



En principio, unir a Joseph Haydn (1732-1809) y György Ligeti (1923-2006) no tiene nada de malo. Respetable el primero (un artesano magistral) y admirable el segundo (un explorador radical del sonido que buceó en las posibilidades del pasado y del futuro), sus creaciones, de enorme trascendencia, sólo necesitan de dos cosas para defender la fusión. Por un lado, de concepto. En este caso, muy claro no queda. ¿Tal vez la intensidad y turbación de *Ramifications* de György y dos Sinfonías de Haydn en tonalidad menor y bastante *Sturm und Drang* (n. 49 en la menor "La Passione" Hob. 1:49 y n. 80 en re menor Hob. 1:80)? Por otro lado, necesita de una buena interpretación. Y en este caso la defensa cae irremediablemente. La 49 arranca con pasión, como debe ser, pero enseguida abandona la senda de la intensidad para caminar en la de la rutina y la falta de imaginación. Y así hasta el final del disco.

Lo peor, sin embargo, lo hallamos en el sonido, pobre y opacado, especialmente en las cuerdas (el viento, además, no tiene demasiado fuelle). Ocurre en Haydn tanto como en Ligeti, al que además se le priva de juegos con los planos sonoros y dirección discursiva. Hay que admitir que Zehetmair no se desajusta nunca de tiempo y que demuestra equilibrio sonoro, pero siempre desde el aburrimiento y la falta de gran presencia sonora. También es cierto que la Orchestre National Auvergne-Rhône-Alpes no desafina ni mete notas extrañas, pero queda muy lejos de todo lo que exigen estos maestros de la música.

Juan Gómez Espinosa

PERSPECTIVES. Obras de HAYDN y LIGETI. Orchestre National Auvergne-Rhône-Alpes / Thomas Zehetmair.

OnA 5262319 • 57' ★★

El tenor y también compositor alemán Daniel Behle tiene una larga andadura en el mundo de la ópera, por lo que se ha convertido en un intérprete de referencia. Su repertorio va desde Bach hasta Richard Strauss, pasando por Vivaldi, Mozart y Richard Wagner. Una gama muy amplia de roles de la que es testimonio su copioso legado discográfico. El más reciente aporte a este legado es una grabación que ofrece diversos Lieder orquestales de Richard Strauss, con algunas arias muy conocidas de óperas de Wagner. Lo acompaña la Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra, dirigida por Thomas Rösner, que se enfrenta a este repertorio tocando estas obras de manera correcta, aunque un tanto aséptica. El sonido de la orquesta es bello pero contenido, como con temor de ser el protagonista de la fiesta.

La voz de Daniel Behle es clara y tiene una gran consistencia en la parte media de su emisión, por lo que logra darle expresión a los pasajes lentos, los más difíciles. Su interpretación es intensa y conmovedora en las canciones de Strauss, un repertorio en el que se siente muy cómodo, pero no así en las obras de Wagner, en las que, salvo en su versión del *Preislied* de *Die Meistersinger von Nürnberg*, la falta de músculo hace extrañar otras versiones de estas mismas obras.

En mi opinión, este es un disco que guarda una gran promesa que se cumple sólo a medias. Tenor y orquesta nos ofrece un maravilloso Strauss, pero Wagner tal vez hubiera merecido un sonido un poco más robusto.

Juan Fernando Duarte Borrero



RICHARD. Obras de R. STRAUSS & WAGNER. Daniel Behle, tenor. Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra / Thomas Rösner.

Prospero Classical PROSP0072 • 55' ★★

LA INSTITUCIÓN MUSICAL MÁS ANTIGUA

Dentro de la edición que Profil lleva tiempo dedicando a la Staatskapelle Dresden, llega esta recopilación de grabaciones realizadas a lo largo del último siglo, una conmemoración por sus 475 años de existencia. Desde los primeros volúmenes la presentación es impecable; a los artículos se añaden abundantes fotografías de los directores, ingenieros de sonido y otras personalidades, además de grabados e instantáneas de los alrededores o el interior del edificio en momentos significativos. Por ejemplo, la fachada en ruinas de Gottfried Semper tras los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial.

Debemos tener en cuenta que al frente de la institución estuvieron nombres de la talla histórica de Schütz, en el siglo XVII, o Heinichen entre 1717 y 1729. A lo largo del siglo XIX mantuvieron relación con la orquesta, y se situaron al frente, compositores como Weber o Wagner; y ya en el XX, no debemos olvidar la cercanía que siempre mantuvo Richard Strauss, que dirigió la orquesta en múltiples ocasiones, además de estrenar unas cuantas de sus obras. Precisamente, a Strauss se debe uno de los primeros registros: una grabación de *Don Quijote* dirigida por él mismo en noviembre de 1936, que debemos situar entre la que el compositor registró en 1933 con la Staatskapelle Berlin y la de 1941 al frente de la Radio de Baviera. También el primer registro de la publicación está dedicado a Strauss: el *Minueto de El Burgués gentilhomme*, registrado por Fritz Busch en 1923. Busch se mantuvo al frente de la institución entre 1922 y 1933; él se encarga de dirigir las oberturas de *La fuerza del destino* y *Tannhäuser* en 1926 y 1932. A Busch le sucedió Karl Böhm, que se man-



tuvo al frente unos diez años, entre 1934 y 1943, y quien siempre mantuvo una buena relación con la orquesta. Tanto en el caso del músico de Graz como en el de muchos otros de los directores, algunas de las grabaciones ya habían sido incluidas en otras publicaciones de la edición. El presente álbum debe ser entendido como recopilación documental de la institución durante el último siglo donde destacan también durante sus primeros años a Karl Elmendorff, Joseph Keilberth o Rudolf Kempe, quien se mantuvo al frente entre 1949 y 1953, manteniendo siempre una estrecha relación.

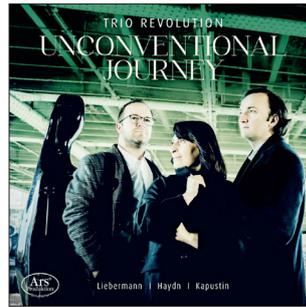
A partir de los años cincuenta hasta hoy, la historia es más conocida, por lo que tiene de cercanía con nuestros días. Directores como Konwitschny, Suitner, Sanderling, Blomstedt, Vonk, Sinopoli, Haitink, Luisi o Thielemann, son conocidos para el aficionado medio, como para dar una idea de la altura musical que la ha presidido durante su última etapa. En este 2024, comienza una nueva experiencia con la incorporación de Daniele Gatti como sucesor de Thielemann. Hay muchas razones por las que hacerse con esta publicación; hemos citado algunas, pero podemos ampliar: la excelente *Segunda* de Brahms por Sinopoli, *Así habló Zaratustra* por Haitink, el infrecuente *Te Deum* de Naumann (también director de la institución en el siglo XVIII) por Blomstedt o las oberturas de Weber por Hans Vonk, entre otras.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

STAATSKAPELLE DRESDEN. 475 JAHRE. Diversos solistas y directores.

Profil PH23007 • 10 CD • 697'

★★★★★ HP



De "viaje poco convencional" se traduce el título de esta grabación del Revolution Trio, formado por Ketevan Sepashvili, piano; Sandro Sidamonidze, cello y Temo Kharshiladze, flauta, ensemble fundado en Georgia y que desde 2019 tiene su base en Viena, centrándose en ofrecer su música por Centroeuropa y Austria. De hecho, a la propia Ketevan Sepashvili la entrevistamos el pasado mes de octubre (#Ritmo976), a propósito del álbum "Moments" en el mismo sello Ars Produktion, con obras de Nodar Gabunia y Frédéric Chopin.

Este "viaje poco convencional" nos ofrece obras de Lowell Liebermann, Joseph Haydn y Nikolai Kapustin, lo que constata, primero, la facilidad de Haydn para adaptarse entre estilos tan diversos y, segundo, el apabullante despliegue interpretativo del Trío. La música de Lowell Liebermann, de gran imaginación (si pueden escuchen sus *Gargoyles* para piano -en YouTube hay un video de Yuja Wang-), muestra la habilidad del Revolution para en los 20 minutos de un solo movimiento "explicar" tan original música. Haydn es tocado con una elegancia primordial (estos Tríos con flauta no son tan frecuentes escucharlos como los clásicos de violín, piano y cello), en una obra poco conocida que Haydn compuso alrededor de 1784 en un conjunto de tres Tríos con flauta. Y con Kapustin (*Trío Op. 86*) regresamos a su particular universo, donde se funden el jazz, los elementos vanguardistas de su época y su inclasificable naturaleza.

Blanca Gallego

UNCONVENTIONAL JOURNEY. Obras de LIEBERMANN, HAYDN, KAPUSTIN. Trio Revolution (Ketevan Sepashvili, piano; Sandro Sidamonidze, cello; Temo Kharshiladze, flauta).

Ars Produktion • 58'

★★★★★

La pianista invisible, como me gusta llamar a la maestra Zhu Xiao-Mei, apenas es conocida en el circuito de los conciertos y grabaciones. Su presencia en los escenarios es escasa y sus fuerzas, como las de un *Jedi*, las enfoca en su concentración interior y en Bach, al que idolatra y al que ha dedicado su vida entera. Pero lo curioso de esta cajita de 5 discos es que Bach como tal no se encuentra presente, aunque, de manera invisible sobrevuela en la personalidad de Xiao-Mei a la hora de interpretar a Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann, principalmente por una claridad polifónica inmensa y un cuidado de las voces propio de los más grandes (Sokolov, por ejemplo).

Desde unas Sonatas de Scarlatti (todas, quizá salvo la *K 132*, están en su repertorio más tocado) gozosas y de una vitalidad exultante (sin la proeza técnica de un Pogorelich), a un Haydn de una hondura inmensa, que desgrana 4 Sonatas (ns. 38, 53, 60 y 62) con sabiduría y emoción, pasando por un Mozart derrochando ingenio, con una fina mezcla de ingenuidad y madurez, son los instantes colosales de esta caja, con lo mejor de la pianista. No es que la *Op. 111* de Beethoven no lo esté, porque la *Arietta* es de una belleza insondable, o la *D 960* de Schubert (de las interpretaciones más íntimas y recogidas que se recuerden), no emocione, pero en la línea de Bach no encuentran un espacio tan cómodo. En cambio, sus *Escenas infantiles* de Schumann vuelven a combinar la fragilidad y la ensoñación con un fuerte aliento poético.

Gonzalo Pérez Chamorro



ZHU XIAO-MEI. Obras de D. SCARLATTI, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN. Zhu Xiao-Mei, piano.

Accentus ACC80580 • 5 CD • 325'

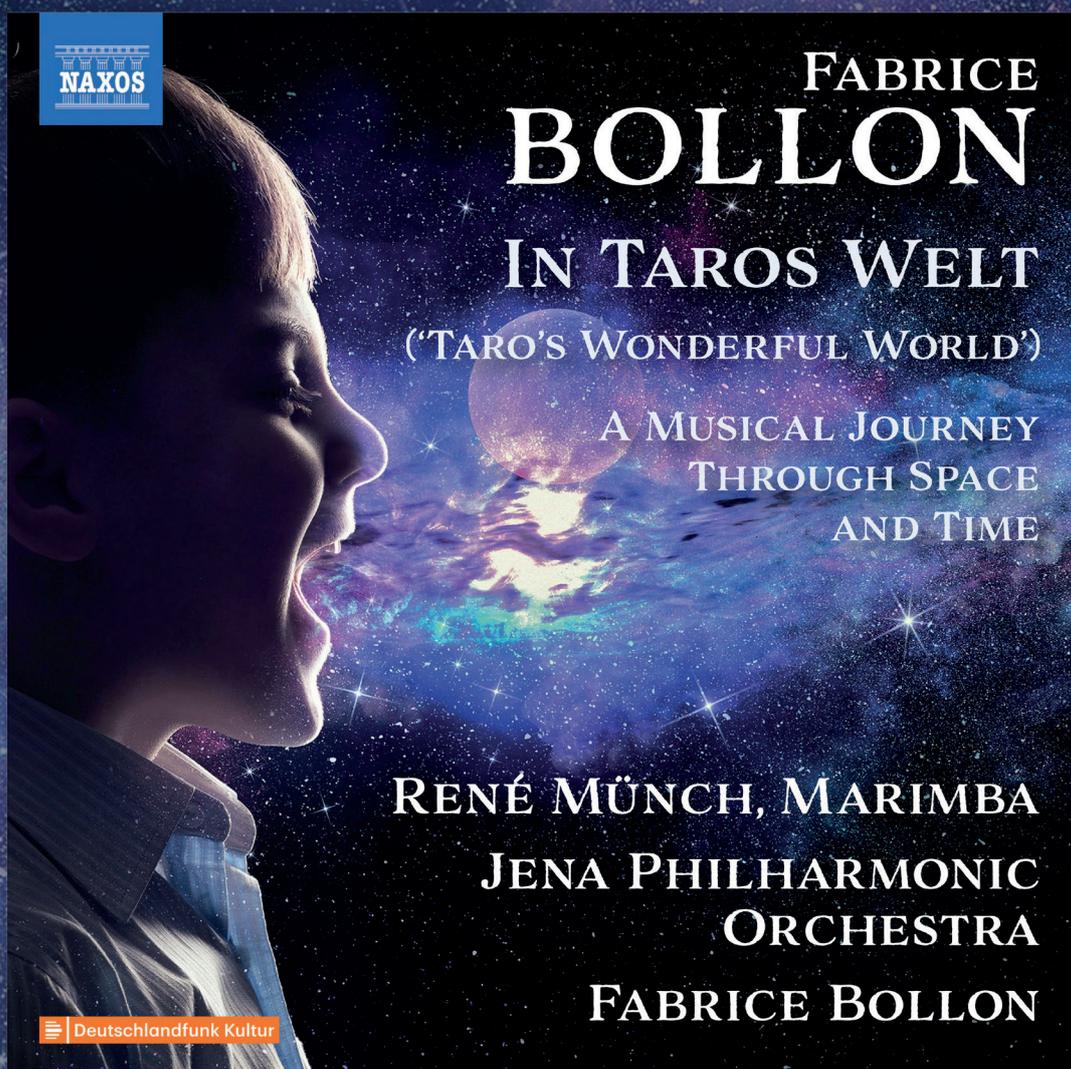
★★★★★ P



FABRICE
BOLLON

TARO'S WONDERFUL WORLD

A FASCINATING ENTRÉE TO CLASSICAL MUSIC



Musica
DIRECTA

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades

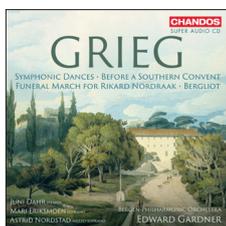


Solvente Gardner y su Orquesta londinense en esta nueva *Condenación*, con solistas vocales algo menos acertados. Buen sonido, pero, con todo, lejos de ser una alternativa a las modélicas opciones de Solti o Davis, o a la reciente de Nelson.

BERLIOZ: La condenación de Fausto. Solistas. Filarmónica Londres / Edward Gardner.

LPO / Disponible desde 02-02-24

★★★★★



Mucho más idiomático y ajustado Gardner con su segunda orquesta (la de Bergen), en esta primorosa lectura de las *Danzas* de Grieg. Impecable, en una versión luminosa. El sonido Chandos hace el resto. Muy recomendable.

GRIEG: Danzas sinfónicas y otras piezas orquestales. Filarmónica Bergen / Edward Gardner.

Chandos / Disponible desde 02-02-24

★★★★★

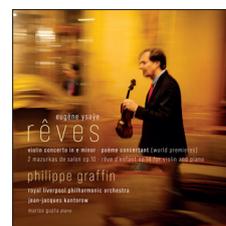


Gustavo Gimeno estrena su titularidad en Toronto con esta excepcional *Turangalila*. Una versión impecable y brillante, donde el polifacético Hamelin complementa la lectura del valenciano a la perfección. Imprescindible.

MESSIAEN: Sinfonía Turangalila. Hamelin, piano. Sinfónica Toronto / Gustavo Gimeno.

HM / Disponible desde 02-02-24

★★★★★ R



Cuesta encontrar grabaciones del genial violinista belga (y compositor ocasional) Eugene Ysaÿe. Estas lecturas de Kantorow (padre), a la batuta, muestran el entendimiento y la brillantez de quien ha sido, igualmente, un violinista de altura.

YSAÿE: Poema y Concierto violin. P. Graffin. Royal Philharmonic Liverpool / Jean-Jacques Kantorow.

Avie / Disponible desde 09-02-24

★★★★★

Novedades repertorio infrecuente



El singular Trío Poing reversiona obras de Mahler (el *Scherzo* de la Sexta es lo mejor del disco) o Tchaikovsky con un estilo que rememora, sin duda, al gran Uri Caine. Digno de ser escuchado.

ALMOST CLASSIC. Piezas para acordeón, saxo y contrabajo. Trío Poing.

Lawo / Disponible desde 09-02-24

★★★★★



Renaud Capuçon se entrega a esta selección de momentos célebres del cine de compositores franceses (Delerue, Legrand, Kosma, Sardé, Jarre...), como ya hiciera Tharaud al piano hace dos años. Pequeñas obras maestras. Muy emotivo.

LES CHOSSES DE LA VIE. Bandas sonoras cine frances. Renaud Capuçon. Les Siecles / Duncan Ward.

Warner / Disponible desde 02-02-24

★★★★★



Los hermanos Krzeszowiec nos recuerdan que la música polaca no desapareció tras la muerte de Penderecki y Lutoslawski. Esta selección de Trios da fe de la vitalidad de los compositores polacos de hoy. Fantástica.

MÚSICA POLACA PARA TRIO. Obras de SZYMANSKI, NOWAK, MEYER, etc. Trío Krzeszowiec.

Accord / Disponible desde 09-02-24

★★★★★ R



Bryn Terfel llevaba más de un lustro sin grabar. Los años no pasan en balde, pero parece que el galés se reinventa (consciente de sus limitaciones) con esta preciosa selección de canciones populares marinas. Realmente entrañable.

SEA SONGS. Canciones del folclore marino. Bryn Terfel, bajo.

DG / Disponible desde 02-02-24

★★★★★

Reediciones



Prosiguen las reediciones de obras/discos de Aaron Copland. Ahora es Sony, en esta ocasión con el autor al piano (en su celebrado *Concierto*) y, su más que amigo, Leonard Bernstein a la batuta. Imprescindible.

COPLAND: Concierto piano. Música para teatro. New York Philharmonic / Leonard Bernstein.

Sony / Disponible desde 15-02-24

★★★★★ R

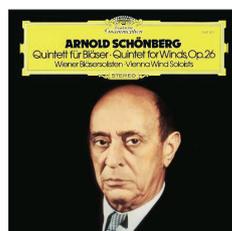


Nuevamente Copland en Sony (antigua Columbia), con una de las escasas grabaciones del americano a la batuta. Copland fue un excelente director de orquesta y saca el máximo provecho a estas Sinfonías de juventud.

COPLAND: Sinfonía 2 y Danzas sinfónicas. Sinfónica Londres / Aaron Copland.

Sony Classical / Disponible desde 15-02-24

★★★★★



Nueva reedición de DG, solo en plataforma, con motivo de su 125 aniversario. La efeméride es doble, al reeditar esta imbatible versión del *Quinteto de viento* de Schönberg, en el 150 aniversario de su nacimiento. Imprescindible.

SCHÖNBERG. Quinteto de viento Op. 26. Solistas de Viena.

Universal / Disponible desde 16-02-24

★★★★★ R



La muerte el mes pasado de Seiji Ozawa es aprovechada por Warner para editar, solo en plataforma, esta selección de grabaciones. Hay de todo. Pero donde brillaba con luz propia era en el siglo XX: Stravinsky, Bartok, Dutilleux, Takemitsu... DEP.

SEIJI OZAWA - A CELEBRATION. Varias orquestas / Seiji Ozawa.

Warner / Disponible desde 11-02-24

★★★★★



FRANCK + CHAUSSON

A RARE SYMPHONIC PAIRING



FRANCK
SYMPHONY IN D MINOR
CHAUSSON
SYMPHONY IN B FLAT MAJOR

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
JEAN-LUC TINGAUD



Música

DIRECTA

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

LA MESA DE MARZO

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



ÁNGEL CARRASCOSA ALMAZÁN Crítico

Sergiu Celibidache
Daniel Barenboim
Otto Klemperer
Karl Böhm
Herbert von Karajan
Carlo Maria Giulini
Sir Georg Solti
Bernard Haitink
Andris Nelsons
Herbert Blomstedt

PEDRO GONZÁLEZ MIRA Crítico y escritor

Daniel Barenboim
Sergiu Celibidache
Otto Klemperer
Wilhelm Furtwängler
Herbert von Karajan
Bernard Haitink
Eugen Jochum
Carlo Maria Giulini
Kurt Sanderling
Sir Georg Solti

PABLO L. RODRÍGUEZ Crítico y musicólogo

Günter Wand
Eugen Jochum
Sergiu Celibidache
Daniel Barenboim
Herbert von Karajan
Bernard Haitink
Herbert Blomstedt
Sir Georg Solti
Markus Poschner
Paavo Järvi

JUAN MANUEL RUIZ Compositor y crítico

Sergiu Celibidache
Eugen Jochum
Wilhelm Furtwängler
Herbert von Karajan
Günter Wand
Christian Thielemann
Karl Böhm
Carlo Maria Giulini
Bernard Haitink
Zubin Mehta

SOBREMESA



El año que se celebra el bicentenario del nacimiento de Anton Bruckner riega de páginas y artículos en publicaciones, conferencias y, cómo no, interpretaciones de sus grandes Sinfonías (¿2024 atenderá al fin al resto de su producción como se merece? En RITMO este mes le dedicamos tres secciones, como esta Mesa para 4, donde cuatro concedores de su obra nos han escogido a sus diez directores brucknerianos.

Por lo pronto, Pablo L. Rodríguez nos quería aclarar que "sólo he incluido directores que han grabado el ciclo de todas las Sinfonías (o lo están terminando de grabar en todas las versiones, caso de Poschner). La única excepción sería Sergiu Celibidache, que se circunscribió de la 3ª a la 9ª, pero cuya aportación a la interpretación bruckneriana es fundamental. Y no dudo que faltan muchos directores inolvidables e importantísimos, como Carlo Maria Giulini, pero tan sólo grabó la 2ª y de la 7ª a la 9ª, o del pasado como Hermann Abendroth, de quien tan sólo tenemos sus 4ª, 5ª, 7ª, 8ª y 9ª e incluso Wilhelm Furtwängler, de quien tenemos 4ª, 5ª, 6ª (sin el primer mov.), 7ª, 8ª y 9ª".

También Juan Manuel Ruiz indica que "los seis primeros directores de mi lista son paradigmas en abordar la integral (o casi todas las Sinfonías) de Anton Bruckner marcando la historia de la interpretación y grabación de este repertorio. Los cuatro restantes sobresalen específicamente en algunas de las Sinfonías del compositor austríaco por sus icónicas versiones".

De este modo, podemos hacer un podio con unanimidad en tres directores: Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan y Bernard Haitink. Con tres menciones quedan: Daniel Barenboim, Carlo Maria Giulini, Sir Georg Solti y Eugen Jochum. Mientras que con dos: Otto Klemperer, Karl Böhm, Herbert Blomstedt, Wilhelm Furtwängler y Günter Wand. El resto, una mención. Mucho Bruckner en estos nombres, ya sean con cuatro, tres, dos o un voto...

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **10 directores en Bruckner**, que pueden hacerlo en **Twitter o Facebook**, citando nuestra cuenta:

  @RevistaRITMO



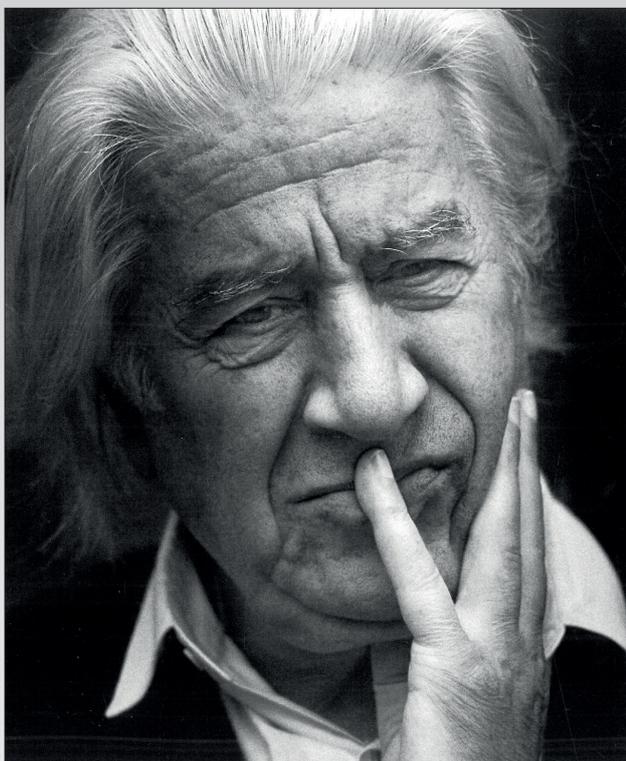
DAVID GARRETT ALIVE

- LIVE FROM CARACALLA
- THE PRIVATE LIFE OF A STAR

LA BATUTA SUENA

por **Fernando Pérez Ruano**

Rumanía y España: música y músicos



© FUNDATIA CELIBIDACHE

Una de las conferencias del ciclo estará dedicada a la figura del director rumano Sergiu Celibidache.

La universalidad de la música como expresión artística y como lenguaje cultural de los pueblos ha tenido, y tiene, en la música de concierto, su modo de manifestación más globalizado. Los grandes compositores de la historia pasada y del presente han situado a sus respectivos países en el palmarés artístico internacional y son ellos, principalmente, los portadores de buena parte del bagaje cultural y artístico de su lugar de origen, aunque, en expresiones de vanguardia, sea preciso el paso y el poso del tiempo para configurarse como tal.

Rumanía y España, con casi 150 años de relaciones bilaterales, conforman dos genuinas señas de identidad cultural y artística que, en materia musical, serán tratadas en el ciclo "El sinfonismo rumano en España", que se llevará a cabo en los meses de marzo, abril y mayo en el Real Casino de Madrid y en la sede del Instituto Cultural Rumano de Madrid, respectivamente.

El ciclo contará con tres conferencias que serán impartidas por quien escribe este artículo y por el afamado director de orquesta maestro Enrique García Asensio; en estas conferencias disertaremos, en intervenciones alternativas, sobre la música sinfónica rumana interpretada en España y sobre los maestros de la dirección orquestal Sergiu Celibidache y Sergiu Comissiona.

La primera de las intervenciones, y conferencia inaugural, tendrá lugar en el Real Casino de Madrid este miércoles 13 de marzo a las 19 horas; en ella, permita el lector informarle que disertaré sobre el repertorio sinfónico rumano interpretado en España por las orquestas españolas desde la década de los años cuarenta del pasado siglo XX a nuestros días, basándome en mi estudio *Músicas de occidente: Rumanía en España, hacia un estado de la cuestión* que, a su vez, será el título de la conferencia.

Por su parte, el ilustre director de orquesta español García Asensio focalizará su intervención en su relación y experiencia

personal con el maestro rumano Sergiu Celibidache, figura clave en la historia de la dirección orquestal y faro guía del maestro Asensio en su vida profesional directoral y académica; el título de su conferencia será "Mi relación con el maestro Sergiu Celibidache", la cual ya se presume atractiva e interesante, especialmente para los iniciados en el sinfonismo español y en la trayectoria profesional del maestro García Asensio. La cita será el miércoles 10 de abril en el Real Casino de Madrid a las 19 horas.

Y la siguiente y última conferencia de este ciclo tendrá lugar en el Instituto Rumano de Cultura el martes 7 de mayo a las 19 horas, en esta ocasión volveré a tomar el testigo y en la citada institución disertaré sobre la figura de otro de los grandes directores de orquesta rumanos del pasado siglo, el maestro Sergiu Comissiona, con la conferencia titulada "Sergiu Comissiona en la dirección de la Orquesta Sinfónica de RTVE", fundamentando mi intervención en el trabajo realizado sobre la actividad artística llevada a cabo de 1990 a 1998 al frente del citado conjunto sinfónico radiotelevisivo en calidad de director titular.

La parte artística del ciclo tendrá como protagonistas al dúo rumano de guitarra clásica Kitharsis, que interpretarán un escogido repertorio de sus últimos discos formado por obras de autores españoles y rumanos con versiones propias. El concierto tendrá lugar el 21 de marzo en el Real Casino de Madrid y contará con el preámbulo de destacados miembros de ambas instituciones.

No suelen ser muy comunes estos actos artístico-científicos amparados por instituciones de la relevancia de las aquí mencionadas, a través de los cuales se pongan en valor las facetas artísticas e investigadoras que componen el *corpus* de este ciclo y expresan de manera fehaciente la idiosincrasia cultural de estos dos pueblos que, en esta ocasión, y a través de la música de concierto y del instrumento vehículo de su expresión, la guitarra, tomarán vida las obras de grandes compositores rumanos y españoles, aderezadas, además, con las versiones de estas que ofrecerá el dúo Kitharsis.



El director de orquesta Enrique García Asensio y el musicólogo y compositor Fernando Pérez Ruano impartirán las conferencias en el ciclo "El sinfonismo rumano en España".

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

MÚSICA POR LA INCLUSIÓN

por Paula Hernández-Dionis

Música en Compostela: la excelencia musical en español

Aún recuerdo la primera vez que aterricé en Santiago, allá por el año 2006, para asistir a mi primer curso de Música en Compostela. El maestro Marçal Cervera y Millet (1928-2019) me había invitado a asistir como su alumna y para mí era todo un honor que esto ocurriera. Saber que iba a recibir clases del descendiente directo de maestros como Pau Casals o Gaspar Cassadó hacía que mi nerviosismo aumentara exponencialmente conforme me acercaba a la Residencia Universitaria Burgo das Nacions, lugar donde el alumnado pernoctaba. Vivir en Tenerife entrañaba una dificultad añadida para poder completar mi formación académica, por lo que siempre estuve muy agradecida por las becas que el curso me ofrecía para cubrir los gastos de matrícula y alojamiento.

Más de una vez tuve la oportunidad de ir a cenar o acompañar al maestro Cervera al Hostal de los Reyes Católicos, el Parador de Santiago de Compostela, donde el profesorado residía durante esos días. Me resultaba emocionante cruzar el pórtico de entrada, lugar donde grandes maestros como Xavier Montsalvatge, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, Andrés Segovia, Conchita Badía o el propio Gaspar Cassadó habían confluído. Este fue el lugar elegido para tener muchas de las conversaciones con el maestro que aún hoy perduran en mi memoria sobre la historia de la música española para violonchelo y las grandes aventuras vividas como intérprete, docente y alumno de los grandes violonchelistas y músicos con los que él tuvo contacto. Fue allí donde pude ver por primera vez la versión que Marçal atesoraba de la *Suite para cello solo* de Gaspar Cassadó con las indicaciones directas del autor sobre su obra, copia que conservo como la mejor herencia que pudo dejarme.

La capilla real de este majestuoso lugar era el escenario de la ceremonia de apertura que cada año lograba ponerme los pelos de punta. El alumnado desfilaba desde el patio central cantando el *Gaudeamus Igitur*, himno reservado para las grandes solemnidades académicas, tal y como era siempre el caso ante un claustro repleto de personalidades internacionales de la música que nos esperaba en la capilla. He de reconocer que en mi primera ocasión, este evento causó en mi cierta vergüenza y estupor, pero ahora, casi 20 años después, creo que fueron esos desfiles los que me ayudaron a entender que realmente estaba formando parte de algo que iba más allá de un simple curso de verano, de algo que cada mes de julio pasaba a formar parte de la historia de la música de nuestro país.

Enrique Santiago, director del curso durante muchos años, trató siempre de que la calidad musical y docente



Marçal Cervera y Millet (1928-2019), maestro del cello catalán y profesor durante años de los cursos Música en Compostela.

del curso fuera la más alta, pese a las dificultades económicas y falta de ayudas que existían en aquellos momentos. Maestros como Agustín León Ara o Carmen Cruz Simó siempre nos recibieron con los brazos abiertos, consiguiendo que nuestra estancia fuera lo más agradable posible. Y tantos otros grandes docentes que podría nombrar...

Los estudiantes podían elegir entre una variedad de disciplinas, que incluían entre otras la de interpretación, composición, dirección y musicología. Esta variedad de especialidades hacía que mi aprendizaje de la música española se realizara de forma transversal, pudiendo asistir a las visitas que realizaba el alumnado al increíble órgano de la catedral o a los archivos históricos junto con el profesor/a de musicología.

Obviando por un momento la parte musical, guardo un recuerdo muy especial de mis primeras veces viviendo la rica cultura gallega: el ritual la queimada y su conjuro ("Mouchos, coruxas, sapos e bruxas..."), las mariscadas y el dolor de

barriga posterior y las noches de fiesta y reunión en *La Conga* o en *El Retablo*, lugares donde confluíamos alumnos/as y profesores tras un largo día de trabajo.

No quisiera acabar este artículo sin recalcar la extraordinaria labor que Música en Compostela ha realizado difundiendo la diversidad y riqueza del patrimonio musical español en el extranjero. Este proyecto es una experiencia enriquecedora y gratificante para cualquier estudiante de música. No sólo ofrece una formación musical de altísima calidad, sino también la oportunidad de vivir y aprender en una de las ciudades más bellas y culturalmente ricas de España.

Comienza este año una nueva etapa en el curso, bajo la dirección del violista y pedagogo Ashan Pillai. Ojalá las instituciones sigan apoyando este proyecto por el que han pasado miles de alumnos y alumnas de todo el mundo, que lucha por crecer y actualizarse, manteniendo la estela de todos aquellos grandes maestros que dejaron en la Plaza del Obradoiro una herencia de incalculable valor. Por muchos años más.

**Vivat Academia, vivat professores.
Vivat membrum quodlibet, vivant membra quaelibet,
semper sint in flore
(En honor al maestro Marçal Cervera i Millet)**

**Paula Hernández-Dionis es la Presidenta de ESTA España
(European String Teachers Association)**



CRISTINA BORDAS

Un referente en la organología e iconografía musical

por Rosa Díaz Mayo

“Yo lo que quería era tocar a Scarlatti en un clave español, por eso decidí construirme uno yo misma”, expresa la Dra. Cristina Bordas (Ferreira de Pantón, Lugo, 1952), catedrática de musicología de la Universidad Complutense de Madrid, primera especialista española que publica en la reconocida revista internacional *Early Music* e internacionaliza el patrimonio español sobre organología, y también pionera en abordar la iconografía musical contemporánea en España.

Bordas ha traspasado fronteras y ha roto la fuerte brecha de género que ha marcado a la mujer en todos los ámbitos de la música en general y en el de la organología especialmente. Actitud que bien puede venirle de su abuela materna, Carmen Rodríguez (Monforte de Lemos, 1898 - Madrid, 1975), pianista que trabajó como intérprete en el cine mudo de Barbagelata. Proviene de una familia de músicos en la que las mujeres tocaban el piano y cantaban, siguiendo los cánones sociales de la época, y su abuelo, José Ibáñez, era compositor y escritor. Ella misma empezó a estudiar solfeo y piano a los 7 años y clave en su madurez.

A pesar de estos precedentes, se licenció en Derecho y Empresariales en Comillas y arrancó su vida profesional en este ámbito en la Mutualidad General Judicial con el aliciente de tener una fuente de ingreso y poder dedicarse en su tiempo libre a lo que le gustaba, “la madera y trajinar con las manos”. Estudió dos años de Ebanistería y Carpintería Artística en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y, junto a una compañera de estudios, montaron su propio taller. El objetivo de Bordas era construirse un clave español y como no encontraba en España ninguna fuente documentada, se marchó a Londres para comprar un plano de un clave italiano, un Ridolfi, e inició su andadura en la organología de forma práctica.

Así inicia una carrera de investigación sobre la organología y la aplicación práctica de la misma. Su interés por esta ciencia creció exponencialmente, a pesar de que estaba en “un mundo de hombres”. En su etapa de formación le tenían un poco relegada, según qué maquinaria o sierra se usara así le permitían intervenir. Mientras en el sector pensaban que ella tendría que hacer juguetes, cajitas o similares, Bordas se especializaba en su taller en el trabajo con la madera e incluso se hizo un repertorio de maderas para estudiar y conocer las tipologías y sus propiedades. Fundamental para analizar y estudiar un instrumento musical.

Su primer trabajo de investigación, sobre la colección de instrumentos del antiguo Museo del Pueblo Español, lo publicó en la revista de Musicología española en el año 1984. Momento

en el que ya dejó atrás la construcción y las herramientas, por razones logísticas y familiares, pero no por ello se libró de otro sesgo de género, “me sentí muy perdida al principio, porque parecía que dedicarse al estudio de los instrumentos musicales y compartir hallazgos de interés, como un órgano del siglo XVIII, era algo que le gustaba hacer a una señora, como un hobby, y no le daban importancia ni a mis trabajos ni al patrimonio organológico español”.

Todo cambió cuando se involucró en las redes internacionales, como son la Galpin Society, AMIS en Estados Unidos, o el CIMCIM, y “veía en las reuniones a señores con barba y bigote, vestidos de traje y corbata, bastante mayores, que hablaban en alemán, inglés y francés de las cosas que a mí me parecían importantes, entonces yo decía: bueno, estoy sola en España, pero fuera de nuestras fronteras esto existe”. Encontró un gran apoyo en figuras como Santiago Kastner, director del Museo de Música de Lisboa y Dionisio Preciado, el entonces director de la Revista Española de Musicología. Con



Cristina Bordas, un referente en la organología e iconografía musical.

ellos no había ninguna cuestión de sesgo sino de apoyo, “tuvimos una relación epistolar preciosa”. Otro referente importante fue Soledad Lorenzo, galerista que coordinó los actos Europalia 1985 en Bruselas con motivo de la entrada de España en la UE, incluyendo una exposición pionera sobre instrumentos musicales españoles, en las que participó junto a Romà Escalas, director del Museu de la Música de Barcelona, Pepe Rey o Cristina Pons, entre otros. “Soledad Lorenzo fue para mí una referencia, como profesional y como mujer”.

En 1992 colaboró con el Ministerio de Cultura en los eventos del Quinto Centenario con una exposición de guitarras históricas españolas (Metropolitan Museum, NY, Museo de Historia, Madrid), “rompí mi vínculo profesional como funcionaria y dejé el Ministerio de Justicia”. Posteriormente le otorgaron una beca del CNRS francés y estuvo en el Museo de la Música de París; a partir de 1997 colaboró en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, empezó a impartir la asignatura de Organología en la Universidad Complutense de Madrid, investigó en el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas y ha realizado una investigación muy relevante en el Archivo General del Palacio Real sobre los instrumentos musicales, sus constructores y las colecciones en las casas reales. Es socia fundadora de la Sociedad de la Vihuela y de INSTRUMENTA Asociación Española para el Estudio de los Instrumentos musicales y sus colecciones, entre muchos otros méritos que siguen su andadura.

“Bordas ha traspasado fronteras y ha roto la fuerte brecha de género que ha marcado a la mujer en todos los ámbitos de la música en general y en el de la organología especialmente”

Rosa Díaz Mayo

Doctora en Música y Magister en Gestión Cultural. Investigación musical de los siglos XX y XXI. Universidad Autónoma de Madrid.

© ANDY CERVERO



80 DÉCADAS DE MÚSICA

Catálogos de Música Española actual: violín solo, a dúo y solista

por Manuel Guillén *

El pasado 23 de enero de 2024 tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) la presentación del primer volumen de la colección *Catálogos de Música Española actual: violín solo, a dúo y solista*, obras escritas por compositores Españoles entre 1950 y 2022. En esta presentación me acompañaron Marina Bollaín, directora del CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música) que pertenece al INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), Cristina Marcos, coordinadora de la publicación del CDAEM, y Pablo Puig como moderador de la mesa, vicedirector del RCSMM.

“En este catálogo se recogen cerca de 2000 obras, teniendo la oportunidad de haber estrenado más de un centenar, y en su gran mayoría he tenido el honor de ser el dedicatario”

Este catálogo nace después de muchos años de trabajo y miles de horas recopilando datos, obras para violín nacidas como germen compositivo de muchos autores que las escribieron, dándome la posibilidad de presentarlas y estrenarlas en infinidad de conciertos. Por tanto, ha sido un profundo trabajo de investigación, miles de consultas en fondos públicos y privados, muchos correos electrónicos y llamadas tanto a entidades, asociaciones de compositores y, sobre todo, a los propios compositores, que obvia-

mente han sido la fuente principal de llevar a buen fin este proyecto.

En este catálogo se recogen cerca de 2000 obras, teniendo la oportunidad de haber estrenado más de un centenar, y en su gran mayoría he tenido el honor de ser el dedicatario. Obras escritas desde 1950, coincidiendo con el nacimiento de la generación del 51. Este catálogo recoge obras hasta el año 2022, e incluye más de 750 compositores. Las formaciones presentes incluyen obras para:

- I. 1. violín solo
 - I. 2. violín solo y electrónica
 - II. violín a dúo con las siguientes posibilidades:
 - II. 1. dos violines
 - II. 2. dúo de violín con piano
 - II. 3. dúo de violín con viola
 - II. 4. dúo de violín con violoncello
 - II. 5. dúo de violín con contrabajo
 - II. 6. dúo de violín con arpa
 - II. 7. dúo de violín con guitarra
 - II. 8. dúo de violín con percusión
 - II. 9. dúo de violín con acordeón
 - II. 10. dúo de violín con clarinete
 - II. 11. dúo de violín con voz
 - II. 12. dúo de violín con electrónica en vivo
 - II.13. dúos de violín con saxofón, trombón, órgano, flauta, oboe, fagot o clave
 - III. violín solista con orquesta sinfónica, con orquesta de cámara, con orquesta de cuerda, con grupo de cámara o con otras formaciones, entre ellas banda, dobla, grupo de metales o coro
 - IV. violín solista a dúo y orquesta (en sus diferentes posibilidades como la anterior sección).
- Formando dúo: con otro violín, con piano, con viola, con violoncello, con guitarra, con percusión, con clarinete, con voz, con saxofón, con órgano, con oboe, con flauta, con trompa, con acordeón o con arpa
- V. obras fuera de catálogo



Catálogos de Música Española actual: violín solo, a dúo y solista, recoge cerca de 2000 obras.

El CDAEM ha realizado una excelente publicación digital para que cualquier interesado tenga accesibilidad de forma gratuita a este catálogo en su página web. Por último, decir que está en proceso y a la espera de una pronta publicación en papel que incluirá un catálogo si cabe más extenso, llegando hasta 100 antes, lo que quiere decir desde 1850 hasta hoy en día, que incluirá estas mismas formaciones de violín, dúo y solista. Y por otro lado, con un segundo volumen de violín en formación camerística desde trío hasta sexteto.

Todo por la promoción de la Música Española dentro y fuera de nuestras fronteras.

* Dr. por la Universidad Alfonso X el Sabio (UAX). Catedrático de violín del Conservatorio Superior de Música de Aragón en Zaragoza (CSMA). Concertino-director de la Camerata de cuerda, CSMA. Profesor de violín y música de cámara de la facultad de Música de la UAX. Profesor de violín, música de cámara y concertino-director de la orquesta de cuerda de la Escuela Superior de Música "Forum Musikae"

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

American Symphony: Música y dolor

Matthew Heineman, director especialmente de documentales, es quien ha rodado el proceso de creación de la sinfonía fílmica *American Symphony*, basada en Jon Batiste, compositor de Nueva Orleans. Nacido en Washington en 1983, estudió historia y pensó, en primer lugar, convertirse en profesor, pero terminó dirigiendo películas y documentales: algunos sobre temáticas relacionadas con la medicina, quizás influenciado por la profesión de su madre, que era periodista científica. Su carrera universitaria le llevó a investigar las crónicas y anales de su propio país (*Tierra de cárteles*) y embarcarse en la aventura de seguir, cámara en mano, la vida de un músico negro.

La idea inicial del film era el rodaje del desarrollo que culminaría en el Carnegie Hall, con el estreno mundial de la *Sinfonía*. En el transcurso de la filmación, la mujer del músico, Suleika Jaouad, escritora, recayó de su enfermedad (leucemia) y tuvo que someterse a un segundo trasplante de médula, lo que trastocó la vida del músico y, como consecuencia, transformó la película en una mezcla de creatividad y dolor. En algunos momentos hay una excesiva recreación en las escenas de la enfermedad, pero es cierto que la forma en que el compositor, Jon Batiste, afronta la aflicción que está padeciendo y resuelve la tristeza que lo envuelve, influirá en su música y en la forma de expresarla.

Hay varias escenas que merecen comentarse: Batiste al piano, improvisando, surge una idea que parece familiar, aunque es completamente nueva y la música fluye. Otra al final de un concierto en el que quiere dedicar una canción a su mujer: prolongado silencio y comienza, de nuevo, a tocar espontáneamente hasta el final y delante del público.

Hermoso momento en el hospital en el que se ha elegido, muy acertadamente, música de Bach para acompañar (la *Suite n. 3 en re mayor*). Y la escena final en el Carnegie Hall con el estreno de la *American Symphony*, cuando, de repente, se va la luz y Batiste

sigue tocando el piano hasta que la electricidad regresa.

El maestro que nos ocupa, Jon Batiste, de formación clásica, experto en el jazz, cantante y director, nació en 1986 en una familia de músicos de Nueva Orleans. Primero estudió batería y luego piano siete años en la prestigiosa Juilliard School, debutando en el Concertgebouw de Amsterdam con veinte años y con su propio espectáculo. Dirigió seminarios de música en Países Bajos y tocó en los barrios más desfavorecidos, creando lo que él denomina "Social Music"; apareció también en la serie *Treme* de David Simon y creó el grupo *Stay human*, que tocaba esencialmente por las calles, componiendo bandas sonoras para varias películas y recibiendo el Oscar por la del film *Soul* (Pixar, 2020).

Lo que pretendía con la composición de *American Symphony* era incorporar a la palabra "sinfonía" lo que pudiera aportar la música negra: notas altas, bajas, graves... y, además, contribuciones de la música folk, del jazz y percusiones indígenas. Sin negar o menospreciar la



Suleika Jaouad y Jon Batiste en un momento de intimidad en su hogar, durante el filme *American Symphony*.

historia musical pero sin estar, tampoco, en deuda con los compositores europeos, incluye música de la vanguardia americana. Muchos compositores estadounidenses pusieron el grito en el cielo cuando lo nominaron al Grammy de música clásica, pero eso era lo que él quería con su pieza, romper con el canon y, para conseguirlo, el proceso de construcción funcionó como un puzzle con ensayos independientes de grupos de intérpretes hasta llegar a la obra total.

La otra protagonista de la película es su mujer, Suleika Jaouad: escritora y articulista que escribe una columna en el *The New York Times* con el título *Vida, interrumpida*. Nacida en 1987, hizo diversos estudios sobre Género, Bellas Artes, Escritura y Literatura, dando clases en hospitales y escuelas. Alcanzó la fama con su libro *Entre dos reinos*, basado en su filosofía, según la cual tenemos una doble ciudadanía en el reino de los sanos y en el reino de los enfermos.

Hermosa película que describe solo una parte de la vida de un músico rompedor que reivindica que lo que deberíamos componer y escuchar son obras no que suenen bien, sino que suenen inevitables.

"Hermosa película que describe solo una parte de la vida de un músico rompedor que reivindica que lo que deberíamos componer y escuchar son obras no que suenen bien, sino que suenen inevitables"



American Symphony
 Filme documental de **Matthew Heineman**
 2023 · 104'
 Disponible en Netflix

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

Commedia · Infierno (Los Modernos)

“Aún recuerdo el día que bromeando con Héctor y Conrado comenté lo estupendo que sería crear una composición musical conceptual que versara sobre el mal pero enfocado desde un ángulo diferente, contradictorio, con melodías frescas, y que, en mi opinión, el escenario perfecto para poner en práctica esta idea no era otro que el Infierno de la Comedia de Dante pues su configuración en círculos permitía, casi de forma natural, la adaptación automática de las canciones”

A sí explica Maximiliano Martínez de Paz, autor de música y letra de *Commedia · Infierno*. Las intenciones de sus creadores, el conjunto Los Modernos, compuesto por Martínez de Paz (guitarra y voz), Héctor Escobar (bajo y voces) y Conrado Martín (batería y voces), con el concurso de los músicos Mark Gibson (trompetas y fliscorno), Rubén Díaz (saxofón), David Franco (violín y órgano), Juan Marigorta (guitarra acústica y órgano) y Rafael Busto (gaita).

La obra ha sido publicada por Eolas & Menoslobos en un precioso volumen ilustrado, que incluye el CD musical, las letras de las canciones y, volviendo el libro del revés, aparece la dimensión literaria del exquisito artefacto con una docena de textos que complementan, amplían y extienden la peculiar dimensión “dantesca” de esta insólita y estimulante obra.

Entre el prólogo de Adolfo Álvarez Barthe, autor también de las ilustraciones, y el epílogo de César García Álvarez, el

poema de Ana Merino sobre el Limbo, inaugura una serie de textos sobre lujuria (Susana Barragués Sainz), gula (Avelino Fierro), avaricia y prodigalidad (Ignacio Abad), ira y pereza (Óscar M. Prieto), herejía (Juan Aparicio Belmonte), violencia (Noemí Sabugal), fraude (Ana Flecha Marco) y traición (Ana Isabel Conejo); una muy variada colección donde encontramos el breve ensayo, el cuento de terror y el relato humorístico, de tan grata lectura como de sabrosa audición ha sido la obra musical.

Es el Infierno de Los Modernos y sus cómplices una pieza jugosa, de festiva inventiva y muy grata complejidad musical, cuyo parentesco con el gran clásico no consiste tanto en recrear, modernizar, ni siquiera aplicar al hoy el sermón poético del creador del idioma italiano; se trata más bien de evocar una obra cumbre de la literatura para, en un ejercicio optimista y desprejuiciado, entre ácrata y cachondo, reírse del Averno truculento desde una perspectiva vital que no admite declararse desalentada.

Aquí. Lucifer se parece más a Azufrito, el modesto diablejo de un antiguo tebeo, que al sinuoso Mefistófeles o a Pedro Botero con sus calderas humeantes y chamuscantes instrumentos de tortura. Como si el famoso infierno, con minúscula, fuera un lugar donde el prójimo no es, como quería Sartre, el enemigo, ni siquiera el lobo del señor Hobbes: el infierno debe ser, dicen Los Modernos, un lugar francamente confortable para pasar una buena parte de la eternidad.

El Infierno de Los Modernos merecería un estreno escénico acorde con su importancia y su originalidad. Hasta entonces, disponemos de este delicioso objeto (libro, disco, ilustraciones), receptáculo del talento tan generosamente desplegado por sus creadores.

“Commedia · Infierno contiene una muy variada colección donde encontramos el breve ensayo, el cuento de terror y el relato humorístico, de tan grata lectura como de sabrosa audición en la obra musical”

Los Modernos



Infierno

EOLAS & MENOSLOBOS

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS



Commedia · Infierno
Los Modernos (varios autores)
Editorial Eolas & Menoslobos
2023, 148 páginas

Commedia · Infierno ha sido publicada por Eolas & Menoslobos en un precioso volumen ilustrado, que incluye el CD musical.



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Anton Bruckner y el emperador

por Pedro Beltrán

Es muy conocido el patrocinio de Richard Wagner por parte del Rey Ludwig, pero mucho menos sabido es que Francisco José I, emperador de Austria, ayudó a Anton Bruckner en los últimos años de su vida. El emperador otorgó a Bruckner una asignación mensual que le permitió componer sin problemas económicos, lo instaló en el Palacio Imperial Belvedere de Viena, patrocinó la edición de sus obras y le otorgó la Gran Cruz de la Orden Imperial.

Francisco José es recordado por muchos por las películas de Sissi. Era su marido y nació en Viena en 1830, teniendo por tanto seis años menos que Bruckner. Fue emperador de Austria desde 1848 hasta su muerte en 1916 y su reinado duró 67 años. En 1918 se disolvió el Imperio austríaco. A Francisco no le interesaba la música; sus pasiones eran la guerra y la caza. Sin embargo, supo valorar y apreciar la obra de Bruckner. En 1890 el compositor le dedicó su genial *Octava Sinfonía*, que la aceptó encantado. La *Tercera* la había dedicado a Wagner, la *Séptima* al Rey Ludwig y la *Novena* al Dios amado. En 1891, el emperador influyó para que Bruckner recibiera el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Viena y pagó la edición de sus Sinfonías.

En 1895, con la intermediación de su hija Maria Valeria, el emperador instaló a Bruckner en un espacioso apartamento de nueve habitaciones en el Palacio Imperial Belvedere de Viena, uno de los mayores de la ciudad. Francisco dio instrucciones para que se pagara el sueldo de la empleada doméstica y para que a Bruckner no le faltara de nada. Conocedor del amor de Bruckner por las flores, le enviaba con frecuencia grandes ramos de flores y le visitaba personalmente en varias ocasiones. Francisco además pagó a los mejores médicos de Viena para que cuidaran de Bruckner cuando enfermaba, pero su estado de salud se fue deteriorando. Vivió año y medio en el palacio imperial, donde murió. Los últimos meses de su vida, Bruckner pudo componer en paz en un ambiente silencioso y tranquilo. El reconocimiento de su valía le llegaba finalmente y hasta el emperador de Austria se preocupaba por él. La salud le impidió completar la *Novena Sinfonía*; en las habitaciones imperiales quedaron bocetos con 480 compases del último movimiento.

El compositor tuvo auténtica obsesión con la familia imperial. Cuando en 1863 Maximiliano, hermano de Francisco José, fue nombrado emperador de México, Bruckner se planteó seriamente emigrar al país azteca. Se compró una Historia de México, el único libro no musical o religioso que se encontró en su biblioteca cuando falleció. Los problemas de Maximiliano en América y su ejecución truncaron los planes del compositor. Cuando el cadáver de Maximiliano regresó a Viena, Bruckner consiguió verlo.

A Sissi, la famosa emperatriz de Austria, la Lady Di del siglo XIX, le interesaba más la música que a su marido.



Bruckner fotografiado a comienzos de 1890 con la Gran Cruz de la Orden Imperial que le otorgó Francisco José I.

Fue una gran amante de las óperas de Wagner, afición que compartía con su primo hermano Ludwig, el Rey de Baviera. Las dos grandes referencias vitales de Ludwig eran Wagner y Sissi. Con su prima hablaba de Wagner; estamos seguros que no escuchaban discos o veían vídeos juntos porque no existían en esa época.

El abuelo de Sissi era de Bayreuth, la ciudad del festival de Wagner, y vivía en el Palacio del Ermitage. Esta relación de Sissi con Bayreuth llevó a que los productores de la reciente serie *La Emperatriz* (2022, Netflix), eligieran Bayreuth como una de las principales localizaciones, rodándose en Das Neue Schloss, el Ermitage y el Schloss Fantaisie.

Otra curiosa relación de Francisco José con Wagner es que el protagonista masculino de las películas de Sissi clásicas fue Karlheinz Böhm, hijo del célebre director de orquesta (y muy wagneriano) Karl Böhm. Karl Böhm dirigió la producción de Wieland Wagner en Bayreuth del *Anillo del Nibelungo* entre 1965 y 1967. De 1962 a 1970 Böhm fue el director de todas las representaciones de *Tristán e Isolda*; su grabación de 1966 es un clásico con Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen. Volviendo a Karlheinz, nació en 1928 y murió en 2014, haciéndose famoso por su interpretación del joven emperador Francisco José I en la trilogía *Sissi, Sissi Emperatriz* y *El destino de Sissi*, al lado de la actriz Rommy Schneider.

Otra relación musical de la familia imperial con la música es la de la amante de Francisco José. La madre de la esposa de Alban Berg, Helena, fue amante durante muchos años del emperador. La realidad de la vida de Francisco José no tiene nada que ver con la imagen edulcorada que nos ofrecen las películas de Sissi. El emperador puso a la madre de Helena un piso en Viena y la visitaba todos los días a las cuatro de la madrugada para tomar energía... Su relación era puramente sexual y nunca salían juntos.

El emperador no reconoció a Helena como hija suya y no tuvo relaciones con ella. La circunstancia de que Helena era hija del emperador era conocida por todas las personas que rodeaban a Berg. A Helena le encantaba que le llamaran alteza. No se hizo de dominio público que era hija del emperador hasta que Alma Mahler, la esposa de Mahler, que era muy amiga de los Berg, lo recogió en sus memorias.

Por ende, el emperador no musical fue el gran protector de uno de los músicos más importantes de la historia y, mientras tanto, su propia hija se casó con otro compositor genial.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

“...En una misma lira tocaremos”

Poco antes del cierre de este número de nuestra revista de marzo, llegaba la noticia del fallecimiento de Antonio Gallego, músico de destacado perfil humanista en la vida intelectual española, que supo y pudo aunar con acierto sus distintas facetas como ensayista, investigador, gestor y profesor. Con la música como elemento central, su obra abarcó importantes aportaciones en el terreno de la historia del arte (pensemos en su labor en el estudio del grabado en España), a la vez que acercamientos destacados a la literatura.

Una curiosidad que en la musicología le llevó a interesarse por épocas y repertorios muy diferentes, desde la obra de Manuel de Falla a la labor de los jesuitas:

nada era desdeñable en su curiosidad por el estudio y la reflexión. Su extensa formación y sus intereses de gran transversalidad marcaron su importante línea de actuación en la vida cultural española desde su puesto como director de actividades culturales de la Fundación Juan March, en el que propició numerosas aportaciones de amplio espectro.

Pero para muchos músicos que estudiamos con él en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Antonio Gallego es, ante todo, el maestro que enseñaba sin un camino establecido, incentivando en todo momento

tu curiosidad, y animando con su actitud abierta todas las iniciativas que le presentabas.

Mi primer contacto con sus clases fue en plena adolescencia, cuando se encontraba en la cátedra de Historia de la Música del Real Conservatorio que llevaba Federico Sopena, importante mentor en los inicios de su carrera. Y no muchos años más tarde viví desde la especialidad de Musicología su llegada a esa cátedra, a la que se incorporó como sucesor de Samuel Rubio. Tuve, por tanto, la inmensa suerte de poder contar con ambos maestros en mi formación, en esos años que aprendes casi por ósmosis cuando puedes vivir directamente el ejemplo y la experiencia de figuras de tanto calado.

Antonio siempre me animó en la labor de la musicología práctica, pues consideraba que el patrimonio musical vive en su concreción física, en su recuperación vital para el repertorio: gracias a él comencé a interpretar la obra de Santiago de Massarnau, en un momento en el que todavía el piano romántico español permanecía injustamente olvidado y menospreciado. Me dirigió con entusiasmo una tesina en su cátedra de Musicología que, bajo el título de “Canciones de lucha: música de compromiso político en la guerra civil española”, marcaba por entonces nuevas vías en su temática en los estudios más tradicionales de nuestra musicología histórica. Y cuando años más tarde se editó un disco-libro como parte de los frutos de aquel trabajo, me obsequió con un hermosísimo prólogo titulado *Canciones para una derrota*, tan elegantemente escrito como todo lo que de su pluma salía. Pude seguir colaborando con él gracias a los distintos conciertos que ofrecí en la Fundación Juan March bajo su programación, así es que su magisterio fue para mí de larga huella; y ahora, al mirar atrás, en su despedida, no puedo más que decir por todo ello con emoción: ¡Gracias, Antonio!

En los inicios de la década de los años noventa del pasado siglo presentó un programa en la entonces Radio 2 en el que reflejaba su pasión poética y musical, bajo el evocador título de “En una misma lira”, en alusión al conocido final del poema *La música* de Tomás Iriarte, que tanto le gustaba:

“Así con animosa competencia /
Música y Poesía /
En una misma lira tocaremos”

“Antonio Gallego supo y pudo aunar con acierto sus distintas facetas como ensayista, investigador, gestor y profesor”

“Para muchos músicos que estudiamos con él, fue, ante todo, el maestro que enseñaba sin un camino establecido, incentivando en todo momento tu curiosidad, y animando con su actitud abierta todas las iniciativas que presentabas”



Antonio Gallego (Zamora, 1942 - Madrid, 2024) falleció en Madrid a los 81 años.

Ana Vega Toscano en   @anavegatoscana



LA QUINTA CUERDA

Amateur, aficionado, profesional

por Paulino Toribio

Qué significa ser un músico amateur. Aquella persona con una fuerte vocación musical pero no con la suficiente energía y tiempo como para desarrollar una carrera musical. Estamos ante una dicotomía que cualquier estudiante de música se plantea a lo largo de sus estudios, porque no todo el mundo que accede a un conservatorio tiene en mente seguir una trayectoria profesional. La definitiva vía de desarrollo hacia lo profesional no se produce hasta pasados muchos años. Llega un momento en el cual, las circunstancias, las condiciones y el talento se aúnan y se consigue una verdadera vocación. Muchos son los que se quedan en el intento y hacia ellos van dirigidas estas palabras.

Creemos firmemente en el amateurismo porque es el caldo de cultivo de una indispensable fuente de alimentación y de cultura. El amateur, como aficionado especializado, tiene varios grados. Los hay que se conforman con rozar el halo místico del arte musical y crear en su entorno una variedad de elementos asociados, van a conciertos de vez en cuando, tienen en su casa uno o varios instrumentos que no se resisten a dejar abandonados y, por otra parte, los hay calados por completo en la vorágine del estudio, de las grabaciones, los conciertos en directo, etc. Estos últimos emplean muchos esfuerzos personales y materiales en su afición y constituyen un importantísimo recurso en favor del arte musical.

Lo cierto es que el amateurismo conserva puras e intactas muchas de las motivaciones iniciales que le llevaron hasta su afición, algo que no ocurre con muchos profesionales que se desgastan, se agotan y se desvinculan al cabo de los años de esa energía inicial llamada pasión. Evidentemente, un músico profesional no puede trabajar veinte o treinta horas semanales con la pasión bajo el brazo, ha de estructurar su mente, ser muy racional y en los momentos adecuados, eso sí, volcarse y entregarse.

Existe una vinculación entre el aficionado y el profesional, ambos se necesitan y se alimentan mutuamente. Por una parte, el aficionado se nutre con las enseñanzas y experiencias de los profesionales y, por otra, el profesional se carga con la energía pura e intacta del aficionado, una fuerza motivadora necesaria que con los años se desgasta.

El amateurismo tiene que ver también con el autoaprendizaje, esto le sitúa en una esfera de cierta libertad, de esfuerzos muy controlados y medidos. La pauta relajada del aficionado, sin embargo, va en contra del esfuerzo titánico que un profesional desarrolla a lo largo de su carrera. Aquí estamos de nuevo con otra dicotomía, la libertad de uno frente al trabajo duro y disciplinado del otro. Las exigencias de la vida profesional imponen una serie de pautas: precisión, solvencia, control técnico, calidad de sonido, conciencia musical, comunicación. El aficionado puede conseguir todo esto o no, nadie se lo va a exigir ni tampoco se lo debemos exigir.

Algunos amateur famosos en la historia de la música han sido además grandes mecenas, como el Príncipe Esterhazy,



“Existe una vinculación entre el aficionado y el profesional, ambos se necesitan y se alimentan mutuamente”.

mentor de Haydn y aficionado al barytón. Fueron unas 160 obras las compuestas para este singular instrumento y esto le dio a Haydn una increíble fortaleza y dominio de la escritura para cuerda en sus sinfonías posteriores. Entre ambos se estableció un vínculo muy fructífero. Diríamos además que el concepto de mecenas musical va frecuentemente ligado a un amateurismo.

La palabra “amateur” es un galicismo que deriva del latín *amare* (amar), esto conlleva una carga afectiva, un impulso sentimental, pasional. El amateur desea, ama lo que hace. María Moliner lo define como “el que cultiva un arte sin hacer de ello una profesión”. La RAE prefiere utilizar el término aficionado, sin embargo creemos que hay matices diferenciadores, por lo menos en cuanto al uso. Julio Casares sitúa el término “afición” junto a un corpus enorme de inclinaciones y tendencias: propensión, atracción, carácter, instinto..., incluso menciona la palabra “vi-

cio”, imaginamos que cuando la afición es desmedida. Ignacio Bosque, en su *Diccionario Combinatorio*, sitúa la “afición” junto a adjetivos muy significativos: (afición) clara, creciente, enorme, desmesurada, compulsiva, desahogada...

La palabra amateur carece por lo general de denotaciones negativas, puesto que todo lo que se haga desde el amor implica una positividad, sin embargo, el término aficionado, como ya hemos apuntado, abarca un amplio espectro de connotaciones, desde el “gran aficionado”, similar a un experto, el “aficionado desahogado” o loco, hasta el “simple aficionado”, en el sentido más peyorativo, aquel que está muy alejado de la maestría. La afición a algo implica, por otro lado, frecuencia, es decir, tiempo dedicado a una actividad. Aquí está una de las claves que posibilita el acercamiento entre el profesional y el aficionado, el tiempo, la dedicación. ¿Qué tiempo es necesario dedicar a una actividad para hacerse profesional? Otra de las cuestiones básicas que diferencia a un profesional de un amateur, es la remuneración. El profesional vive de su arte y el amateur no. Pero esto no siempre es así.

Vemos que las líneas por donde circulan unos y otros, a veces chocan, se cruzan, se distorsionan. No obstante, creemos que son mayores los beneficios de unos sobre otros. En el amateurismo está el deseo subyacente de ser como un profesional y en el profesional el anhelo y la pasión que vive el aficionado. Para que haya cien buenos profesionales en una comunidad es necesario y fundamental que haya miles y miles de aficionados y amateurs.

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

Algunas reflexiones más sobre el *Don Juan*

“Don Juan no es un terrorista de alcoba”, terminaba yo un artículo anterior sobre “la ópera de las óperas” (como la llamó Wagner), pese a los excesos verbales de Don Juan. Quiero partir de una imagen que sugiera la significación filosófica que pretendo dar: un hombre viejo que conserva aún en el rostro ciertos rasgos de belleza varonil, sentado en una poltrona frente al televisor, aquejado de diabetes y gota, la espalda encorvada y el espíritu mustio, cercano al fuego de una chimenea que compensa el calor que los años le han robado, nostálgico a veces de tiempos mejores, pero con la memoria borrosa y con la imaginación cansada, más ocupado de sus rentas que de sus sueños, cuyas corcheas interiores han pasado a ser un sonido estereotipado y estéril que le impide (como decía Adorno) pensar con las orejas. Se llama Don Juan Tenorio, vencido, hartado de una búsqueda sin desmayos pero inútil, consciente de ser sólo una reliquia histórica, desprovisto de ansiedad y de angustia, un personaje que va agonizando una vida que supo de frenesí, de pasión, de súbitos temblores con olor a eternidad.

Estimado lector: retenga esta imagen de tercera edad, es la contraparte exacta y senil del héroe del que estamos hablando y que derramó febriles interrogantes y fugaces certezas sobre nuestra sed de saber. Este héroe, que en nuestro imaginario es un radiante conquistador, irresistible ante cualquier mujer, pleno de ingenio, de aristocráticos modales y gran elegancia, que por momentos se transforma en un ser de conducta falaz y miserable, descreído y pérfido, que introduce furtivamente en el lecho de sus víctimas (¿es justo llamarlas así?).

La perspectiva que nace desde la obertura misma de la ópera, acordes de introducción a un drama metafísico-religioso, y su final, en aquel viejo diabético frente al televisor como si fuera la entrada a un tanatorio lírico donde la muerte asoma conciliando aquellas “brisas del cielo y ráfagas del infierno”, que decía Bernard Shaw, hasta ese soñador mustio y vencido que se aburre y bosteza, como se aburre y bosteza cualquier viejo sin vida interior, olvidado de todo. Este Don Juan envejecido duele. Me recuerda a Lorenzo Da Ponte con sus 89 años que, mientras escribía, agitaba a menudo una campanilla para que le hiciera compañía “una bella joven-cita de 16 años que yo habría querido solo amar como una hija”. Porque Don Juan ha representado el amor a la vida y a la intensidad de la pasión, a tal punto que algunos de su re-creadores (Zorrilla, Molière, Byron) le perdonaron sus pecados y lo reivindicaron parcialmente a la mirada del mundo. Don Juan no es un atorrante manipulador de la “inocencia femenina”, sino el representante juvenil de Eros en la tierra, aquel que puede hacer que una mujer (en el instante del amor) crea que la vida es trascendente y que la emoción tiene origen divino. Don Juan logra que la mujer transfigure la existencia en un sentimiento de gratitud hacia la vida. El psicoanalista Horacio Amigorena dice que Don Juan “desviste el deseo escondido que toda mujer tendría de un Don Juan”.

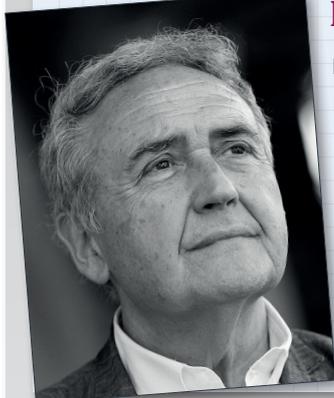
Don Juan es el protagonista del deseo y ya sabemos que estamos viviendo una época donde el deseo impera, subvierte y protagoniza la intravida de los seres humanos. Don Juan tiene memoria solamente para aquellos momentos en que la eternidad impera y una absoluta desmemoria ante las leyes rígidas y morales de los hombres y ante la finitud de la existencia. Eso es justamente lo que le achaca Joan-Carles Mélich, ese pensador insuperable, cuando viejo y ante el televisor, Don Juan es un remedo de sí mismo y su no temer a la muerte se convierte en la espera de ella, doblado sobre su propia espalda. Quizá por eso, Gustav Mahler hacía caer el telón justo en el momento en que Don Juan respondía con

su rebeldía congénita y su lealtad a sí mismo con ese “¡No!” conmovedor a la propuesta del Comendador. Pocas escenas poseen esa fuerza dramática y significación filosófica en el arte de todos los tiempos. Hizo que Beethoven la condenara y escribiera *Fidelio* para compensar esos “sentimientos degradantes” (enfrentarse con Dios) del amado Mozart. Mahler sabía que el sexteto final era sólo un intento de reconciliación obligado ante la presión de una sociedad cuáquera y hostil y por ello no cedió a su imperativo.

Don Juan es el deseo que no acaba nunca, deseo que ¿de otra manera? vivieron Tristán e Isolda o Prometeo o Fausto. “Quizá tengáis razón, queridos amigos, pero ¡cuán largo me lo fiais!”, no es más que una metafísica ambivalencia donde no sólo se destaca la burla omnipotente del Burlador sino el lamento inconsciente del que sabe que “la eternidad es muy larga, sobre todo al final” (Woody Allen). Don Juan vive como si fuera eterno y hace que para él la muerte sea un lejano fantasma siempre penúltimo. Y por eso puede llegar a burlarse de la estatua del Comendador. Si Don Juan no fuera un caracterópata previsible sería un auténtico enigma, quizá un enigma habitado de religiosidad, porque Eros vence a la muerte, el deseo vence a la realidad fugaz de las cosas. Cuando la muerte le arrebatara definitivamente la copa de la vida, Don Juan no se arrepiente ni se retracta de nada, sino que se obstina en seguir siendo el amante del amor y el amante de la vida. El goce y el disfrute como sentido último empuja a burlarse tanto de la iglesia como de la justicia y dibuja uno de los sueños más viscerales, clandestinos e irreverentes del ser humano: una vida a plena libertad, un grito libertario contra la rocosa mentalidad de la España católica y contra todas las normas de las instituciones oficiales. Su perfil de Burlador emerge en cada encuentro amoroso. Simula distintas identidades, subraya con juramentos aquello que no piensa cumplir, viola todo límite moral y conseguido su objetivo, huye para no quedar atrapado en un sentimiento, ni en los labios de su amante de turno.

El rostro decepcionado y nada irritado del viejo del televisor sabe que las nuevas tecnologías no solamente no han solucionado los problemas fundamentales de la vida humana, sino que han provocado una profunda frustración, una época de desasosiego (como diría Pessoa), donde no hay más que el sinsentido del sentido. El dibujo ambivalente del personaje, ese *sí es no* que caracteriza la transparencia conflictiva del amor y la insistente presencia de la muerte, contribuyen a hacer de Don Juan uno de los más representativos de la búsqueda humana. E insisto, se trata de un mensaje teológico donde el enigma es sustancia príncipe, aquel en que se hace preguntas sin respuesta en esas zonas de oscuridad que la música potencia y a las que Freud temía. No hay caminos tangibles sino intangibles y sus señales no son visibles sino invisibles, pero todo aquel que se introduce en el saber va reproduciendo los trazos de lo que Argullos llamó “la canción originaria”. En un mundo de neblina y telarañas, de tempestades y tropiezos, Don Juan está sometido a los límites que imponen los dioses, pero él lo niega porque representa (¿lo sabe?) el conflicto entre el nivel humano y el nivel divino, la vivencia simultánea y ambivalente de libertad y destino. Saber vivir es, pues, saber vivir dentro de esa ambivalencia. Quizá Don Juan no sea consciente de esta dualidad porque su omnipotencia orgullosa lo transforma en un vértigo que no pregunta ni se pregunta: sólo actúa.

VICENTE MOLINA FOIX



Preguntamos a...

El escritor ha publicado recientemente sus traducciones en Anagrama de dos obras de Shakespeare, *La tragedia de Hamlet* y *La tragedia del rey Lear*, coincidiendo además con el *Lear* de Reimann representado en el Teatro Real. Le damos la bienvenida en este contrapunto de marzo.

Foto © Alex Rosa / ACFI Press

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

La recuerdo perfectamente por lo variada que fue, ya que en el plazo de 40 horas escuché primero, en el ensayo general del Teatro Real, la poderosa música de Reimann en su ópera *Lear*, asistí al estreno de *El castillo de Lindabridis*, la comedia cantada y bailada de Calderón de la Barca en la sede de la CNTC, y terminé la segunda jornada de ese maratón en un concierto *rave* que el cantautor Javier Álvarez, uno de nuestros grandes *chansonniers*, dio en el Teatro del Barrio de Lavapiés. Músicas vivas y en vivo las tres. Aunque no todos mis días musicales son tan promiscuos ni tan fulgurantes.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Seguramente, siendo niño, alguna romanza de zarzuela cantada a la hora del afeitado matutino por mi padre, que heredó su afición zarzuelística del suyo, mi abuelo Visént Molina Maset, colaborador y *factotum* del Maestro Serrano en la Valencia anterior a la Guerra Civil.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Son hermanas rivales las unas de las otras pero bien avenidas a la hora de conquistar el patio de butacas que ocupamos nosotros, sus prisioneros contentos.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

En vez de racionarla, regalarla, y así crear adicción a sus proteínas.

¿Cómo suele escuchar música?

Bien sentado, atento, y si es de noche con una copita de grappa en la mano.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Il ritorno d'Ulisse in patria, de Monteverdi, que además de su genialidad nos hace viajar e inventa un nuevo género de teatro musical.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Calaf, en *Turandot*, porque acierta en sus adivinanzas y no deja morir al amor.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Teatro Romano de Mérida si es verano, el Palau de la Música de Barcelona bajo techo.

¿Un instrumento?

El violonchelo.

¿Y un intérprete?

El histórico contratenor Alfred Deller.

¿Un libro de música?

La correspondencia de Richard Strauss con su libretista, el poeta Hofmannsthal.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Tengo dos. Uno breve, la deliciosa novela *Los guapos*, de Esther García Llovet, y el Epistolario de Francesco Petrarca en cuatro tomos; ya voy por el segundo.

¿Y una película con o sobre música?

La crónica de Anna Magdalena Bach (1968), de Jean Marie Straub.

¿Una banda sonora?

Cualquiera de las que compuso Bernard Herrmann para Hitchcock, y en especial la de *Vértigo*.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Luis de Pablo, que a lo largo de setenta años tanto hizo por romper la torpe insinuación de que la lengua española no casa bien con la ópera.

¿Una melodía?

Las de los *Interludios Marinos* del *Peter Grimes* de Britten.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el Ternario de los Apóstoles en el *Misterio de Elche*.

¿Un refrán?

"No por mucho madrugar amanece más temprano".

¿Una ciudad?

Venecia sin carnavales ni grandes cruceros.

Recientemente se han publicado sus traducciones en Anagrama de dos obras de Shakespeare, *La tragedia de Hamlet* y *La tragedia del rey Lear*. Al trabajar sobre ellas, ¿hasta dónde puede llegar su influencia?

Cualquier roce con Shakespeare abre el apetito literario, y yo he mantenido durante más de cuatro décadas un *flirt* que ha dado fruto: cuatro retoños libresco de gran volumen y unas quince criaturitas ensayísticas en forma de prólogos y epílogos. Así que aspiro a haber hecho algún mérito para ser admitido en la gran familia de este bardo prolífico.

¿Dónde se siente actualmente más cómodo, en la poesía, el ensayo, la novela o cómo articulista?

La poesía es una prueba que todo escritor debería pasar al menos como ejercicio de pre-calentamiento y búsqueda de metas superiores. El periodismo es una forma remunerada de seguir la realidad sin incurrir demasiado en la torre de marfil. Y la novela, si se tiene la suerte de vivir lo bastante, se parece a la vida, de ahí su gran éxito. Me gusta mucho leer y escribir cuentos, pero ahora estoy pensando en volver a la novela-río caudalosa.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobran bocazas y le faltan cabezas pensantes.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

El haber tenido maestros, hombres y mujeres, que mostrándose tal como eran y mostrando lo que hacían en sus obras, me hicieron mejor de lo que era antes de conocerles.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Vicente Molina Foix?

La Grecia de Platón.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

La impuntualidad.

Cómo es Vicente Molina Foix, defínase en pocas palabras...

Soy un hombre mediterráneo que ha vivido muchos años en climas septentrionales y ahora busca el calor de los mares del sur.

2

MENDELSSOHN & RHEINBERGER: Obras corales.
Netherlands Radio Choir / Benjamin Goodson.
CD Pentatone



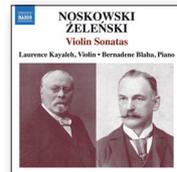
3

PUCCHINI: I Canti, obras orquestales. Charles Castronovo.
Orquesta de la Radio de Munich / Ivan Repusic.
CD BR Klassik



5

NOSKOWSKI & ZELENSKI. Sonatas para violín.
Laurence Kayaleh & Bernadene Blaha.
CD Naxos



7

SCHMIDT: Las 4 Sinfonías.
Orquesta Sinfónica Nacional de la BBC de Gales / Jonathan Berman.
CD Accentus



9

STAATSKAPPELLE DRESDEN. 475 JAHRE. Diversos solistas y directores.
CD Profil



4

MUSIKALISCHE EXEQUIEN. Obras de Johann Sebastian BACH y Heinrich SCHÜTZ.
Concentus König / Jorge Suárez.
CD lbs Classical



6

BRUCKNER: Sinfonías ns. 4 y 9.
Orquesta Filarmónica de Viena / Christian Thielemann.
DVD CMajor/Unitel



8

MOZART: Sinfonías "París" & "Haffner". Akademie Für Alte Musik Berlin / Bernhard Forck.
CD Pentatone



10

ZHU XIAO-MEI. Obras de D. SCARLATTI, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN.
CD Accentus



OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL OPERA



Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

SAINT-SAËNS

SAMSON ET DALILA

SEOKJONG BAEK | ELĪNA GARANČA

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR ANTONIO PAPPANO | DIRECTOR RICHARD JONES