

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

PATRICIO GUTIÉRREZ

ORQUESTA
DE CÁMARA
DE CANARIAS

Nº 982 · Abril 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €



#RITMO982

Pretty Yende
Gerald Finley
La bella molinera
Anastasia Kobekina
Berliner Philharmoniker



NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



FRANCK
SYMPHONY IN D MINOR
CHAUSSON
SYMPHONY IN B FLAT MAJOR

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
JEAN-LUC TINGAUD



DVOŘÁK
String Quartet No. 2
Bagatelles · Rondo in G minor

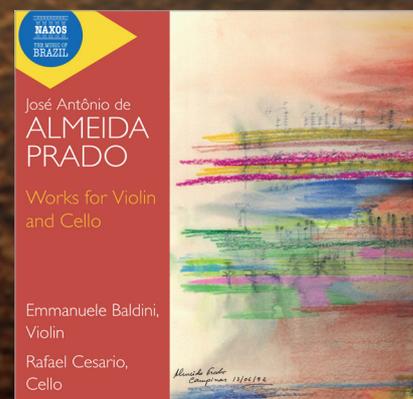
Fine Arts Quartet
Ralph Evans, Violin · Efim Boice, Violin
Gil Sharon, Viola · Niklas Schmidt, Cello
Ryoko Morooka, Harmonium · Stepan Simonian, Piano



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**



José Antônio de **ALMEIDA PRADO**
Works for Violin and Cello

Emmanuele Baldini, Violin
Rafael Cesario, Cello

Música
DIRECTA

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

SUMARIO ABRIL 2024

982

Nuestra **portada** de **abril** la protagoniza el violinista y concertino de la **Orquesta de Cámara de Canarias**, **Patricio Gutiérrez**, a propósito del debut de esta formación en el Auditorio Nacional de Música el 30 de mayo, coincidiendo con el día de Canarias.

Aprovechando la presencia de **Gerald Finley** para interpretar a Hans Sachs en **Los maestros cantores** del **Teatro Real**, conversamos con el barítono canadiense. También entrevistamos a la soprano **Pretty Yende**, que actuará en el Teatro Real a dúo con Nadine Sierra. Y nos encontramos con la cellista **Anastasia Kobekina**, que ha grabado el álbum *Venecia* para **Sony Classical**.

El **Tema del mes** lo dedicamos al bicentenario de un ciclo de *Lieder* como **La bella molinera de Schubert**, mientras

el compositor del mes es el sueco **Ture Rangström**. El **ensayo** está dedicado a la creación de la notación musical de Guido d'Arezzo y como vino a ser catalogado con ciertos nombres.

Nuestro **número 982** 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**, **Semblanzas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con el periodista **Jon Bandrés**, nuevo director de **Radio Clásica**.

foto portada © Jeosm

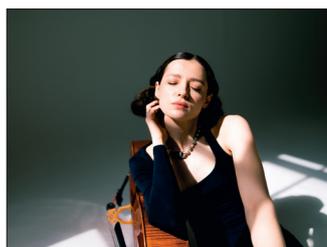


6 En portada
Patricio Gutiérrez y la Orquesta de Cámara de Canarias

10 Tema del mes
200 años de *La bella molinera* de Schubert

14 Entrevista
Gerald Finley, entre lo tradicional y contemporáneo

18 Entrevista
Pretty Yende, la sonrisa en el canto



22 Entrevista
Anastasia Kobekina, un cello en Venecia

44 Auditorio
Mirga Gražinytė-Tyla brilló en *La Pasajera* de Weinberg

54 Discos
Parsifal de alto voltaje con Garança y Kaufmann

82 Contrapunto
El periodista Jon Bandrés, director de Radio Clásica

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL

LOS MAESTROS CANTORES DE NÚREMBERG

RICHARD WAGNER

24 ABR — 25 MAY

Un canto a la libertad del artista e impacto del arte en la sociedad.

Director musical _ Pablo Heras-Casado

Director de escena _ Laurent Pelly

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con la Royal Danish Opera de Copenhage

Ópera patrocinada por

Fundación BBVA

LA COMPLICIDAD ENTRE ÓPERA Y ZARZUELA

NADINE SIERRA Y PRETTY YENDE

SOPRANOS

25 ABRIL | 19:30 H

Pretty Yende debuta en el Teatro Real junto a Nadine Sierra, que vuelve al Real tras su aclamada *Sonnambula*.

Las dos sopranos ofrecerán un esperado concierto con **arias y dúos de Ópera y romanzas de Zarzuela**.

Sopranos _ Nadine Sierra y Pretty Yende

Director musical _ Pablo Mielgo

Orquesta Titular del Teatro Real



ENTRADAS DESDE 15 € EN [TEATROREAL.ES](https://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 principales



Mecenas



© Elena Cherkashyna

Colaboran en este número

María Alonso, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Sol Bordas, Francisco Carlos Bueno Camejo, Marc Busquets Figuerola, Ricardo de Cala, José Antonio Cantón, Cecilia Capdepón Pérez, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, Justino Losada, Jerónimo Marín, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Alexis Moya, Gonzalo Pérez Chamorro, Daniel Pérez Navarro, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Arturo Reverter, Genma Sánchez Mugarra, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Jesús Villa-Rojo, Francisco Villalba, Juan Andrés Zalamea B.

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



ÁGORA, un punto de encuentro

Recientemente se llevó a cabo el encuentro ÁGORA 2024, una iniciativa liderada por la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) en colaboración con destacadas entidades del ámbito clásico en España, como Festclásica, GEMA, Ópera XXI y ROCE. Más de 350 participantes, entre gestores, educadores, músicos, expertos en política cultural, estudiantes e investigadores, se congregaron en este evento para participar en diversas actividades como mesas redondas, grupos de trabajo y sesiones de diálogo.

Bajo el lema "reimaginar la liturgia de la música clásica", ÁGORA 2024 promovió una reflexión profunda sobre las tradiciones y prácticas que definen este género, instando a una revisión crítica y una actualización que responda a las necesidades y expectativas de la sociedad actual.

Se buscó democratizar y abrir el sector, incorporando perspectivas externas que enriquecieran el debate sobre el papel de la música clásica en la sociedad contemporánea, así como crear un espacio inclusivo para abordar temas de actualidad, como la sostenibilidad ambiental y los derechos culturales o el uso ético de los datos en políticas públicas.

Al cierre del evento, se presentaron cifras alentadoras del sector de la música clásica en España en el año 2023. Estos datos revelaron que 4.336.726 espectadores disfrutaron de una amplia oferta cultural que incluyó 7.750 conciertos, funciones líricas y actividades relacionadas en diversos formatos. Más de 3.000 eventos tuvieron un enfoque educativo o social, promoviendo el disfrute de la música entre escolares, familias y otros grupos. Además, se destacó el esfuerzo por llevar la música a todo el territorio, con más de 2.000 espectáculos celebrados en localidades fuera de las grandes sedes, la mitad de ellos en municipios con menos de 10.000 habitantes.

Estas actividades también tuvieron un impacto significativo en el empleo, con casi 50.000 personas empleadas en las entidades y asociaciones del sector de la música clásica en España, incluyendo artistas, técnicos y personal de gestión, en contratos tanto fijos como eventuales.

Las conclusiones de ÁGORA enfatizaron la necesidad de incidir políticamente para garantizar los derechos culturales de todos los públicos y proteger el patrimonio musical. Se subrayó la importancia de fundamentar las políticas culturales en datos y se destacó el papel vertebrador de la música clásica en España. Andrés Lacasa, presidente de AEOS, expresó su satisfacción por el avance histórico que representa ÁGORA para la música clásica en España, instando a más asociaciones a unirse a esta iniciativa en el futuro.

ÁGORA 2024 fue posible gracias al apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso, Acción Cultural Española, la Escuela Superior de Música Reina Sofía, Caixaforum (Fundación La Caixa) y la Fundación Juan March, así como al asesoramiento de Kubbo.

La iniciativa ÁGORA ofrece una plataforma para analizar el progreso del desarrollo de la música clásica en España desde diversas perspectivas, incluyendo los elementos humanos involucrados en su creación, gestión y difusión. Los datos presentados indican una evolución positiva en el año 2023, resaltando tanto el impacto social, cultural y económico de la actividad creativa relacionada con la música clásica en el país. Estos datos confirman la existencia de nuevas audiencias interesadas en participar y disfrutar de una amplia gama de espectáculos y actividades culturales disponibles en el mercado español en la actualidad, con un nivel musical y artístico comparable e incluso superior al de otros países europeos.

Exactamente, iniciativas como ÁGORA proporcionan indicadores tangibles de las tendencias y realidades que están impulsando el desarrollo planificado de la creación y difusión de la música clásica en España. Además, nos alientan a seguir respaldándolas como medios especializados de comunicación en este ámbito, lo que contribuirá al crecimiento continuo y la promoción de la música clásica en nuestro país.

Patricio Gutiérrez

Orquesta de Cámara de Canarias

Bautizo en el Auditorio Nacional de Música

por Blanca Gallego &
Gonzalo Pérez Chamorro

El próximo 30 de mayo, el Auditorio Nacional de Música bautiza el debut en Madrid y en la península de la Orquesta de Cámara de Canarias (OCC), que estará dirigida por su director y concertino, Patricio Gutiérrez, que además de concertino y director de la orquesta, es Catedrático de violín y Doctor por la Universidad de Salamanca. Este concierto coincide con el día de Canarias, "es el día del archipiélago canario y por primera vez una orquesta de Canarias lo celebra en Madrid. Al mismo tiempo, va a ser nuestro debut en la península y nada menos que en el Auditorio Nacional de Música. Por otro lado, nos hace mucha ilusión rendir un merecido homenaje con este concierto al que fuera precisamente el primer presidente de Canarias, una de las personalidades más importantes en el archipiélago, defensor a ultranza de la cultura en las islas y, además, uno de nuestros primeros apoyos: el Sr. D. Jerónimo Saavedra".

Patricio Gutiérrez nos relata las vicisitudes que ha tenido la OCC hasta estar donde está, echando en falta un mayor apoyo institucional: "El hecho de contar en el archipiélago con una orquesta de cámara de calidad y que además es una fuente de recuperación de nuestro patrimonio histórico, creo que debería tener sin lugar a dudas algún tipo de subvención...".

En la actualidad, la OCC tiene una programación basada en compositores canarios y repertorio habitual de una orquesta de cámara: "Creemos que nuestra audiencia valora mucho nuestro apoyo a los compositores y solistas canarios que en ocasiones programamos, a la vez que disfruta de obras de los grandes compositores". Bienvenida a RITMO a la Orquesta de Cámara de Canarias y a Patricio Gutiérrez.



¿Qué podemos saber de Patricio Gutiérrez y de la Orquesta de Cámara de Canarias?

Soy un violinista originario de Santa Cruz de Tenerife, un lugar pequeño y privilegiado que, sin lugar a dudas, ha influido en mi forma de ser, y principalmente un gran afortunado por tener unos padres fantásticos, profesores del extinto Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife en las especialidades de guitarra y piano, quienes me supieron transmitir e inculcar desde pequeño los valores más importantes, tanto desde un punto de vista personal, como musical. En cuanto a la Orquesta de Cámara de Canarias (OCC), para mí ha supuesto un punto de inflexión en mi modesta carrera. Históricamente hablando, la OCC se fundó en 1935 y fue una de las primeras orquestas de cámara creadas en España a principios del siglo XX. Dicha orquesta desapareció en 1970 cuando el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife refundó la Orquesta Sinfónica de Tenerife, orquesta que ya se había creado en 1934, y a la cual se adhirió la totalidad de la plantilla de la OCC. En 2017 inicié mi tesis doctoral sobre la historia de la OCC y en ese contexto surgió la idea de la refundación de la misma. Desde entonces hasta ahora hemos seguido creciendo cada día y con cierto orgullo, al ser una de las pocas orquestas profesionales de cámara actuales en España.

¿Qué importancia le concede a su debut en Madrid en el Auditorio Nacional? Precisamente en el día de Canarias, el próximo 30 de mayo...

Para nosotros es un día muy especial por varios motivos. Por un lado, es el día del archipiélago canario y por primera vez una orquesta de Canarias lo celebra en Madrid. Al mismo tiempo, va a ser nuestro debut en la península y nada menos que en el Auditorio Nacional de Música. Por otro lado, nos hace mucha ilusión rendir un merecido homenaje con este concierto al que fuera precisamente el primer presidente de Canarias, una de las personalidades más importantes en el archipiélago, defensor a ultranza de la cultura en las islas y, además, uno de nuestros primeros apoyos: el Sr. D. Jerónimo Saavedra.

¿En qué consiste el repertorio de ese concierto?

Nuestra filosofía en la OCC es abrir siempre los conciertos con una obra de algún compositor canario. Para nosotros es muy importante dar un espacio a las obras de los compositores canarios. Entendemos que no dejamos de ser una mera herramienta de difusión de sus obras y muestra de ello son los convenios que hemos firmado con las dos asociaciones de compositores en Canarias, COSIMTE y PROMUSCAN, las cuales y, dicho sea de paso, creo personalmente que merecen tener un mayor apoyo por parte de los programadores y administraciones públicas. A continuación, incluimos repertorio de distintas épocas y estilos, en ocasiones también con la participación de algún solista, y dando habitualmente un papel destacado a Mozart, quizá por predilección mía. Y contestando a su pregunta, el programa que abordaremos en el Auditorio Nacional el próximo 30 de mayo estará compuesto por la obra *Tajaraste y Sorondongo* de la *Rapsodia Sinfónica* del compositor tinerfeño Agustín Ramos (1941), seguido de la *Sinfonía n. 29 en la mayor KV 201* de Mozart y de la *Serenata para cuerdas en do mayor Op. 48* de Tchaikovsky, con la que cerraremos el concierto.

La OCC es una agrupación que carece de subvención alguna por parte de las administraciones canarias... ¿Esto es normal?

Si lo comparamos con lo que ocurre en otras formaciones de características similares, no es lo habitual. Construir un proyecto

“Nuestro debut en el Auditorio Nacional es un día muy especial por varios motivos, ya que es el día del archipiélago canario y por primera vez una orquesta de Canarias lo celebra en Madrid”



© JECOM

El violinista Patricio Gutiérrez es el director y concertino de la Orquesta de Cámara de Canarias.

de este calibre sabíamos que no iba a ser una tarea fácil y supone mucho esfuerzo y sacrificio al principio. Al ser un lugar “pequeño”, conseguir hacerse un hueco en la programación en las islas o recibir alguna ayuda requiere de tiempo, pero lamentablemente por ahora no lo hemos logrado. Para este concierto tan importante de la OCC en Madrid sí que contamos con el apoyo puntual del Gobierno de Canarias, al cual agradecemos muy sinceramente la ayuda prestada. No obstante, confiamos en que nuestros apoyos aumenten en un futuro próximo, puesto que el respaldo es fundamental para seguir desarrollándonos artísticamente. El hecho de contar en el archipiélago con una orquesta de cámara de calidad y que además es una fuente de recuperación de nuestro patrimonio histórico, creo que debería tener, sin lugar a dudas, algún tipo de subvención...

Perdone que le interrumpa, pero ustedes llevan la palabra “Canarias” en su nombre...

Exacto, y en mi opinión, cada región debe mirar con perspectiva, pensando a medio/largo plazo, y apoyar a fondo perdido su cultura, pues se obtienen beneficios más allá del puramente económico.

¿Dónde están los límites de la OCC?

Si hablamos del aspecto musical, a priori no nos queremos plantear ninguno. Queremos progresar y enfrentarnos a nuevos retos. Nuestro objetivo es alcanzar en un futuro no muy lejano un estilo y sonoridad propia, pero para eso es condición *sine qua non* el contar con un espacio y una continuidad que nos deje crecer de manera apropiada. Nosotros trabajamos como un grupo de cámara, donde el concertino suplente la figura del director. Los componentes de la plantilla debemos trabajar para obtener un mismo concepto e idea musical, respirar y transmitir de la misma forma, y tener una flexibilidad exquisita para adaptarnos a cualquier variación de lo previamente establecido que pudiera surgir durante la interpretación. Al ser una plantilla menor a la de una orquesta sinfónica, la dificultad reside en conseguir empastar el sonido, el fraseo, la articulación y la afinación, pues cualquier mínimo desajuste resulta mucho más evidente. El futuro de la OCC va a depender de nuestra propia voluntad y también de los programadores, del público y de las ayudas que podamos recibir. En todo caso y con el fin de preparar nuestro



“Hay que dar espacio a nuevas iniciativas de calidad y la OCC ofrece aire fresco y renovación a la oferta musical en las islas y en el panorama nacional”, afirma Patricio Gutiérrez.

relevante, en el 2022 creamos la Joven Orquesta de Cámara de Canarias para dar continuidad a esta formación.

¿Qué tiene más mérito para una orquesta como la OCC, tener una programación propia regular y estable o ser invitada con frecuencia a otros escenarios?

Lo ideal sería contar con ambas posibilidades, es decir, combinar una programación estable en las islas junto con algunas invitaciones. Es algo a lo que aspiramos porque, tal y como ya he dicho, nos permitiría crecer como formación y obtener una sonoridad y estilo propios, pero, para ello, los programadores e incluso las administraciones deben tener la sensibilidad, capacidad y valentía para mirar con perspectiva y salir de lo fácil o ya establecido. Hay que dar espacio a nuevas iniciativas de calidad y esta formación ofrece indudablemente aire fresco y renovación a la oferta musical en las islas y en el panorama nacional.

¿Cómo podría definir la naturaleza creativa de la OCC y cómo cree que es recibida por el público?

Actualmente, el peso de la organización, elección de repertorio, confección de plantilla, logística y hasta económico en muchas ocasiones, recae en mí, pero, por supuesto, el proyecto no saldría adelante sin cada una de las pequeñas aportaciones de cada miembro de la orquesta. En cuanto al público, desde nuestro primer concierto hasta el último, la afluencia ha ido *in crescendo*. Estamos empezando a tener un público fiel en Tenerife y en Lanzarote llegamos a llenar el Auditorio de Los Jameos. Creemos que nuestra audiencia valora mucho nuestro apoyo a los compositores y solistas canarios que en ocasiones programamos, a la vez que disfruta de obras de los grandes compositores.

Háblenos de sus referentes, de sus maestros, de sus inspiraciones...

Mis primeros referentes son mis padres, sin lugar a dudas. Faltan palabras para agradecerles todo lo que han hecho por mí y por mi hermana, también músico. En lo referente al violín, mi primer gran maestro fue José Gámez, cordobés de nacimiento y que, tras estar unos años en Tenerife, regresó a su tierra para convertirse en el catedrático de violín del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Posteriormente, pude dar clases con Milan Jirout, uno de los componentes del Košické Kvarteto que fijó su residencia en Tenerife tras una

“Nuestra filosofía en la OCC es abrir siempre los conciertos con una obra de algún compositor canario; es muy importante dar un espacio a las obras de los compositores canarios”

gira de conciertos. Acabados mis años en la isla, ingresé en el Conservatoire Royal de Bruxelles, donde estudié con Adam Kornitchski, Agustín León Ara y Thanos Adomopoulos, obteniendo el Primer Premio del Conservatorio y, posteriormente, el Diploma Superior “con Distinción”. Más tarde ingresé en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y durante ese periodo tuve la oportunidad de poder dar clases con José Luis García Asensio, concertino de la English Chamber Orchestra y uno de los mejores músicos que he conocido. En esa etapa también tuve la oportunidad de poder tocar y dar clases con muchos de los grandes, como Zubin Mehta, Isaac Stern o Yehudi Menuhin, entre muchos otros. Fue la época donde gané algunos concursos nacionales de violín, así como de música de cámara, y donde creamos entre compañeros de la escuela, allá por 1995, el que a día de hoy es uno de los cuartetos más reconocidos a nivel nacional e internacional: el Cuarteto Casals.

¿Cuáles son las motivaciones a día de hoy de Patricio Gutiérrez? ¿Se dedica también a la enseñanza? ¿Qué opina del nivel de enseñanza y del alumnado actual en España?

A día de hoy, me motiva mucho el proyecto de la OCC y que siga creciendo como formación. También me apasiona la pedagogía y quiero seguir formando a alumnos y acompañarlos en su camino hacia la vida profesional. En el ámbito personal, disfrutar de mi familia y amigos, y por supuesto de los deportes que practico desde siempre y que forman parte de mi filosofía de vida: el taekwondo y buceo. Actualmente soy profesor de violín y con más de 30 años de experiencia puedo decir con cierto orgullo que algunos de mis alumnos ocupan puestos en orquestas en países como Alemania, Portugal, Bélgica, Holanda y España, otros tantos son profesores de distintos conservatorios profesionales, después de haber superado las correspondientes oposiciones, y otros son componentes de grupos de cámara de cierta notoriedad. En cuanto al alumnado y el nivel de enseñanza, debemos partir de la base de que cada generación tiene sus peculiaridades, con sus puntos fuertes y sus carencias y, desde luego, los alumnos son un reflejo del contexto social actual. En esta época de la inmediatez y de la recompensa fácil e inmediata, muchos alumnos no tienen grabado a fuego el sentido del sacrificio y muestran nula o escasa tolerancia a la frustración, habilidades éstas más que necesarias en la vida en general, pero muy especialmente en la profesión de un músico, según mi opinión. Y en cuanto al profesorado actual, decir que durante este periplo he tenido la gran suerte de haber podido impartir clases en los que considero los dos mejores conservatorios superiores públicos en España: el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCyL), en el que estuve trabajando 20 años, y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), en el que he estado 5. Actualmente, el nivel en la enseñanza del violín en España es digno de mención por su altísima calidad y en estos dos centros de referencia he coincidido con grandes compañeros y violinistas, como, por ejemplo, Joaquín Torre, Ana M^a Valderrama y M^a Carmen Jiménez Montes. Estos se unen a otros tantos, como son Aitzol Iturriagoitia en Musikene, Juan Luis Gallego en el Conservatorio Superior de Murcia, Abel Tomás y Vera Martínez en la ESMUC, Miguel Colom en la Escuela Reina Sofía y el gran Vicente Huerta, a quien considero como uno de los mayores talentos del violín que ha generado este país. Todos ellos grandísimos profesionales y a los que les guardo un especial cariño y admiración profesional.

¿Tiene limitaciones artísticas o está abierto a la nueva experiencia?

Pues abierto sí, pero creo que con bastantes limitaciones! (sonríe). Siento mucha envidia sana cuando veo a violinistas como el espectacular Jesús Reina, que lo mismo interpreta el *Concierto de Strauss* de manera soberbia, como acto seguido es capaz de abordar otros estilos con la misma resolución, el flamenco entre ellos (¡!). Las generaciones de violinistas actuales hacen gala de un desparpajo envidiable.

¿Qué música le gusta escuchar?

A mí me encanta el blues, el jazz... Me encantaría saber tocar y moverme en estos estilos. Uno de los conciertos más impactantes en los que he estado fue el que ofreció Stéphan Grappelli en 1994 en el Teatro Monumental de Madrid, donde pasaba del violín al piano de manera increíble... O también el de B.B. King en Valladolid, entre otros tantos. En cuanto a clásica, posiblemente haya escuchado más música de piano que de mi

propio instrumento; esto es debido a que creo que el piano es indiscutiblemente el "cooperador necesario" para una mejor comprensión y desarrollo musical.

"El hecho de contar en el archipiélago con una orquesta de cámara de calidad y que además es una fuente recuperación de nuestro patrimonio histórico, creo que debería tener algún tipo de subvención"

Orquesta de Cámara de Canarias
Director / Concertino: **Patricio Gutiérrez**
Concierto Día de Canarias
In memoriam Jerónimo Saavedra

Programa

Agustín Ramos (S.C. de Tenerife, 1941)
Tajaraste y Sorondongo para orquesta de cuerdas
(de la *Rapsodia Sinfónica*)
W. A. Mozart (1756-1791)
Sinfonía n. 29 en KV 201
P. Tchaikovsky (1840-1893)
Serenata para cuerdas Op. 48

Jueves, 30 de mayo de 2024 · 19:30 hs
Sala de cámara
(Auditorio Nacional de Música, Madrid)

www.eventim-light.com/es/a/656098fd59c28730be75d06a

Orquesta de Cámara de Canarias (OCC)

La Orquesta de Cámara de Canarias (OCC) se creó bajo el auspicio del Conservatorio Provincial de Santa Cruz de Tenerife en el año 1935. La creación de ésta fue consecuencia de la asignatura de conjunto instrumental creada en un primer momento por el conservatorio, en sesión de claustro el 8 de junio de 1935, siendo designado Santiago Sabina Corona como profesor de la misma. Dos meses más tarde, el 6 de agosto de ese mismo año, el conservatorio dio a conocer la creación de la Orquesta de Cámara de Canarias con su propio reglamento y al margen de la asignatura anteriormente citada. Tres fueron los artífices principales de la creación de esta orquesta, profesores todos ellos del Conservatorio Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Antonio Lecuona Hardisson (1892-1976), director del Conservatorio Provincial, pianista y primer presidente de la OCC; Rafael Hardisson Pizarroso (1894-1966), profesor del conservatorio, pianista, escritor, crítico y primer contable de la OCC; y Santiago Sabina Corona (1893-1966), profesor del conservatorio, compositor y director titular de la OCC desde sus inicios hasta 1966. La OCC comenzó sus ensayos en el mes de agosto de 1935 y debutó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife en noviembre de ese mismo año, el 16 de noviembre de 1935.

1970: Desaparición de la OCC y refundación de la OST

Tras el fallecimiento de Santiago Sabina, acaecido en 1966, la plaza de director de la orquesta quedó vacante hasta el 18 de octubre de 1968, día en el que Armando Alfonso (1931) fue nombrado nuevo director de la OCC. Pero en 1970 y sólo dos años más tarde de que la orquesta tuviera un nuevo director, el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, junto con el apoyo financiero de otras tantas entidades, dio a conocer la creación de una nueva agrupación orquestal, la Orquesta Sinfónica de Tenerife (OST), refundando así, treinta y seis años más tarde, la orquesta que ya había creado Evaristo Iceta en junio de 1934 en el seno del Círculo de Bellas Artes de la ciudad. A esta refundada OST se adhirió la totalidad de la plantilla de la OCC por acuerdo unánime de ésta, así como por su Junta Rectora, tal y como quedó reflejado en la prensa de la época. El 18 de noviembre de 1970, la OCC ofreció su último concierto como tal de esta primera etapa en el Paraninfo de



la Universidad de La Laguna, después de 484 conciertos para, un día más tarde, el 19 de noviembre de 1970, presentarse de nuevo ante la sociedad tinerfeña la OST con su concierto de refundación en el Teatro Guimerá.

2019: Refundación de la OCC

El 17 de noviembre de 2019, tras 49 años de inactividad y con el respaldo del Excmo. Ayto de Santa Cruz de Tenerife, así como de distintas personalidades, como, por ejemplo Jerónimo Saavedra, Armando Alfonso, Guillermo González, Enrique García Asensio o Gonçal Comellas, entre otros, la Orquesta de Cámara de Canarias se presentó de nuevo ante la sociedad santacrucera en el Teatro Guimerá bajo la dirección del violinista tinerfeño, catedrático de violín y doctor por la Universidad de Salamanca, Patricio Gutiérrez.



**Orquesta de Cámara
de Canarias**

www.orchestradecamaradecanarias.com

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

El primer ciclo de Lieder de Franz Schubert

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Schubert conoce los versos de la obra de Wilhelm Müller en unos momentos especialmente cruciales de su vida creativa. Por una parte, resulta evidente que sentía la necesidad de desarrollar formas de expresividad más avanzadas, como lo evidencian composiciones tan representativas como la *Sinfonía Incompleta* o las obras para piano o cámara de esos años, pero, por otra, no terminaba de encontrar su camino en el terreno de la música escénica, como parece desprenderse de algunos de sus intentos operísticos que por entonces se traía entre manos, como *Fierrabras*, obra que, en cualquier caso, la historia ha menospreciado bastante más de lo debido. En el ámbito de lo personal, había comenzado a manifestarse una enfermedad que ya no se separaría de él hasta el final de sus días. Un poema escrito por él mismo, que titula *Mi plegaria*, describe su estado desolado: "Ved como mi torturada existencia / yace maltrecha en el polvo, / presa de una terrible aflicción, / próxima a la eterna destrucción".

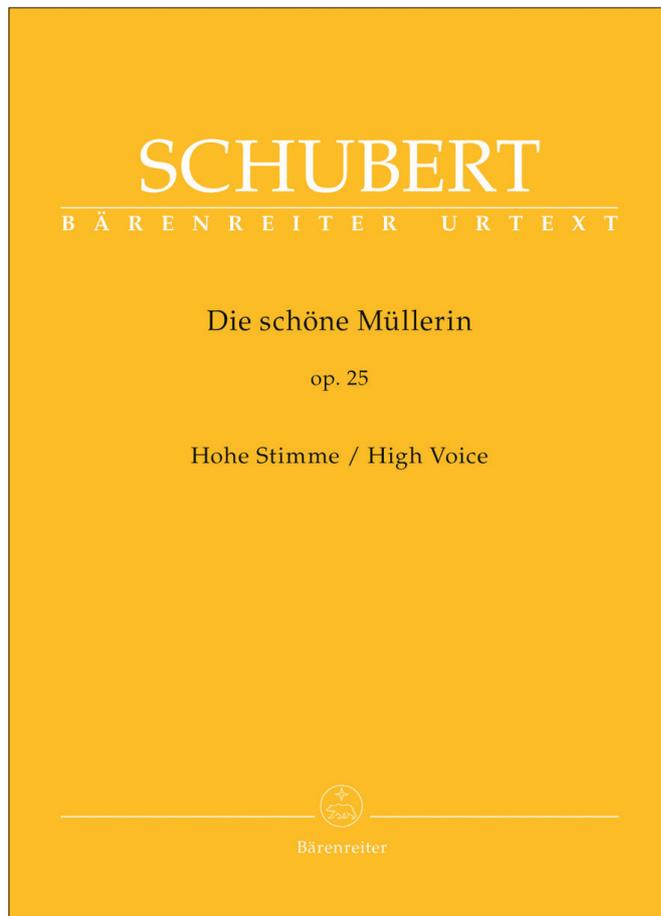
Dadas todas estas circunstancias, no debe extrañarnos la actitud del compositor al conocer la existencia de Müller y su obra. Corría el año 1823 y los versos fueron descubiertos como por casualidad en la residencia del cantante Randhartiger, como ya apuntábamos al referirnos a *Winterreise* en febrero de 2017 (RITMO, 904). La comunión del compositor con los poemas de Müller fue instantánea; como si de repente se hubiese abierto ante él una gran puerta que condujese a un nuevo universo de posibilidades. Esta especie de flechazo no se limita a los propios versos o las ideas o contenidos en ellos inmersos, sino que se revela como algo más profundo que parece integrarse en las personalidades de ambos artistas. Es como si el compositor hubiese descubierto al poeta que lleva dentro y el poeta a su músico interior.

Los avances experimentados por Schubert en el terreno del Lied ya eran irrevocables en esos años, tanto por los recursos expresivos como por el papel que otorgaba al piano, ni mucho menos ya como mero acompañamiento melódico, sino que voz e instrumento comenzaban a llevar sus propios caminos por separado. En este sentido, *La bella molinera* supone un afianzamiento de unos recursos que el compositor no abandonará ya en los años que le quedaban de vida.

Gestación

No es casualidad que los poemas de Müller se encontrasen en manos de un cantante pues, ciertamente, lo que une las personalidades de poeta y compositor es la musicalidad en ellos contenida. El mismo Müller había escrito en su diario en 1815: "No sé cantar, y sin embargo canto al escribir versos. Si supiera ponerles melodía a mis poemas, gustarían más. Pero confío hallar alguna vez un alma que, en consonancia con la mía, acierte a oír la melodía de las palabras y las ponga por mí en papel pautado".

Cuando Schubert descubre los poemas a comienzos de 1823, éstos llevaban ya unos dos años publicados. La composición del ciclo completo le llevará los meses comprendidos entre mayo y noviembre de ese mismo año, pero su publicación no tendrá lugar hasta comienzos de 1824. Es decir, que al escribir estas líneas se cumplen los dos prime-



Este año se cumplen los dos primeros siglos de existencia de una de las cimas de la historia del Lied de todos los tiempos.

ros siglos de existencia de una de las cimas de la historia del Lied de todos los tiempos. Desde ese mismo instante, Wilhelm Müller pasa a formar parte de un pequeño grupo de artistas con los que Schubert se relaciona y mantiene contacto más o menos habitual, como sucede de manera muy especial con el escritor Franz von Schober; pero también con un entonces aún joven pintor llamado Moritz von Schwind, quien a sus veinte años se encargará de ilustrar la primera edición de *La bella molinera*. Echando un vistazo a la producción de este pintor, podemos advertir que la huella que en él dejaron aquellos años permaneció más allá de las existencias de Müller y Schubert. Como ejemplo podemos tomar el cuadro que lleva por título *Mañana*, de 1858, y relacionarlo con la segunda estrofa del octavo Lied del ciclo, titulado *Morgengruss (Saludo matinal)*: "¡Oh, permíteme quedarme, / para que aún desde lejos / pueda ver tu querida ventana! / y que a ella se asome tu cabecita / de dorados cabellos. / ¡Mostraos, azules estrellas matutinas!"

Hemos de apresurarnos a apuntar que el impacto producido en Schubert por las dos series de poemas de Müller (*Die schöne Müllerin* y *Winterreise*) no es el mismo. Ambas series poseen fuertes puntos en común; sobre todo un amplio despliegue de los elementos que caracterizan el espíritu del romanticismo. No obstante, en lo que se refiere



“La comunión de Schubert con los poemas de Müller fue instantánea; como si de repente se hubiese abierto ante él una gran puerta que condujese a un nuevo universo de posibilidades” (en la imagen, Wilhelm Müller por Schröter en 1830).

al aspecto musical, resultan evidentes las diferencias entre ambos ciclos, a pesar de sus similitudes. En realidad, *La bella molinera* parece contener el fuerte impulso que supone para el compositor ese primer descubrimiento de un “alma gemela”. Es como si el arroyo que se encuentra constantemente presente a lo largo del ciclo se encuentre materializado en esos poemas en la existencia real de Schubert. Como si los versos de Müller fuesen el arroyo en ellos descrito, donde el compositor va a desarrollar sus capacidades de expresión musical. Desde este punto de vista, existe una diferencia de actitud con *Winterreise*, ya que en este último todo parece ya más madurado. Es como si Schubert, en ese segundo ciclo, hubiese superado ya esa primera impresión ocasionada por el descubrimiento, y asimilado este nuevo vehículo de expresión musical que se había situado ante él.

Naturaleza del ciclo

El argumento que sigue el ciclo es de gran sencillez. Un joven molinero parte al encuentro de trabajo y estabilidad afectiva. Siguiendo el curso de un arroyo llega a un molino donde encuentra ambas pretensiones. No obstante, la hija del dueño del molino, tras un fugaz idilio, pronto perderá el interés por el joven en beneficio de un poderoso y elegante cazador, que representa un mejor partido. La desesperanza y los celos que los coqueteos de la molinera despiertan en el joven, llevan a éste a desear su propia muerte.

Müller, en su concepción de esta serie de poemas, se sirve de toda una amplia gama de medios expresivos, como pueden ser la alusión a determinados colores (azul y verde), o elementos naturales (flores, el arroyo) o cuerpos celestes (estrellas, luna). La interacción entre el viajero protagonista y otros seres humanos diferencia sustancialmente este ciclo del posterior *Winterreise*, donde el protagonista, también

viajero, sólo interrelaciona de forma real con otro ser humano en el Lied que cierra el ciclo.

Por otra parte, los diferentes cambios de estado anímico del protagonista transmitidos por los diferentes tonos en que están expresados los poemas, dotan a *La bella molinera* de un elemento dramático que a Schubert le abre la posibilidad de desarrollar en el terreno del Lied lo que tanto lleva persiguiendo en la ópera. Por eso concibe el piano no sólo como un mero acompañante melódico, sino como un medio de expresión más, que en algunos momentos nos hace pensar incluso en la orquesta. Obsérvese, si no, el tema que elige para acompañar los últimos versos de cada estrofa del citado *Morgengruss (Saludo matinal)*, donde la música parece querer hacer girar al mundo entero. Desde este punto de vista, tampoco resulta descabellado pensar que Müller, en *Winterreise*, pensase en sí mismo como una especie de libretista de la obra que quedaría completada musicalmente por Schubert.

Este paso de gigante que el compositor imprime al género del Lied, influirá de manera decisiva, no sólo en los compositores que le siguieron de forma inmediata, sino en los que ya se sitúan tanto en la antesala del siglo XX como en la primera mitad del mismo. Pensemos en Mahler, pero también en Schönberg; al fin y al cabo ¿qué es *Erwartung?* O, ¿qué sería de *Pierrot Lunaire* sin Schubert?

Ha dado mucho que hablar el misterioso último Lied del ciclo, *Des Baches Wiegenlied (La canción de cuna del arroyo)*, acerca de si narra el suicidio del joven protagonista, o la plena fusión con las aguas del arroyo. En realidad, el joven parece estar mimetizado con el entorno desde el primer Lied. Un entorno que se nos muestra casi como una proyección de su propio interior. La idea de panteísmo, así como del eterno retorno, tan presentes en el romanticismo alemán, sobrevuela la totalidad del ciclo. El agua, la rueda, las piedras citadas en el primer Lied (*Das Wandern - Caminar-*) no hacen sino presentar ya desde la “obertura” los diferentes elementos que siguen sus correspondientes ciclos naturales. El joven molinero viajero, de esta forma, se sumerge en los ciclos propios de estos elementos.

Estructura

Schubert toma veinte de los veinticinco poemas que integran la serie de Müller. Deja fuera un prólogo y un epílogo, así como los poemas situados entre el sexto y séptimo Lied (*Das Mühlenleben - La vida en el molino-*), el decimoquinto y decimosexto (*Erster Schmerz, Letzer Scherz - Primeros padecimientos, últimas alegrías-*) y entre el decimoséptimo y decimooctavo Lied (*Blümlein Vergissmeinn - Florecillas de nomeolvides-*). En algunas interpretaciones de la obra el propio cantante hace de poeta y recita los poemas primero y último (*Prólogo y Epílogo*) en sus respectivos lugares (al principio y al final de la obra). A veces, también se recitan los otros tres poemas en los lugares concebidos por Müller para ellos. La versión protagonizada por Christian Gerhaher que reseñamos en la última página, es un ejemplo de esto último. Por cierto, ya que hablamos de esto, abrimos un paréntesis para matizar algo sobre las versiones incluidas en la última página; o, más bien, de las no incluidas, pues hay dos que deberían figurar con pleno derecho, pero, ya que físicamente son prácticamente inencontrables, no lo están, aunque ambas pueden ser visitadas en la plataforma de YouTube. Nos referimos a la de Nicolai Gedda con Jan Eyron, de 1971, para Emi, que se puede encontrar en el álbum de 11 CD dedicado al cantante por Warner (para quien esto escribe la más impresionante de las cantadas por un tenor), y a la extraordinaria de Thomas Quathoff con Justus Zeyen para DG.



Franz Schubert, interpretado por Udo Samel para la miniserie *Mit meinen heißen Tränen (Notturmo)*, de Fritz Lehner (1986).

Schubert hace uso del Lied estrófico de manera generalizada. Esto le permite intensificar el significado de algunos versos que requieren un mayor énfasis dramático. Por lo general, estos versos suelen cerrar cada una de las estrofas que componen el poema, de modo que la expectación, o el impulso dramático crece tras cada una de esas estrofas. A veces, como en *Tränenregen*, el último verso experimenta una variación que, en su caso, parece expresar indiferencia. Otras, el compositor sigue una estructura tripartita, como ocurre en el Lied *Mein!*, donde una primera sección compuesta de dos frases musicales modula hacia una segunda sección, y de aquí se vuelve a la primera para enlazar con la brillante coda del piano.

Visión global

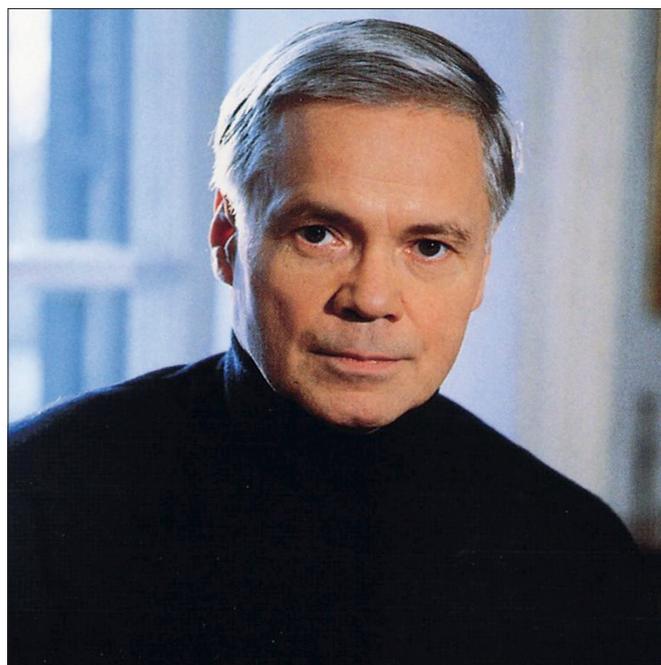
Desde un punto de vista global, el ciclo sigue una suerte de línea ondulante en lo que a la distribución de las tensiones se refiere, que bien podría compararse al movimiento, también ondulante, de las aguas del arroyo confidente del joven molinero viajero. La primera cresta de este movimiento se encuentra en el tercer Lied (*Halt! -¡Alto!-*), es decir, la aparición del molino. Hasta ahí, el joven inicia su camino, descrito en el citado primer Lied, y encuentra el arroyo en el segundo (*Wohin? -¿A dónde?-*), en el que el compositor ya desarrolla una expresividad muy especial al describir el murmullo del agua con el piano.

Tras la cresta sigue un remanso (*Danksagung an den Bach -Gratitud al arroyo-*), acechado por algún torbellino (*Am Feiraben -Al cesar el trabajo-*), que conduce a un estado de incertidumbre que provoca una tensión creciente (*Der Neugierige -El curioso-*), hasta alcanzar la siguiente cresta en el séptimo Lied (*Ungeduld -Impaciencia-*). Cada cresta es mayor que la anterior y los remansos cada vez se ven acechados por remolinos más intensos. No obstante, el joven, ya perdidamente enamorado, trata de apaciguar esos remolinos en los dos siguientes Lieder: el citado *Morgengruss* y *Des Müllers Blumen (Las flores del molinero)*. El décimo Lied (*Tränenregen -Lluvia de lágrimas-*) parece representar el punto crucial del ciclo, ya que sitúa al joven junto a la molinera contemplando el arroyo y, tras una descripción extraordinariamente poética del momento, que delata su corazón completamente inundado de amor, ella responde con un lacónico último verso: "Nos amaga una tormenta, adiós, me vuelvo a casa". El universo de *Wozzeck*

está servido. Es la única vez en todo el ciclo que la molinera emite alguna palabra directamente, sin ser transmitida por el molinero enamorado.

Con todo, llegamos a una nueva cresta en el siguiente Lied (*Mein! -¡Mía!-*) es el delirio del joven, un estallido posesivo que no le permite entender lo que ya es evidente, que para la molinera no es más que un mero pasatiempo. El duodécimo Lied (*Pausa*), representa otro remanso. En él hace su presencia ya el color verde de la cinta del laúd, que el joven relaciona con la esperanza y será continuado por el siguiente Lied, en el que desvela que el verde es el color preferido de "su" molinera. Tanto un Lied como otro, dentro de una postiza placidez, parecen anunciar la nueva y violenta cresta que se alza en los dos siguientes Lieder (*Der Jäger -El cazador-* y *Eifersucht und Stolz -Celos y orgullo-*), sin duda la más fiera y rabiosa de todas. "¿Dónde vas tan veloz, / tan furioso y agitado, / mi querido arroyo? / ¿Te lanzas con rabia / tras el insólito cazador?"

Ya no cabe duda de que la plena identificación del joven con el arroyo es un hecho. Todo parece aclararse definitivamente en el interior del molinero, y un último y fúnebre remanso conducirá hasta el final a través de los siguientes Lieder. El color verde, que evocaba esperanza en el corazón del joven, ya se desvela como el preferido de su amada molinera, pues es el que luce el apuesto cazador (*Die liebe Farbe -El color favorito-*), pero es también el que adornará la tumba prevista por el molinero para sí mismo. También es el color odiado (*Die böse Farbe*), pues es el de la despedida. El tono menor inunda los Lieder 18 y 19 (*Trockner Blumen -Flores secas-* y *Der Müller und der Bach -El molinero y el arroyo-*): Mi menor - Do menor y Sol menor - Mi menor. El tema del Lied *Flores secas* fue utilizado por el compositor en su *Introducción, tema y variaciones para flauta y piano D 802*. En *El molinero y el arroyo*, por primera vez el arroyo responde con palabras al joven; es un momento de la mayor intensidad lírica que prepara el último Lied (*Des Baches Wiegenlied -Canción de cuna del arroyo-*), una especie de marcha fúnebre disfrazada de nana, que inunda de misterio el final del joven molinero. En este momento ya es solo el arroyo quien habla, pues el joven molinero se ha identificado plenamente con él. El viaje ha concluido, hasta que "el mar se beba los arroyos".



El barítono Dietrich Fischer-Dieskau, sin duda un nombre de por vida vinculado a Schubert y a *La bella molinera*.

Doce Molineras

TENORES



SCHUBERT: La bella molinera.
Pears / Britten.
Decca · CD

Peter Pears y Benjamin Britten en su elemento. Una música que entendían y amaban de manera muy especial, de la que dejaron una espléndida versión en un ya lejano 1959, de gran profundidad y extraordinario aliento poético, que ha ser conservada.



SCHUBERT: La bella molinera.
Wunderlich / Giesen.
DG · CD

Uno de los últimos trabajos de Fritz Wunderlich pocos meses antes de sufrir el accidente que acabó con su vida, cuando estaba en plenas facultades vocales. "Su" pianista, Hubert Giesen, secunda una visión quizás demasiado luminosa de la obra.



SCHUBERT: La bella molinera.
Schreier / Ragossnig.
Berlin Classics · CD

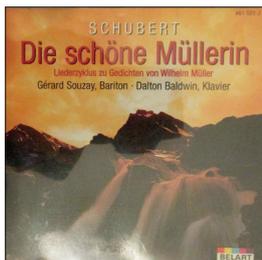
De las grabaciones legadas por Peter Schreier, quizás sea esta donde con mayor sensibilidad se identifica con la obra. Curiosa versión, en que el piano se sustituye por una guitarra. Konrad Ragossnig y John Duarte realizan una sutil transcripción.



SCHUBERT: La bella molinera.
Kaufmann / Deutsch.
Decca · CD

Como es habitual en él, sobre todo cuando se enfrenta al Lied, Jonas Kaufmann rebusca en los rincones más profundos de la obra, aportando una de sus versiones recientes a tener más en cuenta, junto al gran acompañante que es Helmuth Deutsch.

BARÍTONOS



SCHUBERT: La bella molinera.
Souzay / Baldwin.
Belart · CD

El gran Gérard Souzay ofrece una de las versiones de mayor profundidad de cuantas se han grabado. El francés extrae el contenido filosófico de la obra a través de la poética musical que lo envuelve. El experto Dalton Baldwin es fiel a este concepto.



SCHUBERT: La bella molinera.
Schmidt / Jansen.
DG · CD

Andreas Schmidt es otro de los inmensos recreadores de esta partitura. Su lectura destila tradición cultural y proyección de futuro. Alguna prueba de ello ha dejado junto a Rudolf Jansen, el pianista de esta grabación publicada hace más tres décadas.



SCHUBERT: La bella molinera.
Goerne / Eschenbach.
Hm · CD

Dos enormes músicos, Matthias Goerne y Christoph Eschenbach (la "nueva" y la "vieja" escuela), se alían para concebir esta apasionante recreación de la obra, demostrando que la convivencia entre ambas siempre aportará sustanciosos frutos.



SCHUBERT: La bella molinera.
Gerhaher / Huber.
Sony · CD

La versión se corresponde a la perfección con la visión global que otorga a Christian Gerhaher su extenso bagaje cultural. Otra de las grandes voces actuales del Lied, que aporta una aguda visión analítica, sintetizando poesía, música y sentido dramático.

FISCHER-DIESKAU · CONTRALTOS



SCHUBERT: La bella molinera.
Dieskau / Moore.
DG · CD

Como siempre, tratándose de Lied, Dieskau supone un punto de inflexión. Existe un hasta él y un después de él. Es el maestro de quienes le han sucedido. En este caso, maestro de sí mismo, pues es la más lúcida de todas sus lúcidas versiones de la obra.



SCHUBERT: La bella molinera.
Dieskau / Schiff.
Arthaus · DVD

Son imágenes de la Schubertiade de 1991; es decir, veinte años más tarde de lo anterior. Es interesante verlas, pues transmite la imponente "puesta en escena" de la idea musical que se advierte en las grabaciones de audio que dejó el cantante.



SCHUBERT: La bella molinera.
Fassbaender / Reimann.
DG · CD

Aunque no es lo habitual, tampoco es extraño que las voces femeninas se acerquen a este ciclo de Lied. En esta ocasión, Brigitte Fassbaender y Aribert Reimann consiguen una hermosa versión donde la poesía deja espacio al sentido dramático.



SCHUBERT: La bella molinera.
Stutzmann / Södergren.
Erato · 3 CD

Con una de las pocas voces de contralto pura de su generación, Nathalie Stutzmann aporta la versión quizás más relevante para esta tesitura. Inger Södergren se adapta perfectamente a su visión global de la obra, inclinada hacia sus aspectos más líricos.

Gerald Finley

Entre lo tradicional y lo contemporáneo

por **Lorena Jiménez**

La cita con Gerald Finley era a las diez de la mañana en el Teatro Real de Madrid, donde el cantante está realizando los primeros ensayos de la nueva producción de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner). A las diez en punto, junto a la incombustible Graça Ramos, Finley me esperaba en la entrada principal del teatro. Una acogedora sonrisa en su rostro y una inesperada amabilidad en los ojos y en la voz, son su saludo de presentación, tendiéndome la mano abierta. Extrovertido, sonriente y buen conversador, pronto la entrevista se convierte en un diálogo distendido con el barítono que comenzó su carrera musical en el entorno coral británico, y hoy es una estrella de su cuerda, aclamado por la crítica internacional. Canadiense de Montreal (enero 1960), Finley se trasladó a los ocho años a Ottawa, donde, animado por su padre, ex niño corista, y por su tío abuelo, ex organista de la Abadía de Westminster, comenzó a cantar en St Matthew's Anglican Church a la edad en que sus amigos jugaban a hockey sobre hielo y al fútbol. Antes de cumplir veinte años y con la intención de convertirse en director de coro, viaja al Reino Unido para completar sus estudios musicales en el King's College de Cambridge. En el Royal College of Music de Londres realiza sus estudios de posgrado en música coral y, en 1986, antes de matricularse en el Opera National Studio, se une al coro de la Ópera de Glyndebourne, donde tres años más tarde es galardonado con la prestigiosa beca anual The John Christie Award, debutando como Sid en *Albert Herring* de Britten. El desafío para pasar de cantante coral a solista le llega de la mano del director británico Roger Norrington, cuando lo elige como el Papageno de *Die Zauberflöte* para la gira con la Glyndebourne Company. Era el inicio de la carrera como solista de este canadiense de talla mundial, que ha realizado numerosas y premiadas grabaciones con los principales sellos discográficos, y cuyas actuaciones son celebradas hoy a ambos lados del Atlántico en muchos de los principales teatros y salas de conciertos del mundo.



Está en plenos ensayos como Hans Sachs en la nueva producción de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner en el Teatro Real, rol que debutó con gran éxito en Glyndebourne hace ya más de una década, pero ¿por qué se resistió durante tanto tiempo a Wagner? ¿Y por qué eligió Hans Sachs para su debut?

No pensaba que Wagner fuera a formar parte de mi vida, porque siempre me había considerado un cantante lírico que, quizás, podría hacer un repertorio más moderno... Y no me decidí a hacer Wagner hasta los cuarenta años, porque era muy consciente de que si quería tener una carrera larga, tenía que asegurarme de mantener mi canto en buena forma... Me reuní con mi profesor, para ver qué música era la más adecuada para mi voz en ese momento y qué roles me podrían ayudar. Pensamos que podría probar algo como Kurwenal en *Tristan* o Amfortas en *Parsifal*... Teníamos en marcha esas cosas cuando Glyndebourne dijo: "¿y qué tal Hans Sachs?". Y pensé... Hans Sachs es un *big role* pero es un teatro pequeño, con una gran preparación musical; me parece una idea interesante... Así que Hans Sachs se convirtió, de repente, en mi primer Wagner... y fue en plan: "Oh my gosh... ¿cómo va a ser esto posible?".

Y desde entonces, Sachs se ha convertido en uno de sus roles favoritos... ¿Cómo es el Sachs de esta nueva producción de Laurent Pelly?

Meistersinger es una ópera de Wagner muy especial, muy teatral... Lo hablaba hace unos días con Laurent Pelly... Comentábamos que puedes interpretar *Meistersinger* sin música, porque es *real drama*... Así que todo esto la hace muy interesante desde el punto de vista teatral, y por eso creo que para el Maestro Pelly funciona ya como obra teatral... En Glyndebourne tuve veinte representaciones en dos ciclos, y también hice la producción de Stefan Herheim en París... Así que ahora ya conozco bien esta obra... Me encanta y me da vida; hay muchas partes interesantes en este rol relacionadas con el sentimiento humano, la frustración, el tiempo de la vida, las artes, el trabajo... Hans Sachs es un personaje muy completo... Es un poeta y un zapatero, y tiene esa sabiduría, porque hacer zapatos para la gente también te permite conocerla; puedes juzgar incluso a la gente por sus zapatos... Si observas los zapatos de una persona, puede ver, por ejemplo, si se trata de una persona que tiene energía, si lleva unos zapatos muy usados... Con Laurent hablamos de la idea de que es un sirviente, pero que también vive en su mundo de ideales... Y una de las ideas de Laurent es que Sachs está lleno de sabiduría, confía en la naturaleza humana... es irónico... Así que usa el humor... Y creo que es una buena postura, porque en su relación con Beckmesser, es como si dos *clowns* estuvieran trabajando en el mismo espacio y quién es el más exitoso de los dos... Creo que, aunque un *clown* siempre trata de sacar una sonrisa, normalmente el *clown* es muy triste en su interior; así que estamos trabajando un poco esas ideas... Y estamos trabajando con Laurent el hecho de que Sachs tenga sus pies en el suelo, y esa idea del *clown*, especialmente con Beckmesser, también es interesante...

Es un papel tremendamente largo...

Sí, efectivamente es muy largo, pero la verdad es que necesita ser así, porque el personaje pasa por multitud de retos en la historia que se cuenta, así que necesita todo ese tiempo... Y estoy muy contento de que tengamos todo este tiempo para comprender todos los pasos en el ensayo con Laurent, porque tiene muy buenas ideas... Confío mucho en él desde el punto de vista teatral, y lo que más me gusta es que quiere sentirse inspirado por la música, es decir, Pelly está siempre escuchando y su pregunta es: "¿qué está haciendo esta música aquí, en este momento?". Su dirección está muy inspirada por la música, y eso es muy importante para mí, porque yo también lo siento así. Lo que hace Wagner



© MARSHALL LIGHT STUDIO

Gerald Finley interpreta entre abril y mayo, en el Teatro Real de Madrid, el papel de Hans Sachs en *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Wagner.

es guiar el personaje a través de la música, es muy específico, y a mí me gusta hacerlo muy preciso... Cuando hice la producción con David McVicar y Vladimir Jurowski, trabajamos mucho para conseguir todos esos detalles tan precisos, algo que sí puedes hacer en un teatro tan pequeño. De hecho, Jurowski decía que era una ópera de cámara, es decir, no es una *epic piece*, no es *grand opera*; es, en realidad, *intimate opera*... Y, de hecho, la partitura está muy detallada, en las anotaciones, es muy raro encontrar *forte*, y la mayor parte de las veces pone *piano*...

¿Cómo hace para mantener esa energía mental y física que exige un personaje como Hans Sachs hasta el final y que, además, está tanto tiempo en el escenario?

Yo no tengo el volumen que se suele asociar normalmente a una voz que canta Wagner, y trato de usar la voz de una manera muy flexible, que me permita luego volver a cantar Mozart... Así que para mí es muy importante un buen equilibrio entre el escenario, la voz y la orquesta... Cuando abordé por primera vez el rol de Hans Sachs, me di cuenta que mi voz crecía y se volvía más fuerte, porque necesitas fuerza al final de la ópera, ya que es un momento muy importante; estás frente a todo el coro y necesitas esa fuerza... Es como si te entrenases para un maratón. Otros colegas que han cantado este papel decían que, en mitad del tercer acto, tu energía descendiendo después de correr ciertas millas, como también ocurre en un maratón, y tienes la sensación de que quieres parar, pero, de repente, adquieres más energía... Así que, realmente, es como entrenar para un maratón, y uno tiene

"*Meistersinger* es muy especial, muy teatral, puedes interpretarla sin música, porque es *real drama*... Y hay muchas partes interesantes en Sachs relacionadas con el sentimiento humano, la frustración, el tiempo de la vida, las artes o el trabajo"



"Antony and Cleopatra es emocionante, porque Antony, que es el rol que canto, encaja muy bien con un cantante como yo", afirma el barítono, que interpretó esta ópera en el Liceu de Barcelona.

que beber agua, descansar; descansar es lo más importante... Yo dejé claro en el *planning* que necesito al menos dos días entre funciones y mejor si son tres... Por eso, las funciones están estructuradas cada cuatro días, lo que ayuda mucho, porque necesitas tener tiempo entre medias para recuperarte, y si tienes tres días, es fantástico... Y por lo demás, hay que cantar adecuadamente y no forzar, porque es un rol muy largo... De hecho, para la memoria, tiene muchísimas palabras; algunos colegas dicen que es el papel más largo de todos... No sé, creo que François d'Assise de Messiaen es quizás un poco más largo... Pero tiene razón, hay muchas palabras. Y estoy muchísimo tiempo en el escenario...

Hablemos ahora de ópera contemporánea; ha cantado varios estrenos mundiales: *Antony and Cleopatra* de John Adams (que acaba de interpretar recientemente en el Liceu de Barcelona), *Dr. Atomic*, también de Adams, *Anna Nicole* y *The Silver Tassie* de Mark Anthony Turnage... ¿Cómo surge su interés por la música contemporánea?

Aprecio y respeto la vieja tradición, pero, ¿cómo refleja la música nuestro tiempo...? Con la tecnología, con la arquitectura, con el avance del conocimiento humano... Yo en la escuela siempre estaba investigando y, creo que eso, de alguna manera, pasó a forma parte de mi propio interés como artista... De hecho, mi primera experiencia con un compositor contemporáneo fue cuando canté para una obra de George Benjamin en la capilla del *college*, cuando estaba en el King's... Así que mi interés por la música nueva ha estado presente ya desde mi etapa inicial como cantante... Yo canté mucho Benjamin Britten... Mozart y Britten fueron los compositores que más hice al comienzo de mi carrera... Y luego llegó Mark Anthony con *The Silver Tassie* en la ENO... Mark Anthony empezó a escribir música para mí, me escribió también *songs* y otras piezas orquestales...

Y tengo entendido que el director estadounidense Peter Sellars también ha influido en su interés por la ópera contemporánea y que fue él quien le recomendó para trabajar con John Adams... ¿Cómo fue eso?

Sí, así es... En realidad, mi primer encuentro con Peter Sellars se

"Una de las ideas de Laurent Pelly es que Sachs está lleno de sabiduría, confía en la naturaleza humana y es irónico, así que usa el humor..."

había producido ya en 1992 en Glyndebourne, en una producción de *La flauta mágica*, pero tras el estreno de *L'amour de loin* de Kaija Saariaho en Salzburgo, el barítono no quiso seguir haciendo la obra, y Peter Sellars vino a mí... Así que hicimos la ópera en París, Helsinki, Ámsterdam, Santa Fe... y fue fantástico... Y, precisamente, durante ese proyecto, Sellars me dijo: "Creo que John Adams tiene un rol que podría interesarte y yo estoy trabajando en ello...". Era *Doctor Atomic*... Entonces Adams vino a verme para que le dijera cuál era la extensión de mi voz, y como estábamos los dos en Nueva York, fue a verme cantar *Don Giovanni* en el Met y dijo: "oh... creo que he compuesto todo demasiado alto...". Pero lo entendió y todo fue bien... Y así fue como hice *Oppenheimer*, que es el tema del año por la película... Y desde entonces hice también Chou En-lai en su ópera *Nixon in China* en la ENO, también con Peter Sellars; ahora con *Antony and Cleopatra* es muy emocionante porque Antony, que es el rol que yo canto, es muy apropiado y encaja muy bien con un cantante que está ya en un momento tardío de su carrera, pero todavía tiene esperanza de tener energía, así que es fantástico... También he hecho *Lear* de Reimann en Salzburgo, su música es muy densa; quizás, sea la música más complicada que he cantado, pero me alegró mucho hacer ese drama de Shakespeare de esa manera... Y ahora estoy trabajando en futuros proyectos con Mark Turnage para el año que viene en el Covent Garden, y también con otro compositor británico, Julian Philips... Estamos trabajando en un ciclo de canciones con orquesta...

Antes mencionaba a Kaija Saariaho, de quien no solo cantó su ópera *L'amour de loin*, sino también el ciclo de canciones *True Fire*, que compuso expresamente para usted. ¿Cómo fue trabajar con Saariaho mientras estaba componiendo esta obra para su voz?

Tener algo escrito para ti como artista es un honor enorme y realmente un privilegio... Yo me considero a mí mismo como un sirviente de las ideas del compositor... Efectivamente canté su primera ópera y cuando murió el año pasado, fue duro comprobar que se acababa esa relación con ella... Me encantaba su forma de escribir y su capacidad de crear mundos sonoros con esa increíble imaginación... Una de las instrucciones en la música para el ciclo de canciones era *the music becomes light and air*... Ella conocía mi voz, porque la había escuchado, sobre todo, en las canciones inglesas que había grabado... *True Fire* trata del gran acto de la creación como artista, como compositor... Y de cómo esa emoción puede decaer cuando el creador no es capaz de crear y se convierte en oscuridad... Su hijo, Aleksí, reunió esos diferentes poemas... Me encanta la idea de comunicar esto al público, como artista de hoy, de una compositora de hoy y con poemas de hoy...

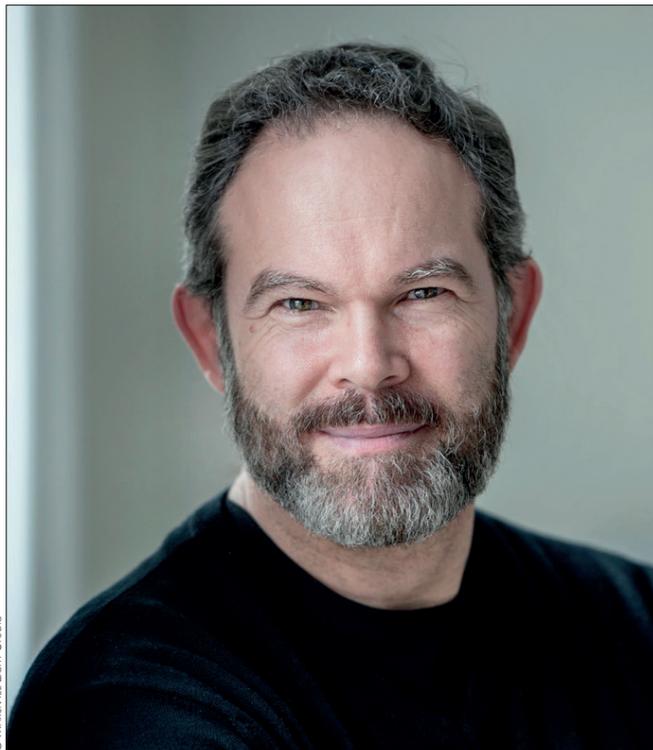
Se inició como barítono mozartiano y sigue cantando Mozart... ¿Cantar Mozart es un buen *training* para mantener sana la voz?

Es, sin duda, lo más difícil de cantar... Escuchamos a Mozart como si fuera un compositor de melodías fáciles y su drama es fácil de seguir, pero, en realidad, cantar Mozart implica una gran disciplina... Desde el punto de vista vocal, Mozart es anterior al *belcanto*, y creo que entrenarse con el *belcanto* es probablemente lo más sano para la voz... Si empiezas a entrenar a los cantantes con Mozart, sin haber adquirido los fundamentos del *belcanto*, vas a tener el problema que yo tuve, porque yo no me formé con el *bel-*

canto, sino que estudié desde el punto de vista coral, que es muy vertical y, en cierto modo, no emites tu propio sonido... Así que, para mí, cantar Mozart al comienzo me trajo problemas y tuve que volver a aprender; tenía treinta años cuando me tuve que poner a estudiar, y creo que a las sopranos les pasa esto también, porque si empiezan con Susanna, cuando la voz empieza a crecer, van a querer hacer Contessa y si tú cantas Contessa con la voz que tenías de Susanna, vas a tener un gran problema... Los roles son fáciles de aprender desde el punto de vista musical cuando eres estudiante, pero están llenos de trampas y de cosas realmente peligrosas... Yo hice luego también otras cosas como Wagner, Puccini, Verdi..., pero recuerdo que Birgit Nilsson decía: "tengo que retroceder y cantar Elvira para refrescar la voz...". Y para mí es así también... Cuando canto el Conte, puedo hacer que la voz sea mucho más ligera y se libere de la presión...

Y a propósito de su formación coral, ¿cómo recuerda la experiencia de cantar y formarse en el King's College Cambridge? ¿Y cómo fue la transición de corista a solista?

Para algunas personas, el paso de un cantante de coro a solista es muy fácil, pero para mí fue muy difícil... La experiencia coral es, ante todo, *community* y una música increíble y, obviamente, cantar en la King's College Chapel es quizás cantar en el mejor teatro shakesperiano del mundo... La belleza del edificio era increíble, pero desde el punto de vista del sonido tienes que ser muy preciso, muy delicado, con mucho control; en ese espacio había que ser también muy muy claro con el texto, lo que me ayudó mucho como cantante a ser muy flexible con la articulación... Era un coro de estilo profesional... Yo era estudiante y cantábamos casi todos los días, y aprendí a leer música muy rápido, porque el repertorio cambiaba cada día... Hacíamos televisión, radio, grabaciones... Así que, desde el punto de vista profesional, me acostumbré a la luz roja de las grabaciones (risas)... Me encantaba esa idea de ensemble y de comunidad que se forma al cantar en un coro, y es fantástico apreciar las voces que te rodean, pero mi siguiente paso fue... "¿qué voy a hacer ahora?", porque había experimentado lo mejor, y pensaba que quizás pudiera ir a un coro profesional, porque en Canadá no era posible, pero en Reino Unido



© MARSHALL LIGHT STUDIO

"Me considero a mí mismo como un sirviente de las ideas del compositor", indica Gerald Finley.

"Aprecio y respeto la vieja tradición, pero, ¿cómo refleja la música nuestro tiempo...? Con la tecnología, con la arquitectura, con el avance del conocimiento humano"

hay toda una tradición de iglesias, catedrales, coros que cantan con orquestas como en St Martin-in-the-Fields, y estaban apareciendo también otros nuevos coros como el Monteverdi Choir, el English Concert... Además, en el Reino Unido hay también coros para películas, de hecho, mi suegro fue cantante profesional y participó en muchas partituras de películas... Es decir, que podía tener una carrera en un coro profesional; tenía esa ambición, pero habiendo estado en el coro del King's, ¿qué satisfacción podría tener...? Y luego tuve la suerte de entrar en el Royal College, y pensé: "¿podría ser solista...?". La verdad es que solo había estado en el escenario como miembro de un coro cuando todavía estaba en Canadá y fue una experiencia increíble cantar junto a Jon Vickers, y disfruté mucho estando en el escenario, aunque no me di realmente cuenta de lo mucho que disfrutaba encima de un escenario hasta que no fui a la *Opera School* en Londres... Luego llegó el coro de Glyndebourne, y allí pude aprender pequeños roles y luego roles un poco más grandes... Tuve mi clase de canto y empecé con mis Mozarts... Me gusta la ópera porque es *community*, ya que trabajas con un director de escena, un director de orquesta, orquesta, colegas, coro..., pero cuando eres solista de concierto, es más solitario porque te desplazas al sitio donde está la orquesta, trabajas con los directores, cantas el concierto y te vas... Y si eres solista de recital, aunque me encanta el repertorio, es una vida muy solitaria...

Siempre ha combinado la ópera con los conciertos como solista con orquestas sinfónicas, actuando con orquestas tan destacadas como la LSO, la Filarmónica de Viena, la Royal Concertgebouw de Ámsterdam, la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunk... Y ha trabajado con grandes Maestros como Sir Colin Davis, Kurt Masur, Haitink, Pappano, Muti...

Lo cierto es que he sido muy afortunado desde el principio, y decidí que ese repertorio tenía que mantenerlo como parte de mi carrera... Me encanta la ópera, pero hacer ópera también implica estar lejos de la gente que amo y el concierto, en cambio, me permite trabajar por un periodo corto e intenso con directores y orquestas, y luego estar con mi familia... Me hizo mucha ilusión conocer, por ejemplo, por primera vez a Klaus Mäkelä cuando hicimos *El castillo de Barbazul* en Oslo, y es fantástico que los cantantes todavía tengan la oportunidad de trabajar con orquesta y puedan hacer conciertos... Todavía no he renunciado a la idea de hacer Mahler...

Y también canta recitales con Julius Drake...

Así es... Y ahora voy a trabajar también con mi compatriota Angela Hewitt... Haremos un recital en junio en el Wigmore Hall de Londres; también tengo planes de trabajar con la generación de jóvenes pianistas... Tenía planeado también una gira con Jean-Yves Thibaudet, que fue cancelado por el Covid... Y hace poco estuve aquí, en el Teatro de la Zarzuela con Julius Drake, mi colaborador desde hace muchos años, y hemos hecho muchas grabaciones de Schubert, Schumann, Ravel, Barber, Charles Ives... Me llevó mucho tiempo llegar a Schubert con confianza, porque pasa como con Mozart, suena fácil, pero realmente es muy muy difícil...

Gracias por su tiempo, le deseamos un gran Sachs en estos Maestros Cantores en el Teatro Real.

Pretty Yende

“Un cantante siempre está solo”

por **Darío Fernández Ruiz**

La soprano Pretty Yende, nacida en la Sudáfrica del apartheid, sólo contaba dieciséis años cuando, viendo despreocupadamente un anuncio de televisión, descubrió la ópera. Desde ese momento, el género lírico se convirtió en su mayor pasión, casi en una obsesión; necesitaba compartir la alegría de aquel descubrimiento y, al mismo tiempo, averiguar si ella misma podría cantar aquella música que le fascinaba. Como reconoce entre sorprendida y agradecida, sus triunfos en los concursos Belvedere y Operalia primero y sus debuts en algunos de los principales teatros del mundo después no sólo le han procurado un modo de vida, sino el reconocimiento internacional como una de las grandes cantantes del momento.

Ante su próximo debut en el Teatro Real de Madrid junto a su colega y amiga Nadine Sierra, a la que entrevistamos el mes pasado, Pretty Yende atiende a RITMO (la soprano fue portada de esta revista en septiembre de 2016) en una larga conversación por videoconferencia desde su hogar en Varsovia y repasa el “hermoso viaje” que comenzó aquel día de su adolescencia y que aún continúa. Se muestra como una mujer apasionada y soñadora, pero también prudente y convencida del poder terapéutico de la música en general y de la ópera en particular. Habla con frecuencia de la necesidad de ser humilde o de compartir la emoción y belleza que encierra la voz humana y aguarda ilusionada el día de su presentación en Madrid.



He leído que su primera experiencia operística fue a través de un anuncio que vio en la televisión cuando era muy joven. ¿Qué tenía de especial aquel anuncio de British Airways para causar un impacto tan grande en usted?

Fue la música, el poder de la voz humana. No sabía qué era la ópera, pero aquella noche de 2001, cuando escuché esas dos voces [cantando el dúo de las flores de *Lakmé*], me impactó el poder de la voz humana. Y sentí que aquello me era algo cercano, algo que mi mente no conocía, pero que debía descubrir, así que le pregunté al maestro del colegio. Quería compartir aquella alegría, que iba más allá de lo que había conocido de niña. Y como vengo de una familia que valora mucho compartir, quise compartirlo con alguien. Era algo extraordinario, sobrenatural.

¿Fue entonces cuando pensó por primera vez en convertirse en una cantante de ópera?

No. Cuando lo escuché, quise saber qué era, así que fui a mi profesor de secundaria en ese momento, que era un director de coro, y me dijo que se llamaba ópera. Ni siquiera sabía que tenía un nombre. Le pregunté: "¿Pueden los seres humanos hacer eso?". Y él dijo: "Por supuesto, Pretty, si tienes talento, por supuesto que puedes hacerlo". En ese momento, no pensé en convertirme en cantante de ópera; sólo quería aprender. Entonces, recordé que mi abuela me había enseñado a cantar cuando era joven y pensé: "Si alguien puede enseñarme, entonces podré hacerlo". Así que la pregunta que me hacía nunca fue "¿Qué vendrá después?", sino "¿cómo puedo transmitir ese sentimiento? ¿Cómo puedo compartirlo?".

Pero debió haber un momento en que conscientemente tomó esta decisión o en el que de alguna manera ideó el plan...

Bueno, en mi caso, la perspectiva fue otra. Todo giraba en torno a la música; luego vinieron las oportunidades. Quiero decir que en primer lugar tenía que comprobar si reunía las cualidades necesarias, así que me apunté al concurso Belvedere. Y cuando participé, no lo hice para competir, sino para hacer una audición porque es muy rentable cantar para tantas personas con responsabilidad en un concurso como ese. Me arriesgué, pero lo tenía muy claro: no estaba compitiendo, sino mostrando lo que yo misma acababa de descubrir para ver si valía la pena. Y luego terminé ganando todos aquellos premios esa noche. Cuando eso sucedió, me quedé sorprendida porque no creía que tuviera todo lo necesario. Me enteré allí mismo. Entonces, La Scala me invitó a hacer el programa de jóvenes artistas y yo aún me seguía preguntando si era lo suficientemente buena como para dedicarme a esto. Con el paso del tiempo y cuanto más cantaba y tenía más actuaciones pagadas, vi que podía sostenerme, aunque fuera con el apoyo de mi familia. Sinceramente, creo que no hubo un momento en el que quise hacer de esto mi carrera por la sencilla razón de que esto no es una carrera para mí. Todavía sigo siendo la misma persona que quiere compartir algo extraordinario. Lo que ocurre es que, mientras tanto, estoy siendo reconocida y me están pagando por ello.

Comprendo. En todos estos procesos de compartir, ¿hay algún momento o algún logro en particular, algo de lo que se sienta realmente más orgullosa?

Sí, diría que fueron aquellos primeros segundos en que escuché esta música sola y deseé compartirla y dar ese salto,



© GREGOR HOHENBERG

La soprano ofrecerá un recital en abril en el Teatro Real junto a Nadine Sierra.

tener fe y embarcarme en la búsqueda. Para mí, ese es el momento de mayor orgullo porque estaba sola y tomé la decisión sin saber nada. Sin ese momento, nada de lo que ha venido después se habría hecho realidad. Estoy muy agradecida de que a los dieciséis años tomara una decisión que me ha permitido vivir todos los momentos extraordinarios que he estado disfrutando en mi hermoso viaje y...

¿Ha experimentado algún arrepentimiento desde entonces?

Bueno, creo que podría arrepentirme por no entender lo grande que era y que es el sueño, no comprender que significaría dejarlo todo. Crecí con mi familia en mi país y no conocer el alcance de este increíble sueño... Por otra parte, creo que si lo hubiera sabido, probablemente me hubiera rendido. Habría dicho que no, que no iba a aceptar tal cosa, porque es un gran sacrificio en muchos sentidos, especialmente para alguien creativo, para un intérprete. Es una gran carga...

El mes pasado, Nadine Sierra se expresó en términos muy parecidos y me habló del sacrificio que había hecho con su vida personal, pero que estaba realmente feliz con su decisión. ¿Cómo describiría su sacrificio propio?

Bueno, hablar de sacrificio es hablar de dedicación. Una vez que descubrí que tenía las cualidades necesarias y me recibieron en el mundo de la ópera... Luego, también está el hecho de estar tan expuesta; una cantante siempre está sola... No solo personalmente, sino también en el escenario. Siempre estás sola con la música, con tu don. Por supuesto, tienes compañeros y todos cooperan, lo que es fantástico, pero es un viaje que haces por tu cuenta. Y aunque a veces triunfas a nivel mundial, la mayoría de las veces no necesariamente triunfas, lo que significa que tus fracasos están ahí para que todos los vean. Eso por sí solo es un sacrificio. No solo en la vida personal como mujer, por ejemplo. En mi caso, cumpliré treinta y nueve años en marzo. Mi yo más joven hubiera pensado que tendría una familia en este momento, que tendría hijos... Pero he dedicado a este arte. En cualquier caso, estoy agradecida por haber tomado esa decisión.



© ELENA CHERKASHINA

“Solo soy una soprano a la que le encanta cantar agudo”, afirma con ironía la soprano.

Hablando sobre su carrera en la ópera y más particularmente sobre su voz, ¿cómo la describiría?

No lo sé. ¡Solo soy una soprano a la que le encanta cantar agudo! Una soprano que intenta cantar cuando puede. Soy... esa pregunta siempre es muy difícil para mí de responder porque solo soy un instrumento. Es usted quien decide qué tipo, le pone nombre, la clasifica. Yo solo soy el instrumento. Siempre que me preguntan, digo que soy una soprano a la que le encanta cantar y que mi voz me permite cantar repertorio lírico y lírico ligero. También me permite algún repertorio de coloratura.

¿Y tiene intención de ampliar ese repertorio con algún papel que siempre haya deseado cantar y, por la razón que sea, no haya podido hacerlo hasta ahora?

Por supuesto. He estado muy agradecida de que mi repertorio haya sido bastante amplio, desde el *belcanto* hasta el francés y Mozart, por ejemplo. Pero voy a cantar por primera vez a Mimì, lo cual me emociona mucho. No diré en qué teatro aún, pero será en España. También tengo la Margarita de *Fausto* en camino, lo cual es maravilloso... ¡Y también Liù! Porque una vez que empecé a cantar *Traviata*, mi viaje vocal comenzó a tomar una forma determinada. Necesito tener la humildad de escuchar mi propia voz, que fue uno de los mejores consejos que recibí de Montserrat Caballé. Así que me estoy adelantando en el repertorio lírico. Un sueño es poder cantar las tres reinas Tudor de Donizetti. Mirella Freni me aconsejó sobre ese repertorio *belcantista* y hoy por hoy, me siento muy agradecida por poder cantar la primera, Maria Estuarda; en Nápoles; en el futuro, vendrá Anna Bolena, pero no estoy segura acerca de la tercera, así que de momento me quedaré con Maria y Anna Bolena. Pero el sueño, mi verdadero sueño en el repertorio *belcanto* es cantar Norma. Eso sería un sueño hecho realidad para mí.

¿Se siente preparada?

No, no estoy lista. Nunca estoy lista.

¿No está lista porque su voz aún no está lista? ¿Es eso lo que quiere decir?

Estoy aprendiendo que son ambas cosas. Por ejemplo, me ofrecieron *La Traviata* a los veintitrés y seguí rechazándola, no solo porque es un papel que aprecio mucho y es un papel soñado, sino porque entendí que la preparación no es solo un aspecto; son muchos. No es solo la técnica o estar lista vocalmente, sino también la persona. Porque deseo

realmente dar más que solo la voz, más que solo mi orgullo. Siempre deseo estar al servicio de la música, el compositor y el personaje. Y así será con Norma. No es solo estar lista vocalmente, sino también como mujer. Todo va junto.

Sobre esto que ha mencionado, no puedo evitar preguntarle cuál es el proceso que sigue, si es que lo hay, cuando prepara un nuevo papel...

¡Claro que lo hay! En primer lugar, recibo una invitación a través de mi manager y ambos lo discutimos; él me deja decidir. Voy a mi repertorista y él toca la música y yo escucho. No canto, escucho. Y una vez que mi corazón, una vez que mi voz dice sí, entonces comienzo el proceso de aprendizaje, pero también de comprensión, intelectual. Me refiero a los desafíos del papel, lo que necesitaría, lo que tendría que hacer. Por ejemplo, cuando canté Lucia, fue el punto culminante de mi educación en ese momento. Así que utilicé ese papel para ayudarme también a crecer como artista y como vocalista. Luego, cuando escucho la música y es un sí, estudiamos, vuelvo a mi manager y le digo: “De acuerdo, aceptemos la oferta”. Pero a veces sucede que recibo una oferta, digo “de acuerdo”, voy a escucharla y mi corazón simplemente dice: “No, no”. Tengo que tener esa humildad de ser sincera conmigo misma, aunque pueda lucirme. Necesito escuchar porque cualquier papel es un desafío y el proceso de aprendizaje es largo. Pero si mi corazón dice que sí, entonces de esa alegría comienza el proceso de aprendizaje o de enfrentar los desafíos de ese papel en particular, técnica o personalmente.

¿Ha experimentado algún cambio en su voz en, digamos, los últimos cinco años?

Sí, hubo un cambio enorme. Mi madre falleció el año pasado y el dolor hizo que algo cambiara en mi voz. Antes, hubo unos años muy raros, desde los treinta y dos hasta los treinta y siete, pero mi profesor, David Jones, me ayudó a sobrellevarlo. Me dijo que era natural. Como mujer, las cosas cambian y lo que necesitas es ser amable contigo misma mientras vives esa transición.

Parece que usted es una persona muy emocional. ¿Cómo hace un cantante para no dejarse llevar tal vez por los sentimientos y olvidarse de cuestiones técnicas?

Todavía me hago la misma pregunta. Sí, soy muy sensible, muy emocional. Y para mí es un desafío: cómo me mantengo tranquila y, al mismo tiempo, apasionada. Tuve una conversación sobre este asunto con Renato Bruson cuando estuve en la Academia de La Scala. Cuando se enteró de que iba a recibir unas clases con Mariella Devia, me dijo: “Qué bien, me alegro mucho por ti, pero comprende el tipo de artista que eres y no trates de ser otra persona solo porque ella es diferente”. Necesitaba tener esa frialdad científica y de cálculo. Cuando me muestro muy emocional, el oyente siente esa realidad, pero, profesionalmente, cuando luego veo esas actuaciones, pienso que lo hago muy bien cuando no estoy tan dominada por la pasión. Así que se trata de lograr un equilibrio. Supongo que todavía estoy tratando de alcanzarlo.

¿Cómo se siente ante su próximo debut en el Teatro Real de Madrid y reencontrarse con Joan Matabosch, quien creo que es alguien especial para usted?

Muy especial. Estoy muy agradecida. Él fue el primero en invitarme a cantar en España cuando estaba en el Liceu de Barcelona. ¡Entonces yo ni siquiera tenía representante! Ahora se ha trasladado a Madrid y de nuevo me invita a uno de los teatros de ópera más extraordinarios del mundo.

Estoy súper emocionada, y especialmente por compartir este debut con Nadine, que es una amiga muy querida y una artista extraordinaria. Así que creo que va a ser una noche increíble. Estoy muy agradecida de tenerla a mi lado porque ella ya ha cantado allí.

Aparte de la pasión y teniendo en cuenta que usted es una cantante de ópera muy reconocida, ¿qué cree que se necesita para tener una carrera tan exitosa?

Me siento muy agradecida porque hubo un tiempo en que me preguntaba si podría hacerlo, si yo valía lo suficiente. Nos enseñan que tienes que ser la número uno, tienes que ser la mejor y que todos hablen de ti. Y ahora que he logrado algunas cosas, me doy cuenta de que no se trata tanto de ser la número uno, sino de gozar de cierto reconocimiento durante el tiempo suficiente y hacerlo de forma sana. No hay una llegada, es como si no hubiera un número uno. Es un viaje que evoluciona de muchas maneras. Ahora mi búsqueda es ¿cómo me mantengo? ¿cómo desarrollo mi canto de una manera saludable y duradera?

¿Esa es la lección más importante que ha aprendido desde que se convirtió en una cantante de ópera?

Una de ellas. La primera fue realmente lo que me dijo Montserrat Caballé: escucha tu voz. Ten la humildad de escuchar tu instrumento y no abuses de él por tu ego. Si realmente escuchas tu voz, todo irá bien.

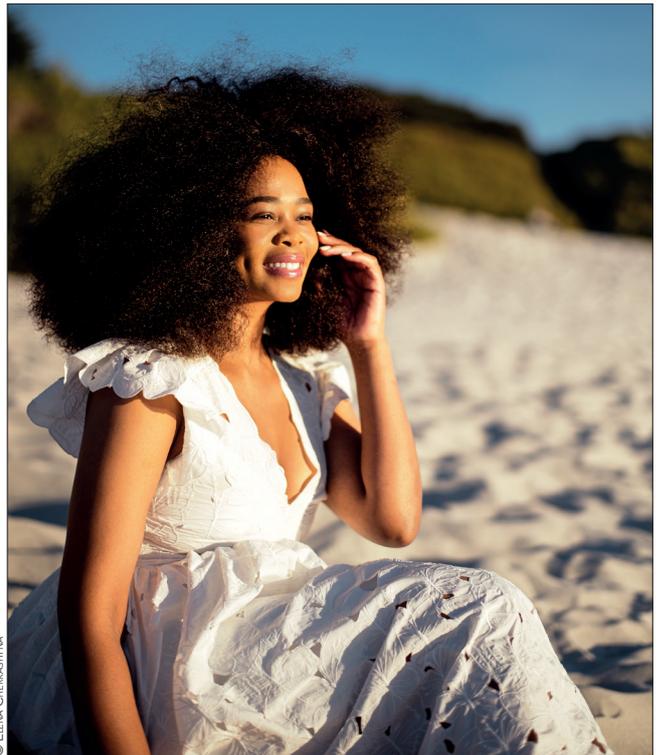
¿Escucha sus grabaciones?

Sí, pero aprender a hacerlo fue muy difícil. Es como mirarse en el espejo: "¡Oh, Dios mío, soy yo!". Tengo que agradecerlo a mi primera profesora de canto en Ciudad del Cabo, Virginia Davids, porque me enseñó que realmente debería tener valor para abrirme. Me dijo que mi voz era como una caja con joyas increíbles dentro y que algún día el mundo las vería y las reconocería. Cuando hice mi primer álbum, "A Journey", tardé más de un año en escucharlo. Pensaba que no estaría bien. Y me alegra haberme tomado todo aquel tiempo porque luego, cuando lo escuché de verdad, pensé "¡Guau, eres muy buena! ¿por qué no lo admites?". Me di cuenta de que mi voz es mi mejor herramienta y el mayor don que tengo: me ha llevado desde Sudáfrica, me ha



© ELENA CHERKASHINA

"Se trata de lograr un equilibrio entre la pasión emocional y el control", indica Pretty Yende.



© ELENA CHERKASHINA

La soprano Pretty Yende graba para el sello Sony Classical.

presentado al mundo y me permite experimentar diferentes lugares, países, idiomas... Necesito reconocer que es mi mejor amiga, porque realmente está haciendo cosas increíbles y no debería interponerme en su camino.

Ha mencionado a Montserrat Caballé, Mariella Devia... ¿Quiénes son las cantantes del pasado, o del presente, que más admira?

Todas ellas. Incluso antes de Maria Callas, Lina Pagliughi... De verdad, todas. Si tuviera una cantante favorita, entonces la copiaría porque así tiende a ser la naturaleza humana; pero aprendí que debería estar abierta a todas, porque podemos aprender unos de otros: una vela enciende otra vela. Me gusta escuchar a cantantes del pasado, del presente ¡y del futuro! Incluso a estudiantes si tengo la oportunidad de dar clases magistrales, cosa que casi no hago. Pero cuando lo hago, también aprendo. Creo que trato a todos como a un compañero más. Solo ocurre que recibo un cheque mayor y mucho reconocimiento...

Para acabar, dígame, por favor, dónde se ve dentro de diez años y qué futuro le ve a la ópera.

En diez años, tendré cuarenta y nueve. Ojalá siga cantando entonces y me sienta aún más cómoda en el escenario. ¡Hay muchos otros roles de Verdi y Puccini que me gustaría cantar! Y respecto al futuro de la ópera, la magia de esta forma de arte es que se renueva con cada artista. A lo largo del tiempo se han hecho incontables representaciones de *La Traviata*, pero cada vez que escuchas a un cantante, se renueva. Así que creo que no morirá. Como dicen los estadounidenses, es "soul food" (comida para el alma) y mientras haya almas en el mundo, esa comida seguirá existiendo.

Hemos llegado al final. Le agradezco su tiempo y le hablo de la grata impresión que me causó su Gilda londinense hace unos meses. Ruborizada y cordial, la cantante se despidió y me anima a asistir al concierto del Teatro Real. Allí nos veremos.

Anastasia Kobekina

El violonchelo entre las calles de Venecia

por Blanca Gallego

Anastasia Kobekina es una artista pionera que está demostrando ser una fuerza importante en la configuración del futuro de la música clásica, con unas dotes de comunicación y un talento imaginativo que se combinan con un dominio de los violonchelos modernos y barrocos, que se mezclan a la perfección en su nuevo álbum, un viaje a través de la ciudad de Venecia y todo lo que representa. Venecia muestra las múltiples facetas del arte de Kobekina y aleja a los oyentes de los lúgubres gondoleros y las máscaras de carnaval que han formado nuestra habitual imagen musical veneciana. En cambio, el álbum se pregunta cuánto de lo que hemos interiorizado sobre la emblemática ciudad es realmente real. "Venecia no es solo una ciudad, sino una idea, un personaje en sí misma", dice la violonchelista; "o quizá presenta un carácter diferente para cada uno de nosotros. Te plantea preguntas, dispara tu imaginación".

El álbum, en el que Kobekina está acompañada por un equipo de solistas cuidadosamente seleccionados y la reconocida Orquesta de Cámara de Basilea, presenta una conversación íntima y personal entre el pasado y el presente, incluyendo música desde el Renacimiento de Claudio Monteverdi y John Dowland hasta el siglo XXI de Brian Eno y Caroline Shaw, pasando por Vivaldi, como es lógico, o Britten Nino Rota o las compositoras Barbara Strozzi y Caroline Shaw.

"Venecia es la ciudad que más me inspira; el espíritu y la energía de este lugar me transmiten muchas cosas, me gusta perderme en el laberinto de sus calles, sentir esa frontera difusa entre el mundo real y el imaginario", así se expresa este violonchelo que recorre las calles de Venecia con su música.





© JOHANNA BERGHORN / SONY MUSIC ENTERTAINMENT

La violonchelista Anastasia Kobekina ha grabado *Venecia* para Sony Classical.

Para todos es fascinante la ciudad de Venecia, ¿pero que tiene musicalmente tan singular?

El centro musical en la época barroca estaba en Italia y en Venecia especialmente, con Claudio Monteverdi como inventor del género operístico o Vivaldi en la modalidad de concierto. Así que estos compositores marcaron definitivamente las tendencias; uno puede seguir el camino de estas creaciones desde Italia a través de Europa.

¿Cuál es la relación de Anastasia Kobekina con Venecia? ¿Cómo surgió la idea de esta grabación para Sony Classical?

Venecia es la ciudad que más me inspira; el espíritu y la energía de este lugar me transmiten muchas cosas, me gusta perderme en el laberinto de sus calles, sentir esa frontera difusa entre el mundo real y el imaginario. Ojalá pudiera visitar más a menudo este lugar tan especial, pero como no siempre es posible hacerlo en la vida real, he querido crear un álbum con música que me devuelva a esta Venecia imaginaria mía, que me permita revivir de nuevo las sensaciones que sentí en este lugar. Y, por supuesto, con este álbum estoy invitando al público a visitar su propia Venecia imaginaria, porque cada experiencia de un lugar es única y hay millones y millones de Venecias diferentes que existen en la imaginación de cada uno de nosotros.

¿Es Vivaldi quizá el que vertebra el disco? Porque solo él por sí mismo ya representa a Venecia en su esplendor...

Naturalmente, Vivaldi es quizá la primera asociación musical cuando se piensa en Venecia y, desde luego, era imposible hacer un retrato musical de esta ciudad sin su música, ¡que además me encanta tocar! Es fascinante sentir cómo su música sigue vibrando en nosotros, las personas del siglo XXI, 300 años después. Lo que me parece especial de Vivaldi son los contrastes, casi una miniatura teatral en cada Concierto, las emociones directas que expresa con tanta franqueza en su música, ya sea

“Venecia es la ciudad que más me inspira; el espíritu y la energía de este lugar me transmiten muchas cosas, me gusta perderme en el laberinto de sus calles, sentir esa frontera difusa entre el mundo real y el imaginario”

“He querido crear un álbum con música que me devuelva a esta Venecia imaginaria mía, que me permita revivir de nuevo las sensaciones que sentí en este lugar”

un movimiento *Adagio* con una bella línea de canto o un movimiento *Allegro* con destellos de júbilo y ondas musicales que casi te transportan físicamente.

Esta conversación íntima y personal entre el pasado y el presente, con obras que se hermanan con Venecia, ¿presenta retos estilísticos?

Ha sido un gran reto unir estos hilos, las paletas sonoras de distintas épocas y ponerlas en una rompecabezas, en una línea argumental. Y tuve mucha suerte de colaborar en este programa con el productor musical de Sony, Jack Ryan Smith, que aportó muchísimas ideas fantásticas y me ayudó a equilibrar todos estos elementos opuestos. Hay muchos elementos que atraviesan piezas de todos los estilos y épocas: melodías que pueden encontrarse en varias obras, la idea y la sensación de la barcarola, el *pizzicato* como firma sonora, la voz humana en las obras vocales (aunque aquí se interpreta con violonchelo) y ciertos instrumentos que lo unen todo, como el mismo orbe.

Entre las obras incluidas se encuentran las de la compositora veneciana de espíritu libre Barbara Strozzi, además de Caroline Shaw...

¡Precisamente estas son algunas de las piezas que más me gusta tocar! Barbara Strozzi, como cantante y compositora con el aria “Che si può fare?” (“¿Qué puedo hacer?”), una pregunta que sigue siendo actual desde la época barroca hasta nuestros días. Y luego Caroline Shaw, una compositora, violinista y cantante estadounidense asombrosa, con un lenguaje y una creatividad absolutamente fascinantes en una pieza para violonchelo y viola que explora todas las diferentes combinaciones sonoras de estos dos instrumentos, desde *pizzicatos* salvajes hasta la fusión del sonido de las dos voces.



© JOHANNA BERGHORN / SONY MUSIC ENTERTAINMENT

“Es fascinante sentir cómo la música de Vivaldi sigue vibrando en nosotros, las personas del siglo XXI, 300 años después”, afirma Anastasia Kobekina.



© JOHANNA BERGHOFF / SONY MUSIC ENTERTAINMENT

"Encontrarán en el álbum otra melodía veneciana de Nino Rota, de su música para la película de Fellini *Il Casanova*, una melodía preciosa", indica la chelista.

También incluye la obra de su padre, Vladimir Kobekin, basada en una melodía de Monteverdi, el famoso *Lamento de Ariadna*...

Conozco el lenguaje musical de mi padre desde hace muchos años, tenía cinco años cuando toqué su música por primera vez y, por supuesto, le oí componer en la habitación de al lado durante tantos años, así que me siento muy unida a su música. Y, por supuesto, fue todo un privilegio que escribiera especialmente para el álbum esta nueva pieza, y grabarla supuso una experiencia profundamente emocionante.

La *Barcarola* es una canción folclórica interpretada por los gondoleros venecianos, que también tiene ejemplos en este álbum...

Exacto. *La Barcarola* de Britten comienza de manera muy apacible, casi reflejando otra pieza famosa, el Preludio de la *Primera Suite* de Johann Sebastian Bach, pero luego las olas aparentemente pacíficas del comienzo se hacen más grandes y termina casi en un estruendo. También encontrarán en el álbum otra melodía veneciana de Nino Rota, de su música para la película de Fellini *Il Casanova*, una melodía preciosa, que grabé doblándome a mí misma como si estuviera tocando dos violonchelos a la vez.

"Lo que me parece especial de Vivaldi son los contrastes, casi una miniatura teatral en cada Concierto, las emociones directas que expresa con tanta franqueza en su música"

"En la medida de lo posible me gusta hacer mi propio camino guiándome por la curiosidad y liberándome de la tradición"

¿Hasta qué punto la música clásica necesita romper barreras y crear "productos" como este álbum?

Es difícil dar una respuesta a esta pregunta, me gusta tener la libertad de combinar diferentes estilos, poner a prueba mi creatividad uniendo épocas lejanas y modernas, al final aplico el mismo método a la música que al arte moderno: si me conmueve la música o la obra de arte, tiene un valor real para mí. La música clásica es una tradición en sí misma y ciertamente sigo el camino de la tradición, pero en la medida de lo posible me gusta hacer mi propio camino guiándome por la curiosidad y liberándome de la tradición siempre que sea posible.

¿Cómo ha sido la relación con los integrantes y compañeros en esta grabación?

Por supuesto que es una experiencia muy intensa y agotadora tanto física como emocionalmente grabar el disco así, ¡pero lo pasamos muy bien haciéndolo! Cada uno de los músicos de la Orquesta de Cámara de Basilea aportó con generosidad y pasión su arte y energía creativa, y yo diría que durante todas las sesiones de grabación reinaba entre nosotros un espíritu de improvisación y de búsqueda, ¡casi como una *jam session*! Intentando encontrar el latido en cada pieza, el espíritu y la expresión sonora. Ha sido un proceso muy creativo.

Además de este ecléctico álbum, ¿cuál es el repertorio principal de Anastasia Kobekina?

Me gusta la variedad en la vida y, por tanto, en la música que toco; por supuesto, toco el repertorio principal para violonchelo, como los Conciertos de Dvorak y Shostakovich, pero también busco inspiración en el repertorio barroco tocando el violonchelo piccolo, el violonchelo barroco y la viola da gamba. Y seguir descubriendo nuevos compositores de nuestro tiempo: encargar y aprender nuevas piezas.

Si tuviéramos que pinchar en una plataforma un track del disco, ¿cuál nos recomienda?

El track número 2, con el *Allegro* final del *Concierto para cello en la menor RV 419* de Vivaldi... ¿Pero solo uno?

Es para comenzar, una vez se escuche esta preciosa música ya es imposible dejar de escuchar el resto... Gracias por su tiempo, ha sido un placer.



www.kobekina.info
www.sonymusic.es

Orquesta y Coro Nacionales de España Temporada 23/24

Abril/Junio 2024



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



VENTA DE
ENTRADAS
entradasinaem.es

5 y 6 de abril

**Centro Cultural Miguel Delibes
de Valladolid**
Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Anton Bruckner *Sinfonía núm. 8 en Do menor, WAB 108*

Temporada de la Orquesta Sinfónica
de Castilla y León



Sinfónico 17

19, 20 y 21 de abril

Orquesta Nacional de España
Kazuki Yamada *Director*
Sara Ferrández *Viola*

Tōru Takemitsu *A Flock Descends into
the Pentagonal Garden*
William Walton *Concierto para viola y orquesta*
César Franck *Sinfonía en Re menor*



Sinfónico 18

26, 27 y 28 de abril

**Orquesta y Coro
Nacionales de España**
Kent Nagano *Director*
Marie-Sophie Pollak *Soprano*
Christoph Prégardien *Tenor*
Simon Bailey *Barítono*

Franz Joseph Haydn *La creación*



Sinfónico 19

10, 11 y 12 de mayo

Orquesta Nacional de España
Pierre Bleuse *Director*
Isabelle Faust *Violín*

Peter Eötvös *Sirens' Song*
Peter Eötvös *Concierto para violín y orquesta
núm. 3, «Alhambra»*
Claude Debussy *Preludio a la siesta de un fauno*
Claude Debussy *Iberia*



25 de mayo

Riojaforum de Logroño
Orquesta Nacional de España
Luis Toro Araya *Director*
Pablo Sainz-Villegas *Guitarra*

Laura Vega *Galdosiana*
Joaquín Rodrigo *Concierto de Aranjuez*
Ludwig van Beethoven *Sinfonía núm. 7*

LA RIOJA
MUSIC
FESTIVAL



Sinfónico 20

31 de mayo, 1 y 2 de junio

Orquesta Nacional de España
Kristiina Poska *Directora*
Trío Vibrart
Miguel Colom *Violín*
Fernando Arias *Violonchelo*
Juan Floristán *Piano*

Mirjam Tally *Lament*
Bohuslav Martinů *Concertino para trío con piano
y orquesta de cuerda, H.232*
Ludwig van Beethoven *Sinfonía núm. 8 en Fa mayor, op. 93*



Sinfónico 21

7, 8 y 9 de junio

Orquesta Nacional de España
Jaime Martín *Director*

Teresa Catalán *Azul**
Gustav Mahler *Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor*

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



Sinfónico 22

21, 22 y 23 de junio

**Orquesta y Coro
Nacionales de España**
David Afkham *Director*
Sarah Wegener *Soprano*
Wiebke Lehmkuhl *Contralto*
Maximilian Schmitt *Tenor*
Ashley Riches *Bajo*

Ludwig van Beethoven *Missa Solemnis
en Re mayor, op. 123*

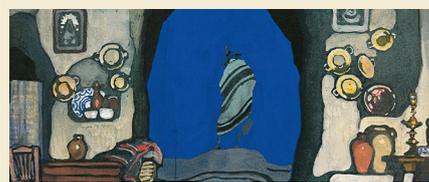


En Familia

14 de abril

Orquesta Nacional de España
Manuel de Falla *¡Que venga,
que venga!...*
Ballet Nacional de España
Rubén Olmo *Coreografía*
Josep Gil *Director*
María Toledo *Cantaora*
Ana Hernández Sanchiz *Narradora*

Manuel de Falla *El amor brujo* (1925)

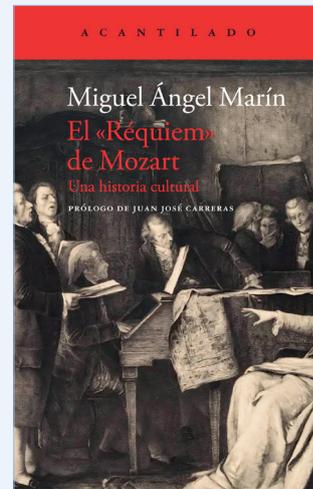


© Museo de Bellas Artes de Bilbao (K. Masayoshi, F. Rehberg, J. de Echevarría, P. Cézanne, S. Talayero y Maestro de la Piedad).

La historia cultural del *Requiem* de Mozart

Para comprender mejor la música de Mozart a día de hoy, dos tareas historiográficas parecen esenciales: en primer lugar, situar la obra del compositor en la cultura de su tiempo, es decir, la Ilustración tardía; en segundo, considerar la relación entre ciertos aspectos de sus composiciones y la estética del primer Romanticismo alemán.

Este enfoque resulta particularmente pertinente en el estudio del *Requiem* de Mozart, obra que va más allá del mundo de la música clásica y que se ha adentrado en el mundo cinematográfico y de la sociedad, cuya historia no sólo es fascinante, rica y compleja, sino que también está llena de espejismos, trampas y malentendidos. Su autor, el musicólogo y director del programa de música de la Fundación Juan March, Miguel Ángel Marín, los analiza y explica magistralmente con el fin de desbrozar el camino para entender el impacto que supuso en España (y en algunos lugares de América Latina) la audición del *Requiem* a lo largo del siglo XIX. Un estudio tan exhaustivo como lúcido y ameno sobre una de las contadas composiciones que han alcanzado popularidad universal en la milenaria historia de la música, con prólogo de Juan José Carreras.



El «Réquiem» de Mozart · Una historia cultural
Autor: **Miguel Ángel Marín**
Acantilado, 2024 · 511 páginas

  ⇒⇒ www.acantilado.es

Segunda edición del Festival CLÀSSICAND de Andorra

CLÀSSICAND regresa esta primavera (del 25 de mayo al 9 de junio) con una nueva propuesta que se presentó con un recital de Joyce DiDonato, continuando con la apuesta de posicionar a Andorra como referente cultural internacional, trayendo artistas de la música clásica, la danza moderna y las artes escénicas reconocidos a nivel internacional. El director artístico de CLÀSSICAND, Joan Anton Rechi, anunció, junto a Jordi Torres y Mònica Bonnell, ministros de Turismo y Comercio, y Cultura, Juventud y Deportes de Andorra, respectivamente, una programación que comienza con *Pasión Vega*, que interpretará canciones de los films de Almodóvar. La siguiente propuesta será con *Vespres de Arnadí*, que representará *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel. Después llega el turno a las hermanas Labèque con su versión de la *Trilogía Cocteau* de Glass. También estará la Franz Schubert Filharmonia, que ofrecerá el concierto *Star Wars* con las mejores BSO de John Williams. Un gran nombre es el barítono Benjamin Appl ofrecerá un recital de su trabajo *Forbiden Fruit*, mientras que el actor Lambert Wilson declamará poemas de Poe junto al arpa de Xavier de Maistre. A ellos se suman jóvenes intérpretes andorranos, la danza, con el espectáculo *On the Nature of Rabbits*, de la compañía Stockholm 59° North, o la causa benéfica con El Petit Liceu y un espectáculo gratuito con la ONCA.

El sector turístico gozará de precios preferentes para poder ofrecer paquetes de alojamiento + actuación a sus clientes.

  ⇒⇒ www.classicand.com

Festival de Música Religiosa de Canarias

El Festival de Música Religiosa de Canarias cumplió su mayoría de edad y presentó una nueva edición, que transcurrió entre el 15 de febrero y el 17 de marzo. Desde los orígenes de este festival se ha apostado por los valores artísticos locales, nacionales e internacionales que han desarrollado una destacada trayectoria artística en el terreno de la música religiosa. Dieciocho años de trayectoria consolidan este encuentro anual, donde la excelencia artística de los intérpretes y la riqueza del repertorio programado hicieron de esta nueva edición una auténtica celebración y una cita fundamental e indispensable para la sociedad canaria, nacional e internacional, que disfrutaron de enclaves arquitectónicos inigualables, como son los templos ubicados en el archipiélago, todos ellos patrimonio religioso de interés cultural.

La XVIII edición del Festival de Música Religiosa de Canarias contó con 5 programas diferentes y 20 conciertos que se distribuyeron en 7 islas del archipiélago canario. Fue inaugurada esta edición con el *Stabat Mater* de Haydn con la Orquesta del Festival, bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez. Se sumaron conciertos del dúo de la pianista canaria Esther Ropón y el pianista berlinés Ernst Surberg con *Visions de l'Amen* de Messiaen, del grupo Piacere dei Traversi y del violinista barroco Andoni Mercero con *Musica Boscarea*, que interpretaron las *Sonatas del Rosario*, de Biber.

  ⇒⇒ <https://musicareligiosacanarias.com>

Regresan *Los maestros cantores* al Teatro Real

Esta producción de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner supone un acontecimiento musical tras 22 años desde su última representación en el Teatro Real; a la vez que supone todo un *tour de force* para artistas, equipos técnicos y personal, debido a su exigencia en todos los niveles. Tras todos los Wagners que ya lleva dirigidos en el Real, Pablo Heras-Casado estará bajo la batuta de esta producción de Laurent Pelly, junto a grandes voces como Gerald Finley (entrevistado este mes en RITMO) y Jongmin Park.

Esta ópera trata temas como la tradición versus la innovación, la lucha por la libertad creativa y la importancia del amor verdadero y la honestidad. También tiene una dimensión política, ya que se ambienta en una época en la que la unidad nacional alemana era un tema candente y se utilizaba la cultura y la música para promoverla. La partitura de la única comedia de Wagner (con permiso de *La prohibición de amar*) ocupa más de 800 páginas (frente a las menos de 600 de *Parsifal*) y su papel protagonista (el zapatero Hans Sachs) tiene un texto equivalente al de los tres Wotan de *El anillo del nibelungo* juntos. La clave que explica estas cifras radica en su estilo, en el predominio de los *tempi* rápidos y en el carácter conversacional de su escritura vocal, que la aproximan (quizá más que cualquiera de los restantes dramas musicales wagnerianos) al ideal de teatro cantado preconizado por su autor.

Junto a los citados cantantes, en el reparto encontramos a Paul Schweinester, Barnaby Rea, Leigh Melrose,



© MONIKA RITTERSHAUS

La soprano Nicole Chevalier encarnará a Eva en *Los maestros cantores* en el Teatro Real.

José Antonio López, Albert Casals, Kyle van Schoonhoven, Jorge Rodríguez-Norton, Bjørn Waag, Valeriano Lanchas, Tomislav Mužek, Sebastian Kohlhepp, Nicole Chevalier, Anna Lapkovskaja y Alexander Tsybalyuk, en las funciones que comienzan el 24 de abril y se prolongan hasta el 25 de mayo.

  =>> www.teatroreal.es

FESTIVAL CLÀSSIC AND

25/05 > 09/06



25/05

**PASIÓN
ALMODÓVAR**
PASIÓN VEGA



31/05

**IL TRIONFO DEL TEMPO
E DEL DISINGANO**
G. F. HÄNDEL



01/06

**TRILOGÍA
COCTEAU/PHILIP GLASS**
KATIA & MARIELLE LABÈQUE



02/06

**STAR WARS Y LAS BSO
DE JOHN WILLIAMS**
FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA



03/06

**FORBIDDEN
FRUIT**
BENJAMIN APPL



07/06

ON THE NATURE OF RABBITS
PONTUS LIDBERG &
STOCKHOLM 59° NORTH



08/06

EDGAR ALLAN POE
LAMBERT WILSON &
XAVIER DE MAISTRE



09/06

MIRALLS
EL PETIT LICEU



09/06

CLÀSSIC-END
ONCA Y VOCALISTAS



classicand.com

Andorra

IMPULSAN



Govern d'Andorra



Andorra la Vella



ordino

PATROCINAN



MORABANC



Creand®
Crèdit Andorra

Citas en abril con Ibermúsica

Tras el concierto del acordeón de María Zubimendi de la Hoz en el ciclo Km0 (4 de abril), las citas en abril de Ibermúsica nos traen a Les Siècles, formación francesa muy "de moda", dirigida por François-Xavier Roth, con el violín solista de Chouchane Siranossian (19 de abril). En programa, dos obras de gran clasicismo y amadas por todos como son el *Concierto para violín* de Beethoven y la *Sinfonía n. 41 "Júpiter"* de Mozart.

La segunda cita sinfónica será el 23 de abril, con la magnífica Philharmonia Orchestra, que será dirigida por el japonés Masaaki Suzuki, muy relacionado con la música del barroco. Junto a ellos, tocando el *Concierto para violonchelo* de Schumann, el gran Jean-Guihen Queyras. Completa el programa la inusual *Sexta Sinfonía* de Antonín Dvorák y la *Obertura Egmont*, de Beethoven..

Les Siècles, Philharmonia Orchestra

Directores: **François-Xavier Roth, Masaaki Suzuki**
Solistas: **Chouchane Siranossian, Jean-Guihen Queyras**
Mes de abril

Auditorio Nacional de Música

  ⇒⇒⇒ www.ibermusic.es

Schönberg y Gerhard: Correspondencia

Roberto Gerhard es uno de los músicos españoles más importantes del siglo XX. A diferencia de sus coetáneos, es el único que solicitó a Arnold Schoenberg ser aceptado como su alumno, lo que lo convirtió en el único discípulo español del maestro vienés. Tras la Guerra Civil se exilió en Inglaterra, donde desarrolló el resto de su carrera profesional hasta su muerte. La correspondencia que aquí se presenta, en edición crítica de Paloma Ortíz-de-Urbina, tiene un gran valor, no sólo por poner de relieve la relación personal del compositor español con una figura clave en el desarrollo de la música contemporánea, sino porque en ella se recogen nuevos datos biográficos e historiográficos, así como cuestiones de índole musical (compositivas, teóricas, conciertos...) que son de gran importancia, no sólo para entender la labor creativa de Gerhard, sino para dimensionar su papel de primer orden en la historia de la música española del pasado siglo.

Schönberg y Gerhard: Correspondencia
Edición crítica de **Paloma Ortíz-de-Urbina**
Akal Música, 2024 · 217 páginas

  ⇒⇒⇒ www.akal.com



73 edición del Festival de Granada

En la 73 edición del Festival de Granada, que transcurre del 7 de junio al 14 de julio, se presentan grandes orquestas como la mítica Filarmónica de Viena, la Orchestre de la Suisse Romande, la Gustav Mahler Jugendorchester y la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, todas ellas por primera vez en Granada. Regresan la Orchestre de Paris, Capitole de Toulouse, Orquesta y Coro Nacionales de España, Orquesta Sinfónica de RTVE, Orquesta Ciudad de Granada y Le Concert des Nations. Junto a ellas, grandes maestros como Kirill Petrenko, Lorenzo Viotti, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Jordi Savall, Klaus Mäkelä, Tarmo Peltokoski, Vasily Petrenko, David Afkham o Sir Andrés Schiff. Entre los solistas, destacan legendarias figuras del piano como Martha Argerich, Elisabeth Leonskaja o Sir Andrés Schiff, junto a Paul Lewis y el dúo de Alexei Volodin y Edith Peña; y jóvenes talentos como Seong-Jin Cho, Alexandre Kantorow y Juan Floristán. De nuevo, estará en Granada Benjamin Alard y Jean-Guihen Queyras, El Compositor Residente será José María Sánchez-Verdú y el Artista Residente el pianista británico Paul Lewis.

En Danza vuelven tres grandes coreógrafas con sus respectivas compañías: Blanca Li (*Dido* y *Eneas*), Lucía Lacarra (*Lost Letters*) y Sara Baras con su nuevo espectáculo *Vuela*. La Compañía Antonio Gades presenta *Bodas de sangre* en el 50 aniversario de su estreno, y el Ballet Nice Méditerranée presenta su aclamada



© JOSEF MICHIK

Paul Lewis, Artista Residente del 73 Festival de Granada, ofrecerá la integral de las Sonatas para piano de Schubert.

Cenicienta. El Festival, que se moverá dentro de unos parámetros artísticos similares a las dos últimas ediciones, con 116 funciones previstas entre conciertos, representaciones de danza y espectáculos de calle, es el último con dirección artística de Antonio Moral.

  ⇒⇒⇒ www.granadafestival.org/es



5 DE MAYO

MORRICONE & JOHN WILLIAMS

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA
ANDREA GASPERIN



24 DE MAYO

LAS ESTACIONES DE HAYDN

EL SO ORIGINAL. JORDI SAVALL



28 DE MAYO

SERGEI DOGADIN Y NAREK

HAKHNAZARYAN
SONATA DE RAVEL



31 DE MAYO - 1 y 2 DE JUNIO

RÉQUIEM DE VERDI

ORQUESTA OBC
MARINA REBEKA
LUDOVIC MORLOT

Jean Sibelius: Vida, música, silencio

Pocos compositores han gozado de la aceptación crítica o la longevidad de Jean Sibelius, que murió en 1957, a los 91 años, después de haber puesto a Finlandia en el mapa de la cultura europea, por mucho que su figura superase con creces los límites nacionales para llegar a ser uno de los pilares centrales de la música clásica contemporánea. A través de un fascinante recorrido que no explora únicamente su vida y su obra, sino también su relación con las artes visuales, la literatura, la arquitectura o la política de su tiempo, Daniel M. Grimley, en *Jean Sibelius · Vida, música, silencio*, ofrece tanto una introducción accesible y provechosa para el público general como una novedosa y provocadora interpretación de las múltiples facetas de este creador excepcional para aquellos ya familiarizados con su música. Se incluye una discografía escogida.

Jean Sibelius · Vida, música, silencio

Autor: **Daniel M. Grimley**

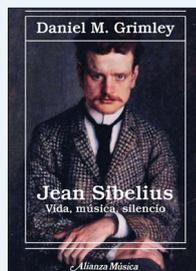
Traducción de Juan Lucas

Alianza música (AM), 2024

336 páginas



www.alianzaeditorial.es



Beethoven y una trama vienesa

Como nos indica el propio Martín Llade, sobre su novela *El misterio Razumovski*: "Este libro es una trama criminal en el congreso de Viena, pero es también un retrato de la vida de Beethoven a lo largo de 4 meses. Se aborda la escritura y el estreno de su cantata *El momento glorioso* y fantasea sobre la génesis de la *Novena*, coincidiendo con el bicentenario. Cada uno de los 80 capítulos lleva una música recomendada de Beethoven y en el libro aparecen Spohr, Schubert y otros compositores de la época. Y, obviamente, se hace alusión a muchas obras de Beethoven...".

La desbordante imaginación de Martín Llade, como bien saben algunos lectores por sus publicaciones anteriores o por su programa en Radio Clásica "Sinfonía de la mañana", nos depara un libro de aventuras y música, en el que conviven la Viena de Beethoven, el compositor y su peculiar estilo de vida y una trama criminal al más puro estilo thriller. No se lo pierdan en el año de la *Novena Sinfonía*, ya que en la novela, Beethoven se prepara para escribir la que será su obra más importante y revolucionaria...

El misterio Razumovski

Autor: **Martín Llade**

Ediciones B, 2024 · 656 páginas



www.penguinlibros.com/es

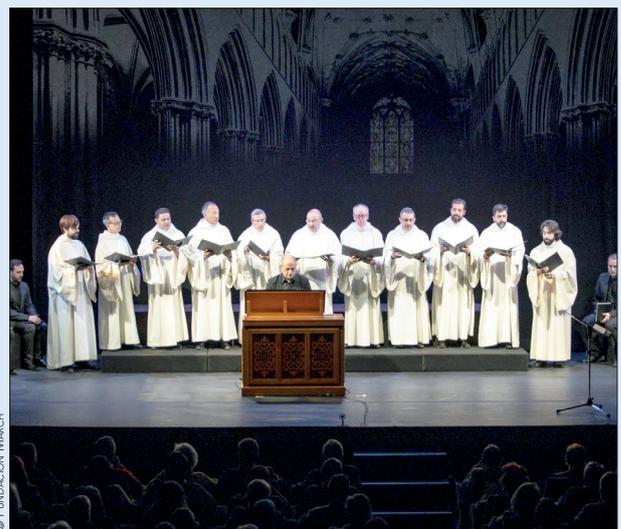


Caminos que nos unen: Música y patrimonio

El ciclo "Caminos que nos unen" surge de un proyecto ambicioso del Gobierno de Cantabria, que busca revalorizar las rutas de peregrinación de la región, utilizando las posibilidades que aportan la música y el patrimonio. Desde el 13 de abril hasta el 29 de junio, se iniciará este programa musical único en nuestro país, con doce conciertos a cargo de grupos y solistas de talla internacional, que invitan a un apasionante viaje a través de la espiritualidad y el sentimiento religioso de distintos lugares del mundo. Se busca abrir puertas que inviten al encuentro, al conocimiento y al respeto.

Cantabria es la única Comunidad Autónoma por donde transcurren dos caminos, el Lebaniego y el Xacobeo en su vertiente norteña, que han sido distinguidos como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, un hecho que obliga a su conservación y difusión, e iniciativas como este ciclo de música religiosa. Otra de las características que diferencia esta propuesta, sobre otras, es que los conciertos se celebrarán en lugares destacados del rico patrimonio religioso cántabro, en un ambiente especial y único que hará de cada concierto una experiencia singular.

Schola Antiqua inaugurará "Caminos que nos unen", este 13 de abril en el Monasterio de Santo Toribio de Liébana, con presencia además de Aquel trovar, Ballakè Sissoko, Cantaderas, Alia Mvsica, Vocame, Jinnan Al-Andalus Ensemble, Hirundo Maris, Camerata Coral de



© FUNDACIÓN MARCH

Schola Antiqua inaugurará "Caminos que nos unen" este 13 de abril en el Monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria).

Cantabria, Deba, Sjaella o el Ensemble Nouredine Khourchid, entre otros.



<https://caminosquenosunen.com>

Abril en la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en abril dos de sus citas sinfónicas, los números 17 y 18. El primero tendrá lugar los días 19 al 21, con la dirección de Kazuki Yamada y la viola solista de Sara Ferrández, con obras de Franck (su *Sinfonía en re menor*), Takemitsu y Walton (*Concierto para viola*).

El segundo sinfónico tendrá *La Creación* de Haydn como único y maravilloso plato, con dirección de Kent Nagano (días 26 a 28) y los solistas Marie-Sophie Pollak, Christoph Prégardien y Simon Bailey. Antes, los días 5 y 6, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León acoge en Valladolid a la Orquesta Nacional de España, bajo la batuta de su director titular David Afkham, dentro de su programa de invitaciones a celebradas orquestas amigas.

El ciclo Satélites, con solistas de la OCNE, ofrece sus entregas 16 y 17. La primera, titulada "Un viaje a través del tiempo", será el día 8, mientras que la segunda será el día 23, titulada "Renacimiento renacido", con estreno absoluto de Hermes Luaces. Completa el mes *El amor brujo* de Falla con el Ballet Nacional de España (día 14), en el ciclo "En familia", con coreografía de Daniel Olmo, dirección musical de Josep Gil y María Toledo como cantaora.

Orquesta y Coro Nacionales de España

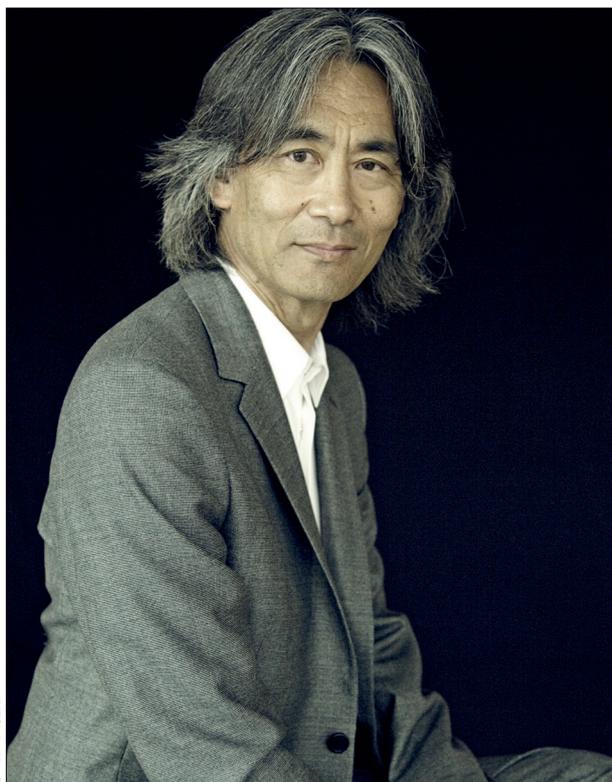
Mes de abril

Sinfónicos, Satélites, En familia

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)



⇒⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>



© FELIX BACCHE

El director californiano Kent Nagano dirige a la Orquesta y Coro Nacionales de España *La Creación* de Haydn.



CAMINOS QUE NOS UNEN 2024

Músicas y Patrimonio

Del 13 de abril
al 29 de junio

13 de Abril

SCHOLA ANTIQVA

MonaSterio de Santo Toribio - Liébana

25 de Mayo

JINNAN AL ANDALUS

MonaSterio de Santo Toribio - Liébana

20 de Abril

AQUEL TROVAR

Iglesia Santa Eulalia - Avellanedo

1 de Junio

HIRUNDO MARIS

+ CAMERATA CORAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
Nº Sª de los Ángeles - San Vicente

27 de Abril

BALLAKÈ SISSOKO

Seminario Mayor - Comillas

8 de Junio

DEBA

CEL - Potes

4 de Mayo

CANTADERAS

CEL - Potes

15 de Junio

SCHOLA ANTIQVA

Iglesia de Santa María - Lebeña

11 de Mayo

ALIA MVSICA

Iglesia de Piasca - Liébana

22 de Junio

SJAELLA

Iglesia S.M. de la Asunción - Laredo

18 de Mayo

VOCAME

Claustro Colegiata - Santillana del Mar

29 de Junio

**NOUREDDIN KHOURCHID ENSEMBLE
y WHIRLING DERVISHES OF DAMASCUS**

Palacio de Festivales de Cantabria - Santander

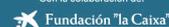
ORGANIZA



PARTICIPA



Con la colaboración de:



caminosquenosen.com

Manrico Padovani

Paganini por partida triple

por Blanca Gallego

El violinista Manrico Padovani ha grabado para Ars Produktion los *Conciertos ns. 1 y 2* de Paganini, así como su *Sonata con variaciones sobre un tema de Joseph Weigl*.

¿Se sigue viendo a Paganini como un virtuoso romántico, o su figura puede considerarse más la de un importante compositor que la de un magnético intérprete demoníaco?

La figura de Paganini siempre ha estado ligada a su papel como un cambio en la historia de la música instrumental. Con su impresionante violinismo y su vida aventurera, a quien se debe que la gente hablara mucho de él y que estuviera continuamente en el centro de la atención mediática de la época, que se promovía a través de la prensa, cada vez más importante entonces. Paganini siempre estaba en busca de nuevos efectos, creando una nueva forma de tocar el instrumento, introduciendo sonidos armónicos, simples y dobles, arpeggios y *pizzicati* también como acompañamiento de una melodía hecha con el arco (inspirado en la guitarra, instrumento que tocaba muy bien), efectos con el arco lanzado, sonidos estridentes, etc. En resumen, con el objetivo de sorprender, creó una forma de tocar nunca antes escuchada. Y su forma de componer está indisolublemente ligada al *belcanto* y a la ópera italiana. Sus temas *cantabile* y los tiempos lentos de sus *Conciertos* son arias conmovedoras, como si fuera una soprano quien las cantara, melodías maravillosas e inmediatamente comprensibles. La esencia de Paganini como compositor reside en este *cantabile* y, aunque su aspecto demoníaco sigue siendo predominante, esta capacidad compositiva suya es cada vez más relevante.

¿Qué diferencias hay entre los *Conciertos de Paganini* y los de su época?

Las diferencias sustanciales se deben a que utilizó el violín en un intento de sorprender al público. Así que el aspecto técnico, con todos los nuevos efectos, era la diferencia más evidente. Fue quizás el único instrumentista que volvió a la forma operística de componer. De hecho, en sus *Conciertos* nunca encontramos como parte central un desarrollo de los temas como se entendía más al norte por otros compositores, sino que creaba un nuevo episodio musical, una especie de cambio de escena, que no estaba relacionado en absoluto con los temas expuestos hasta ese momento de la composición, enfatizando en estos momentos musicales el aspecto demoníaco de su violinismo. En sus *Conciertos ns. 1 y 2*, este aspecto es muy evidente.

¿Cuáles son sus principales retos a la hora de interpretar *Conciertos de Paganini*?

Sobre todo, tener la energía necesaria para expresar toda la pasión que desprenden estas obras. Presentarme con el objetivo de triunfar sólo en el aspecto técnico tocando para no cometer errores no me basta. Intento crear una



El violinista Manrico Padovani despliega su arte en tres obras de Paganini.

magia en la interpretación, tratando de “sentir profunda y apasionadamente” lo que toco. Creo que éste es el verdadero ingrediente secreto que hace grande una interpretación en público.

En la grabación toca con tres orquestas diferentes... ¿Juega la orquesta un papel menor respecto al violín en estos *Conciertos*?

El hecho de que me acompañaran tres orquestas diferentes es pura coincidencia, ya que fueron tres conciertos en vivo diferentes. La orquestación en las obras de Paganini tiene el rol de un acompañamiento discreto mientras toca el solista. Y en los interludios, permite al solista descansar un momento. Un discurso musical en el que el violín acompaña con ornamentos un tema expuesto por la orquesta, como ocurre ampliamente en el *Concierto* de Beethoven y ocurrirá en el Romanticismo tardío, en las composiciones de Paganini es algo absolutamente raro. Sin embargo, será utilizado por Paganini en sus últimos *Conciertos*, especialmente hacia el final del tercer movimiento, con un efecto de acompañamiento en arpeggios que será copiado y utilizado por Mendelssohn en su *Concierto Op. 64*.

El CD contiene una de las muchas obras con variaciones escritas por Paganini. ¿Cómo es la *Sonata con variaciones sobre un tema de Joseph Weigl*?

Paganini tenía mucha imaginación y uno de sus mayores dones era poder variar los temas que elegía de forma muy creativa, a menudo incluso improvisando. Esto también le causó problemas, como en Turín en 1818, cuando después de un concierto, un embajador, a petición del Rey, pidió a Paganini que repitiera una composición que acababa de tocar improvisando y que al Rey le gustaba especialmente. Habiéndola improvisado, y quizás no de forma especialmente diplomática, Paganini respondió que no podía repetirla, precisamente porque era improvisada. El em-

bajador se limitó a decirle al Rey “Paganini no repite”, creando la mítica frase. Este hecho le costó a Paganini la cancelación de dos conciertos y la prohibición de dar más conciertos en Turín ese año. Volviendo a la capacidad de Paganini para variar los temas musicales, piénsese que en sus *Variazioni Barucabà* escribió nada menos que 60 variaciones sobre un tema bastante simple. En comparación, Bach, aunque musicalmente en otra dimensión, sólo escribió 30 en sus *Variaciones Goldberg*, mientras que Beethoven compuso 33 en sus *Variaciones Diabelli*. Y sobre su pregunta, las variaciones sobre el famoso tema del aria “*Pria ch’io l’impegno*” de la exitosa ópera *L’amor marinaro ossia il Corsaro* de Joseph Weigl también fueron variadas por Beethoven en su *Trío “Gassenhauer” Op. 11*. Esta composición extremadamente positiva y alegre es introducida por un movimiento enteramente a dos cuerdas que conduce al tema y a cinco variaciones absolutamente espectaculares. Lo que más me fascina es la alegría que desprende de principio a fin. Entre las grandes composiciones de Paganini, ésta es curiosamente poco conocida y, aparte de una versión de estudio de 1975, ésta es la primera grabación en directo existente y la primera en este segundo milenio. Y eso me enorgullece especialmente.



Germana Porcu Morano

Dos generaciones de músicos junto a Edvard Grieg

por Blanca Gallego

La violinista italiana Germana Porcu Morano ha grabado las Sonatas para violín y piano de Grieg, junto al mítico pianista Bruno Canino, dos generaciones que se han encontrado entorno a una de las músicas más bellas del Romanticismo de cámara.

Su nueva grabación son las Tres Sonatas para violín y piano de Grieg, dos bellas obras hasta llegar a la Tercera, una de las grandes Sonatas para violín del siglo XIX...

La Op. 45 es la Sonata más conocida compuesta por Grieg. En comparación con obras anteriores, la extraordinaria frescura de la invención melódica, la delicadeza del lenguaje armónico, el papel secundario de la temática como historia, la referencia constante a la música popular escandinava como fuente inagotable de inspiración, se confirman como puntos fuertes de la escritura. Un sentido de lo trágico, una cierta calidad dramática, el impulso apasionado y la melancolía contribuyen decisivamente a definir el registro expresivo, típico de la personalidad de Grieg. Fue escrita entre 1886 y 1887 (es la Tercera y última de las Sonatas para estos dos instrumentos) e inmediatamente interpretada por primera vez en Leipzig por el violinista Brodsky, con Grieg al piano. Pero mi favorita sigue siendo la *Segunda Sonata*, más íntima y menos interpretada, una verdadera joya...

Para esta integral ha contado con el mítico pianista Bruno Canino, ¿cómo ha sido su trabajo con él?

Tuve el honor de tocar el *Triple Concierto* de Beethoven con el Maestro Canino y la Orquesta Wendt de Cagliari; gracias a la armonía nacida en aquella ocasión, en la cena, después del concierto, hablando de futuros proyectos, el Maestro Canino me propuso una colaboración. De este modo, de acuerdo con mi productor discográfico Raffaele Cacciola y el sello discográfico Brilliant Classics, elegimos grabar las espléndidas Sonatas para violín y piano de Grieg. Trabajar con Bruno Canino fue absolutamente fantástico, es un pianista brillante y una persona amable, un excelente músico de cultura absoluta, extremadamente agradable y humilde, a pesar de su grandeza. Fue muy interesante la historia de sus viajes, anécdotas, vicisitudes con violinistas increíbles y mis leyendas, como Itzhak Perlman. Estamos muy contentos de que este disco ya haya sido alabado por la crítica en Alemania. Y tras aquel *Triple* de Beethoven, ¿estamos deseando realizar el hermoso *Doble Concierto* de Mendelssohn!

¿Por qué Grieg?

Pues porque tiene características cercanas a mi personalidad, musicalmente ricas en sentimentalismo melódico, claro y fragante. Estudié y exploré la música del norte de Europa, incluyendo también las Sonatas para violín y piano de Nielsen, que también grabé hace unos años.



La violinista Germana Porcu Morano ha grabado las Sonatas de Grieg junto a Bruno Canino.

¿Cuáles son los principios estéticos de Germana Porcu Morano?

Siempre me he preguntado sobre la esencia del arte musical, pensando en todas las teorías, filosofías y reflexiones de diversos tipos que con el tiempo se han reunido en torno a preguntas como: "¿cuál es el significado de la música? ¿Cuál es su relación con las otras artes? ¿Cuáles son sus funciones?". Y así sucesivamente. Leibniz dijo: "La música es un ejercicio matemático de la mente que cuenta sin saber que está contando". Por su parte, Koch sostiene que es "El arte de expresar sentimientos a través de sonidos"; Heine declaró que "La música comienza donde la palabra se detiene", mientras que Hanslick afirmaba que "La belleza carece de propósito y es pura forma que permanece bella en sí misma, aunque no despierte sentimientos y sea por el placer de un sujeto que contempla". La fantasía se concibe como "mirando con intelecto", traducible en una contemplación de formas sonoras, por lo tanto una visión más científica cercana al propósito de las otras artes. Para mí es todo esto, en sus diversas facetas. Desde un punto de vista técnico-armónico, estoy buscando una relación no obvia, que la sucesión armónica "segundo grado-quinto-primer grado" se produce centrándose en el "segundo grado" y luego "quinto-primer grado", sin dudar. Creo que la armonía es la base de todo lo que es externamente visible, incluyendo la melodía. En la base hay un estudio de análisis armónico, del contexto histórico-artístico-literario-filosófico de la vida del compositor y de lo que le influyó.

¿Dónde está su repertorio principal?

Prefiero el repertorio romántico para llegar al presente. Me encantan Beethoven, Brahms,

Prokofiev, Shostakovich o Stravinsky, pero adoro profundamente toda la música.

¿Qué nos puede contar más de usted? ¿Trayectoria, próximos proyectos, alguna vinculación con España?

Actualmente soy profesora de violín en el Conservatorio de Matera y en el Politécnico de las Artes de Bérgamo, después de haber pasado un año maravilloso como profesora en el Conservatorio de Milán. Mi gran pasión por la enseñanza me está llevando a especializarme con mi tercer Máster en Pedagogía. Me encanta mi trabajo, ya que obtengo mucha satisfacción al ayudar a mis estudiantes, viendo sus sonrisas mientras logran sus metas. Voy a celebrar dos clases magistrales de verano, en Giverno (Turín) y Cagliari y en mi hermosa patria (Cerdeña). Mis próximos proyectos de grabación incluyen la creación de una serie de álbumes dedicados a Bazzini y Paganini, y mi próxima grabación, que incluye las principales obras maestras de literatura para violín solista, estará disponible en breve. Y adelanto que tocaré en España este octubre en la sala Eutherpe de León.



Europäische FilmPhilharmonie

Unboxing el legado musical de Ennio Morricone

por Lorena Jiménez

Todos conocemos a Ennio Morricone (1928-2020) por el prolífico y extraordinario catálogo de bandas sonoras que el célebre compositor romano escribió para directores de cine tan destacados como Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Brian De Palma, Quentin Tarantino, Roman Polanski, Sergio Leone, Giuseppe Tornatore, Roland Joffé, Pedro Almodóvar... ¿Quién no ha escuchado alguna vez los famosos silbidos de *Por un puñado de dólares* o el oboe de Gabriel en *The Mission*?

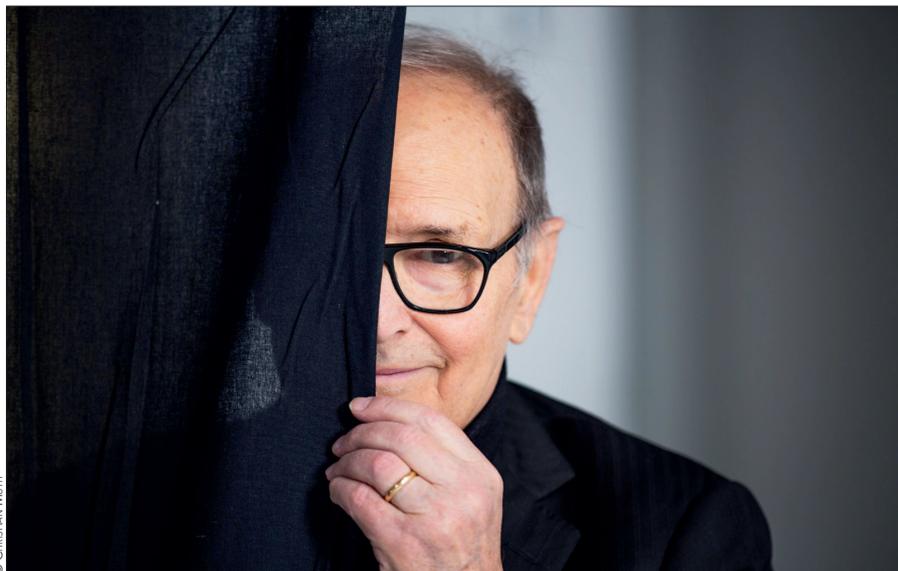
Esta *musica da cinema*, con la que Morricone alcanzó la fama y el reconocimiento internacional, no se entendería sin su *musica assoluta*, aquella que concebía sin el condicionamiento de la imagen y en la que mostraba su faceta más experimental y vanguardista. El archivo de Ennio Morricone incluye más de un centenar de obras de *musica assoluta*, término que él mismo usaba para referirse a aquella música sinfónica y de cámara que escribía como compositor "puro", y que la familia Morricone quiere poner a disposición de ensembles y orquestas de todo el mundo con el propósito de dar a conocer ese repertorio menos conocido, pero no por ello de menor calidad que su música para cine.

Europäische FilmPhilharmonie

Por esta razón, Musica e Oltre S.r.l - The Ennio Morricone Official Legacy Company y Ennio Morricone Estate han cerrado un importante acuerdo con la Europäische FilmPhilharmonie (EFPI), que se encargará de la edición revisada de las partituras originales y la distribución en exclusiva de programas de concierto y suites musicales de su extenso catálogo de *musica assoluta* y cinematográfica.

Con el objeto de conocer a fondo este acontecimiento musical, RITMO se reunió en Berlín con los representantes de ambas instituciones en la sede de la Europäische FilmPhilharmonie, en el céntrico barrio de Mitte, para ver algunas de las partituras ya editadas y descubrir de primera mano este histórico *Unboxing*.

Para Fernando Carmena, Director Creativo de la EFPI: "Existe una fascinante red de vasos comunicantes entre la música absoluta



© Christian Mörth

"El archivo de Ennio Morricone incluye más de un centenar de obras de *musica assoluta*, término con el que se refería a su música sinfónica y de cámara".
(foto Courtesy of Muthmedia GmbH)

"Morricone alcanzó la fama con la *musica da cinema*, que no se entendería sin su *musica assoluta*, aquella que concebía sin el condicionamiento de la imagen y en la que mostraba su faceta más experimental y vanguardista"

de Ennio Morricone y su música para cine, y pretendemos reflejar esa integridad y esa riqueza en nuestros programas de concierto. Por ejemplo, *Autunno-1922*, que él escribió para la película *Novecento* es, de hecho, un concierto temprano que lleva por título *Variazioni su un tema di Frescobaldi* y que reutilizó para la banda sonora. Por otra parte, nuestra edición de las partituras no pretende ser una edición crítica ni un facsímil o un *Urtext*, sino una edición optimizada para ejecuciones en concierto y fundamentada en los manuscritos originales y en la praxis interpretativa establecida por el Maestro a lo largo de los años, tanto en sus conciertos como en sus grabaciones".

Por su parte, Giovanni Morricone, que el día anterior había asistido al *FilmKonzert Chaplin in Concert - With a Simile*, organiza-

do por la Europäische FilmPhilharmonie en el Konzerthaus Berlin, mostró su especial entusiasmo en haber encontrado en la EFPI (por su escrupulosa atención al detalle, minucioso estudio y especial cuidado en las ediciones) al *partner* perfecto para continuar el legado de su padre y abrir su estudio al mundo:

"Junto con mi madre, que fue muy importante para él, y mi hermano Andrea, que también es compositor y director de orquesta él mismo, decidimos que el trabajo de mi padre tenía que ser descubierto y tocado, para que, realmente, se pueda apreciar lo que ha significado para la historia de la música. Es un proceso a largo plazo y todavía estamos escaneando las obras, porque no solo hay mucha música de cine para películas que no tuvieron tanto éxito, sino también muchos arreglos y mucha *musica assoluta*... La *musica assoluta* era parte de su proceso creativo diario, pero hay una cantidad enorme de partituras que todavía no se han tocado, y nuestro deseo es dignificar esa música, que tiene gran valor en sí misma, porque no olvidemos que mi papá nació como compositor clásico en el Conservatorio di Santa Cecilia y su meta era realmente convertirse en un compositor clásico, pero, por supuesto, tenía hijos que alimentar, y quería darles las mejores oportunidades posibles. Y ese fuerte sentimiento como padre hizo que trabajara en películas, para la RCA, haciendo orquestaciones..."

Esperamos y deseamos que este *Unboxing* devuelva a las salas de concierto obras como *Arcate di archi. Meditazione in re maggiore* (2016), que dedicó a los Archi di Santa Cecilia, sus *Concerti* y aquellas obras más vanguardistas, porque más allá de sus maravillosas bandas sonoras, Ennio Morricone también merece ser reconocido como uno de los más grandes compositores contemporáneos.



Joan Enric Lluna

Viaje a Nápoles con Vicente Martín y Soler

por Alexis Moya

El músico, clarinete solista de la Orquesta de la Comunidad Valenciana, director y fundador de Moonwinds y profesor de la ESMUC y del Trinity College de Londres, impulsa un proyecto de recuperación y reivindicación de la obra de este reconocido compositor valenciano, coetáneo de Beethoven, Haydn y Mozart y el predilecto del público europeo de la época.

¿Qué labor de investigación y musicológica ha hecho falta para que *Un viaje a Nápoles* haya visto la luz?

Los manuscritos de los dos ballets, los primeros que se encuentran de los 16 catalogados, fueron liberados por la biblioteca del conservatorio de Nápoles hace pocos años. Me los presentó la musicóloga, y actual subdirectora del Palau de la Música de Valencia, Nieves Pascual, a la que había pedido ayuda para buscar los conciertos para clarinete catalogados. Los conciertos no los hemos encontrado y no pierdo la esperanza, sin embargo, Nieves me puso al corriente de los manuscritos de los ballets *La Bella Arsene* y *El Rapto de las Sabinas*, escritos y estrenados en Nápoles entre los años 1780 y 1782. Al proyecto se incorporó el musicólogo, pianista y director de orquesta Robin Sansen y la musicóloga y profesora de la Universidad de Oviedo Miriam Perandones.

¿Cómo nace este disco grabado en directo en el Auditorio de Castellón y cómo valoraría la aportación de ARIA classics al proyecto?

La esencia de mi proyecto ha sido, no solamente la edición y publicación de las partituras, sino también su difusión. Gracias a la ayuda del Institut Valencià de Cultura pudimos poner en marcha el proyecto. En el Auditorio de Rafelbunyol (Valencia) hicimos pruebas con el magnífico ingeniero de sonido y músico Fernando Arias, director de ARIA classics. El concierto de estreno fue emocionante, cuando escuchamos el resultado decidimos que la versión en directo tenía mucha más energía, más vida. Fernando ha sido un apoyo imprescindible en el proceso y estamos muy satisfechos con el disco.

El álbum incluye la versión sinfónica de los ballets *La bella Arsene* y *El rapto de las sabinas*. ¿Está satisfecho con la acogida que ha tenido 243 años después?

El concierto de Castellón fue un éxito, gran parte del público era consciente de la importancia de ese momento, de lo emocionante que es redescubrir una música que ha estado dormida, olvidada. El disco acaba de salir, es pronto para conocer la opinión de la crítica, pero hemos detectado mucho interés en el mundo musical.



Joan Enric Lluna ha grabado para ARIA classics ballets de Vicente Martín y Soler.

¿Qué aporta este trabajo a la discografía? ¿Por qué promueve un proyecto de recuperación y de reivindicación de la obra de Vicente Martín y Soler (Valencia 1754 - San Petersburgo 1806)?

Aporta una música del Clasicismo europeo con un color muy español, y si me apura valenciano; también la reivindicación de una figura que merece ser mucho más valorada. Este compositor triunfó en toda Europa, desde Nápoles a Viena pasando por Londres y San Petersburgo, donde murió. Estamos trabajando para llevarlo a teatros, tanto en formato concierto como en formato ballet; hemos hecho propuestas a festivales, mantenido diversos contactos y pronto espero anunciar el debut de uno de los ballets con una compañía de danza.

Fue más popular que Mozart, su ópera *Una cosa rara* se repuso 55 veces en pocos años, e indican que su obra, más de 30 óperas y más de 16 ballets, plantea muchas incógnitas...

Cuando empecé a buscar sus conciertos para clarinete pedí ayuda al director Valéry Gergiev en una de las ocasiones que trabajé con él en el Palau de les Arts. Me facilitó un contacto en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Escribí y me contestaron muy amablemente abriéndome las puertas de los archivos. Este es un trabajo de musicología que necesitaría financiación para que expertos busquen en ese material. Hay muchísima labor por hacer y nuestras instituciones deberían apoyar la recuperación de su legado.

¿Por qué se olvidó su música?

Cuando murió la emperatriz Catalina la Grande, su protectora, cambió su suerte en San Petersburgo. Estuvo un año en Londres donde tuvo un gran éxito, pero volvió a Rusia y su carrera se fue apagando. Necesitamos que editoriales importantes publiquen su música y la difundan; y buenas discográficas como ARIA classics que pueden hacer que esta música se escuche en todo el mundo.

Se le conocía como el Mozart valenciano. ¿Equipararía su música a la del genio de Salzburgo?

En la presentación de los ballets en formato concierto, decidí poner en medio de Martín y Soler una de las más destacables sinfonías del genio salzburgués, la *25 en sol menor*. Mi idea es contextualizar la música del valenciano con el referente indiscutible de su tiempo y dejar al público que compare. Sabemos que había una admiración mutua entre Martín y Soler y Mozart, que cita un fragmento de *Una cosa rara* en su *Don Giovanni*.

Usted es clarinete solista, ahora en excelencia, de la Orquesta de la Comunidad Valenciana, formación titular del Palau de les Arts...

El proyecto de Martín y Soler requiere mucha dedicación, mucho tiempo y claridad mental. Otros proyectos como solista y como director hicieron que decidiera hacer un paréntesis. Dentro de unos meses volveré con las pilas cargadas para aportar lo mejor de mí a esta excelente orquesta.

Ha actuado en los principales auditorios europeos bajo la dirección de grandes maestros y ha dirigido reputadas formaciones. ¿Qué otros proyectos tiene?

La actividad de Moonwinds continúa con intensidad y en mayo tenemos actuaciones en Alicante y en Madrid, en verano actuaremos en varios festivales y para el otoño hay varios compromisos más. Mi actividad como solista y como director también continúa y tengo varios recitales, con el violonchelista Miklos Perényi en Suiza, para la Sociedad Filarmónica de Valencia, conciertos de presentación de los discos, proyectos con el Brodsky Quartet, con el cuarteto americano Alexander String Quartet...

¿Tiene previsto publicar algún disco más en este año?

El 5 de abril Sony Classical lanzará al mercado la grabación que hemos hecho con el gran pianista Josu de Solaun de las *Sonatas Op. 120* de Brahms. Este disco, con la producción de Fernando Arias, me hace especial ilusión por tratarse de mi primer proyecto con Josu, una experiencia intensa y enriquecedora, y nuestro debut con el sello.



www.ariaclassics.com

Joan Soriano & Projecte SoXXI

Egungun, la percusión al límite

por Lucas Quirós

El pasado 15 de marzo se realizó el lanzamiento del disco *Egungun*, monográfico de los Sextetos de percusión del compositor Louis Aguirre con el sello danés Ekkozone, interpretado por Projecte SoXXI y Joan Soriano, su director artístico, con el que RITMO ha mantenido este encuentro. Ya es accesible en todas las plataformas digitales a nivel mundial y disponible en físico en distintas distribuidoras.

¿Qué es *Egungun*?

Es la culminación de años de arduo trabajo y el dejar constancia de la relación con el compositor Louis Aguirre con nuestro grupo SoXXI. Las primeras grabaciones de la integral de Sextetos desde 2006 hasta la actualidad, continuación del último lanzamiento de Ekkozone, *Orula*, que fue elegido como uno de los mejores álbumes de 2023 por la revista musical danesa Seismograf. Es una mezcla de intensa vitalidad, de canto desahogado a la vida terrena y ultraterrena, catarsis y fuerza dramática, religiosidad y drama llevada al exceso. Un disco extremo que recorre las texturas más etéreas y las más sobrecogedoras y salvajes sonoridades. Es música bien construida, fruto de la combinación de ancestrales sabidurías y de la mística del universo teogónico afro-cubano y los conocimientos de la música carnática y su sofisticado sistema armónico y rítmico, principalmente, de los que Aguirre ofrece una visión renovada y singular.

¿Qué es Projecte SoXXI?

Somos el grupo residente del Festival SoXXI de Canals en València y del que Louis ha sido compositor residente las últimas ediciones. Este año, SoXXI celebra su 14 edición, siendo



Joan Soriano, director artístico de Projecte SoXXI.



© Toni Salsat, ARAO

“Música, músicos e instrumento llevados al límite de sus posibilidades sonoras y físicas”, así se define esta grabación de Projecte SoXXI.

yo el director artístico junto con Alicia Arnau y el Projecte en Clau D'Art desde su vertiente pedagógica. Ha variado su configuración atendiendo a los diferentes proyectos que realiza, actualmente conformado por seis destacados percusionistas: Borja Donet, Andreu Queralt, Miquel Àngel Real, Sergi Dauder, Josep Furió y yo. Se trata de uno los ensembles más dinámicos del panorama nacional, especializado en la música para percusión contemporánea, que participa en diferentes festivales nacionales, colaborando con destacados artistas nacionales e internacionales del ámbito de la creación actual y presentando propuestas de los principales compositores de los siglos XX y XXI.

Louis Aguirre es un compositor cubano residente en Dinamarca. ¿Cómo se establece la relación?

En 2013, en el Festival SoXXI realizamos el primer monográfico dedicado a Aguirre junto con Neopercusión, con el que guardamos una vinculación artística y personal de años y la gran flautista Karolyna Leedo. Nace una relación que irá más allá de lo meramente artístico, y que nos ha llevado a interpretar, estrenar y ser dedicatarios de una gran cantidad de obras. Hemos profundizado en su música para percusión, abarcando las distintas formaciones de percusión y con otros instrumentos, conciertos con orquesta y, sobre todo, los sextetos de percusión, que conforman uno de los pilares fundamentales en el repertorio del grupo. Las últimas ediciones de SoXXI ha sido constantes la programación de monográficos, estrenos absolutos y nacionales. Por otra parte, se han articulado diferentes proyectos alrededor de su música, como ciclos de conferencias, exposiciones artísticas y proyectos interdisciplinares de creación artística, a través del proyecto En Clau d'Art, dirigido por Alicia Arnau.

¿Qué cree que aporta este trabajo al panorama discográfico nacional e internacional?

Nos encontramos ante un trabajo de una grandísima envergadura y uno de los discos más potentes de percusión de los últimos años en España. Ofrece al repertorio de música para percusión y la discografía internacional una muestra de la excelencia de nuestro nivel artístico como grupo. De exquisita factura y pro-

ducción, aporta la visión que de la percusión tiene un músico que entiende de percusión, que conoce el instrumento y que lo excede en todas sus facetas, en busca de un concepto “instrumento-drama-interprete total”. Música, músicos e instrumento llevados al límite de sus posibilidades sonoras y físicas. Una conjugación de excesos e inteligencia que abruma, sorprenden, enamoran o despiertan la mayor de las repulsas. Así es, no hay punto medio en su escucha, pero sin duda a nadie que a él se acerque dejara indiferente.

¿Qué nuevos proyectos tiene actualmente el grupo?

Presentaremos *Egungun* en diferentes propuestas y festivales, desarrollando además una posibilidad de espectáculo muy atractiva espacializada alrededor del público en 6.0 que combina la difusión electroacústica. En paralelo, preparamos el que será el gran primer monográfico de Yoshihisa Taira en junio, que incluirá obras capitales y piezas de su producción en estreno nacional. En septiembre realizaremos la presentación internacional en Dinamarca. También, a plazo intermedio, estamos preparando para el próximo noviembre un gran *Sanctus* de Aguirre, dedicado a Projecte SoXXI. Una pieza de una hora de duración para 16 percusionistas, solista de percusión y gran coro, sin duda una obra disruptiva en el campo de la música para percusión que esperemos sea un gran éxito.



<https://goo.su/D9G8c9v>
<https://festivalsoxxi.com>

DISPONIBLE
5 DE ABRIL

MAURICE RAVEL I

OBC Barcelona Symphony Orchestra
Ludovic Morlot

L'A

INTEGRAL SINFÓNICA DE RAVEL

La OBC y Ludovic Morlot, especialista en repertorio francés y reconocido con cuatro premios Grammy, publican las obras orquestales completas de Maurice Ravel en seis CD entre abril de 2024 y diciembre de 2026. Descubre el primer volumen de la integral.

CD1

Le tombeau de Couperin

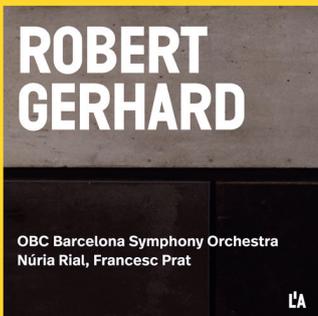
Ma mère l'Oye

Pavane pour une infante défunte

NOVEDADES DISCOGRÁFICAS



ESCÚCHALAS
AQUÍ



L'AUDITORI **L'A25
ANYS**

L'AUDITORI ES
UN CONSORCIO DE



CON EL
APOYO DE



AUDITORI.CAT

Italia, año 1030 d.C.

Es un nuevo día, pero otro día más de tradiciones que perpetúan en la sociedad europea, pues la Iglesia Católica es poderosa y, a través de esta, es que pueden nacer la mayoría de expresiones artísticas, intelectuales y espirituales. Para el músico y monje benedictino Guido D'Arezzo, la educación musical requiere un cambio, pues las melodías del canto gregoriano se aprenden por memoria y oído. Entonces se plantea la idea de crear un lenguaje delimitado que, además de poder ser usado por otras personas, permita la comunicación precisa de la Música. Para lo anterior utilizaría, sobre todo, el dibujo y las letras; quizás no novedoso en la neumática, pero

“La comunicación musical no siempre fue semiótica, sino que primero fue fonética y gestual”

si en el querer unificar un lenguaje. Entre sus creaciones nacerían:

- La mano guidoneana (sistema mnemotécnico para ayudar a leer música).
- El tetragrama (sistema de escritura musical de cuatro líneas, antecesor del pentagrama, utilizado para representar diferentes intervalos/alturas sonoros/tonales).
- Nombres para los diferentes sonidos del tetragrama.

En cuanto a la última de sus creaciones mencionadas, estas nacerían de un himno escrito por otro monje benedictino, de la región de la actual Italia, llamado Pablo el Diácono (siglo VIII d.C.). Este himno se titula *Ut queant laxis* y fue célebremente dedicado en honor a San Juan el Bautista. La maravilla de la historia, creo, en parte, está en cómo Guido D'Arezzo utilizaría el himno para crear un lenguaje musical, pues no fue que Pablo el Diácono dejara algún esbozo. El himno va así, en latín:

Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum /
Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancte Iohannes

Lo que hizo Guido D'Arezzo fue tomar las primeras sílabas de cada verso (a excepción de en uno), utilizándolas como nombres de las notas musicales; veamos cómo queda:

Ut queant laxis / **R**esonare fibris / **M**ira gestorum /
Famuli tuorum / **S**olve polluti / **L**abii reatum / **S**ancte Iohannes

De tal modo quedan los nombres de las notas: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. Tan simple, pero tan particular historia; así quedaron casi intactos los nombres de las notas musicales en gran parte del mundo.

De Ut a Do

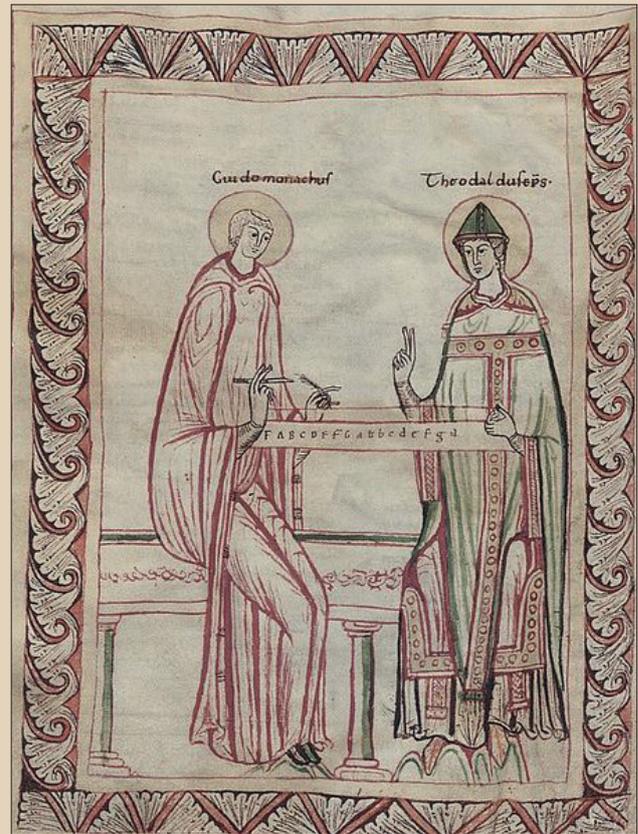
Caben recalcar algunos detalles, antes de cerrar esta anécdota musical. Por un lado, se puede ver que la nota Do no la creó Guido D'Arezzo. En efecto, él no la creó, pues se llamaba *Ut* según su planteamiento. Sería en siglo XVII d.C., cuando el florentino Giovanni Battista Doni propuso el cambio de nombre a *Ut* por *Do*, con el fin de facilitar su fonética. El otro detalle importante es aclarar que este sistema de notación musical no es el único, pero es uno más que ayuda a explicar la Música.

Finalmente, ¿por qué 7 notas con nombres si son 12 notas? ¿Qué pasó con el Tetragrama y cómo llegamos al Pentagrama? ¿Se inspiró Pablo el Diácono en la notación musical islámica,

para su himno? La historia de la Música, sin duda, está llena de historias y preguntas sorprendentes, así como aportes de muchos conocimientos de la vida. Cabe recalcar que, en esta ocasión pudimos contemplar una ventana de tantas que cuentan la historia musical.

“Para el músico y monje benedictino Guido D'Arezzo, la educación musical requería un cambio, pues las melodías del canto gregoriano se aprendían de memoria y de oído”

* Pedagogo Musical
www.jazalameab.com



Guido D'Arezzo (izquierda) mostrando a Teodaldo el monocordio, representado en un manuscrito medieval del siglo XI.

Referencias

- Fradera, J. (2015). *El lenguaje musical: claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la Música*. Redbook Ediciones.
- Kee, L. (2022). Medieval Methods: Guido D'Arezzo's Innovative Approaches to Music Education. *Musical Offerings*, 13(2), 1-15. DOI: 10.15385/jmo.2022.13.2.1
- Strayer, H. (2013). From Neumes to Notes: The evolution of Music Notation. *Musical Offerings*, 4(1), 1-16. DOI: 10.15385/jmo.2013.4.1.1
- Ross, S. (2020). *Establishing the authentic corpus of the Latin verse of Paul the Deacon: a philological, textual and statistical study*. [Tesis de posgrado, University of York].
- González, J. (2021). *Apuntes para una historia de la música*. Universidad de Murcia.
- Reisenweaver, A. (2012). Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning. *Musical Offerings*, 3(1), 1-25. DOI: 10.15385/jmo.2012.3.1.4

Ture Rangström

por Juan Carlos Moreno

El 27 de marzo de 1910, en la Ópera Real de Estocolmo, el compositor y director de orquesta finlandés Armas Järnefelt dirigió un programa integrado por obras de jóvenes creadores suecos. Para el conservador público que solía asistir a los conciertos sinfónicos, la velada resultó una auténtica bofetada. Y todo por una música que resultaba poco menos que inaudible, especialmente una obra que llevaba por título *Dithyramb* y había sido compuesta por quien, a todas luces, era el cabecilla de esos iconoclastas que se decían compositores. Su perpetrador se llamaba Anders Johan Ture Rangström, aunque ya entonces sus compañeros de aventuras se referían a él como *Sturm-und-Drangström*, en alusión al movimiento prerromántico del *Sturm und Drang* ("Tormenta e ímpetu") que situaba la subjetividad y la expresión como centro y fin de toda creación artística. Sorprendentemente, ese talento del que se decía "que no retrocede ante ninguna disonancia", fue reconocido por el gobierno sueco con una beca para que pudiera seguir ahondando en su exploración de nuevos horizontes sonoros.



El compositor Ture Rangström, al que sus compañeros de aventuras se referían a él como *Sturm-und-Drangström*, en alusión al movimiento prerromántico del *Sturm und Drang* ("Tormenta e ímpetu").

"En 1915, en el que supuso su debut como director de orquesta, dirigió en Estocolmo el estreno de la *Sinfonía n. 1 "August Strindberg in memoriam"*, en la que intentó reproducir a través de sonidos la esencia rebelde y apasionada de su ídolo"

Ture Rangström había nacido en el seno de una familia que sentía una estima especial hacia la música, sobre todo hacia la vocal. El niño empezó así a estudiar piano y a cantar en la coral de la escuela, aunque su vocación musical solo se despertó entrada ya la adolescencia. Fue entonces, con diecisiete años, cuando decidió presentarse a las pruebas de acceso al conservatorio de su ciudad natal. No las superó, no tanto por falta de talento como por su deficiente instrucción.

Consciente de ello, Rangström se impuso colmar esas lagunas técnicas que hacían que las obras que había escrito hasta la fecha, sobre todo canciones, fueran interesantes en cuanto a inspiración melódica, pero resultaran pobres y previsibles en sus armonías y desarrollos. El joven contó ahí con la inestimable ayuda de uno de los grandes pedagogos de la época, Johan Lindegren, quien supo apreciar el diamante en bruto que tenía entre las manos. Rangström estudió bajo su dirección entre 1903 y 1904, para luego trasladarse a Alemania para proseguir esa formación como compositor, pero también como cantante, concretamente como barítono.

Consciente de ello, Rangström se impuso colmar esas lagunas técnicas que hacían que las obras que había escrito hasta la fecha, sobre todo canciones, fueran interesantes en cuanto a inspiración melódica, pero resultaran pobres y previsibles en sus armonías y desarrollos. El joven contó ahí con la inestimable ayuda de uno de los grandes pedagogos de la época, Johan Lindegren, quien supo apreciar el diamante en bruto que tenía entre las manos. Rangström estudió bajo su dirección entre 1903 y 1904, para luego trasladarse a Alemania para proseguir esa formación como compositor, pero también como cantante, concretamente como barítono.

August Strindberg

En 1907, ya de regreso en Suecia, se estableció como profesor de canto, labor que compaginaba con la composición de canciones para voz y piano sobre textos de autores suecos, incluido el que, por su radical individualismo, su desprecio de las convenciones y el carácter dramáticamente impetuoso de sus creaciones, era su gran ídolo: August Strindberg. En 1909 tuvo oportunidad de conocerlo y de valorar con él la composición de una ópera sobre uno de sus dramas, *Kronbruden* (La novia coronada). No se quedó ahí, pues ese mismo año Rangström tomó las líneas finales de otra obra

del dramaturgo, *Sangare* (El cantor), para componer ese *Dithyramb* que, a través del escándalo, consagró su nombre en la escena musical sueca.

A partir de ese momento, y gracias a la seguridad otorgada por la beca gubernamental que obtuvo, la carrera de Rangström no conoció más freno que la hostilidad del público y la crítica más conservadores. En 1915, en el que supuso su debut como director de orquesta, dirigió en Estocolmo el estreno de la *Sinfonía n. 1 "August Strindberg in memoriam"*, en la que intentó reproducir a través de sonidos la esencia rebelde y apasionada de su ídolo, fallecido tres años antes. Mas no fue esa la única contribución que hizo al dramaturgo: ese mismo año de 1915, Rangström acabó la composición de la ópera *Kronbruden*. Dada la negativa de la Ópera Real a representarla, el compositor la dio a conocer en 1919 en Stuttgart, donde obtuvo un resonante éxito.

En 1918, el mismo año en que fundó la Sociedad de Compositores Suecos, Rangström se dejó tentar por la idea de componer una obra más asequible y que expresara su amor a su patria: la *Sinfonía n. 2 "Mi tierra"*. El escaso eco conseguido le convenció de no desviarse del camino marcado por sus primeras partituras, de ahí una música en la que el carácter de los temas, las libertades formales, las osadas armonías y una extrema sensibilidad tímbrica evocan un mundo nuevo, evanescente, marcado por la fantasía y el misterio; un mundo en el que lo sugerido se impone a lo dicho y en el que el creador, tal y como Strindberg le había enseñado, debe mantenerse siempre libre e independiente. Rangström lo consiguió con las que, sin duda, son sus dos obras maestras de madurez: la *Sinfonía n. 3 "Canción bajo las estrellas"*, que él mismo estrenó en enero de 1930 en Estocolmo, y la *Sinfonía n. 4 "Invocatio"*, para órgano y orquesta, acabada y dada a conocer seis años más tarde.

Un compositor literario

En una ocasión, Rangström confesó que su interés por la música fue fruto de su temprano amor hacia la literatura y, en especial, la poesía: "Las palabras, las palabras apasionadas de los poetas, fueron las que suscitaron en mí el irresistible deseo de componer". Ese testimonio viene corroborado por el hecho de que sus primeras partituras fueran canciones, un género al que

fue fiel a lo largo de toda su vida y que conforma el grueso de su producción: unas 250 composiciones, desde *Vita liljorna dofta* (1902), sobre versos de Karl-Erik Forsslund, hasta *Skogsfage-*

In (1946), sobre un texto propio, al igual que en otras veinticuatro canciones. No faltan, por supuesto, las partituras que parten de textos de Strindberg, como el cuaderno *Visor* (1909), que motivó que el dramaturgo se interesara por el joven compositor y aceptara encontrarse con él. Aunque la mayoría de esas obras son para voz y piano, las hay también para voz y orquesta, ámbito en el que destaca el ciclo *Den utvalda* (*El elegido*), de 1938, cuya música consigue fusionar alientos y atmósferas que van de Wagner a Sibelius, Mahler y Strauss. El elemento literario no está menos presente en otras obras puramente instrumentales, como el *Cuarteto de cuerda "Ein Nachtstück in E.T.A Hoffmanns Manier"* (1909) o la suite para piano *Målarlegender* (1919).

"Las palabras apasionadas de los poetas, fueron las que suscitaron el irresistible deseo de componer"

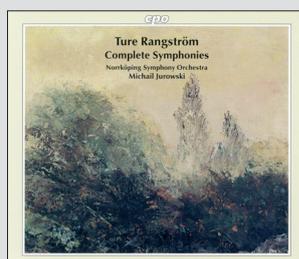
CRONOLOGÍA

- 1884 Nace el 30 de noviembre en Estocolmo.
- 1902 No logra superar la prueba de acceso al Conservatorio de su ciudad natal.
- 1903 Empieza a recibir lecciones privadas de Johan Lindegren.
- 1905 Se traslada a Alemania para proseguir su formación musical.
- 1909 Compone su primera obra orquestal, *Dithyramb*.
- 1910 Recibe una beca del Estado para seguir componiendo.
- 1912 Compone la *Suite in modo antico*, para violín y piano.
- 1915 Estreno en Estocolmo de la *Sinfonía n. 1*, escrita a la memoria de Strindberg.
- 1917 Escribe el *Divertimento elegiaco*, para orquesta de cuerda.
- 1918 Funda la Sociedad de Compositores Suecos.
- 1919 Concluye la composición de la *Sinfonía n. 2 "Mi tierra"*.
- 1922 Es nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo.
- 1930 Dirige en Estocolmo el estreno de su *Sinfonía n. 3*.
- 1936 Acaba la composición de su *Sinfonía n. 4 "Invocatio"*, para órgano y orquesta.
- 1937 Escribe la suite para orquesta *Vauxhall*.
- 1943 Empieza a componer la ópera *Gilgamesh*, que quedará inacabada.
- 1947 Muere el 11 de mayo en Estocolmo.
- 1952 Estreno de *Gilgamesh*, acabada y orquestada por John Fernström.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía n. 1 "August Strindberg in memoriam". Dithyramb. Himno de primavera.* Orquesta Sinfónica de Norrköping / Michail Jurowski. CPO. DDD.
- *Sinfonía n. 2. Intermezzo drammatico.* Orquesta Sinfónica de Norrköping / Michail Jurowski. CPO. DDD.
- *Sinfonías n. 3 y 4 "Invocatio".* Orquesta Sinfónica de Norrköping / Michail Jurowski. CPO. DDD.
- *Sinfonía n. 4 "Invocatio". Vauxhall.* Erik Lundkvist, órgano; Beng Christiansson, flauta. Orquesta Filarmónica de Estocolmo / Yuri Ahronovitch, Osmo Vänskä. Caprice. DDD.
- *Haxorna. Divertimento elegiaco. Partita para violín y orquesta.* Karin Ingebäck, soprano; Bernt Lysell, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia / Hannu Koivula, Leif Segerstam, Niklås Willén. Phono Suecia. DDD.
- *Cuarteto de cuerda "Ein Nachtstück in E.T.A Hoffmanns Manier". Obras de cámara.* Mats Jansson, piano; Tale Olsson, violín. Cuarteto Holmen. CPO. DDD.
- *Canciones del rey Erik. Divertimento elegiaco.* Erik Saedén, barítono; Elisabeth Söderström, soprano. Orquesta Real de Suecia / Stig Westerberg. Swedish Society. ADD.
- *Den utvalda* (incluye canciones de Madetoja, Palmgren y Sibelius). Camilla Nylund, soprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Múnich / Ulf Schirmer. CPO. DDD.

- *Canciones.* Birgitta Svendén, mezzosoprano; Hakan Hagegard, barítono; Thomas Schuback, piano. Musica Sveciae. DDD.
- *Canciones.* Erland Hagegard, tenor; Staffan Scheja, piano. Caprice. DDD.





DVD
VIDEO

TEATRO LA FENICE 2023 NEW YEAR'S CONCERT

FEDERICA LOMBARDI | FREDDIE DE TOMMASO
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
CONDUCTOR DANIEL HARDING



Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es

major

Rai Com

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© ALFREDO J. LLORENS



© RIBALTALUCE STUDIO

Este mes comenzamos hablando de una ópera fundamental de nuestro tiempo, como es *The Exterminating Angel* del compositor británico Thomas Adès, que se ha estrenado en Francia en la Ópera de París. "En la Ópera Bastille la puesta en escena está a cargo de Calixto Bieito, que se conforma exactamente con esta historia de burgueses invitados y encerrados en el salón de una casa de donde no pueden salir. Los veintidós papeles del pletórico reparto vocal se inscriben sobre el escenario totalmente en este contexto, además sin abandonar su buen canto. Desde el tenor Nicky Spence a la soprano Jacquelyn Stucker (en la imagen superior), respondieron en sus respectivas partes de gran virtuosismo lírico". Igualmente hablamos de *La Pasajera* desde el Teatro Real, *Gal-la Placidia*, de Jaume Pahissa, en el Teatro de la Zarzuela; *Beatrice di Tenda*, de Bellini, desde el Teatro Carlo Felice de Génova; el debut de Lise Davidsen en Nueva York con el rol de Leonora de *La forza del destino*, así como también desde el Metropolitan de la clásica escenografía de Franco Zeffirelli para *Turandot*.

Por su parte, Francesca Aspromonte (imagen inferior) sobresalió en el *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, con escena de Robert Carsen en el Palau de Les Arts de Valencia. Destacar también dos óperas en Viena, *María de Buenos Aires*, de Piazzolla, y con escena de Damiano Michieletto, la inquietante *Animal Farm*, de Raskatov, que se representó en la Ópera del Estado. A este contenido hay que añadir conciertos desde Alicante (ADDA-Sinfónica), Barcelona (OBC) o Madrid (CNDM, Ibermúsica).

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

DISCOS

Discos



© WIENER STAATSOBER / MICHAEL PÖHN

Con una sensacional Elina Garança (en la imagen ataviada como Kundry en las funciones de *Parsifal*), el *Parsifal* que ha editado Sony Classical con Jonas Kaufmann y la mezzo letona, con dirección musical de Philippe Jordan, es una de las grandes interpretaciones recientes de una obra conmovedora donde las haya. Junto a esta grabación en vivo, para nuestros mejores discos del mes (página 83) hemos seleccionado, entre otros, el último trabajo de Daniel Pinteño con Concerto 1700, el Shostakovich de Bernard Haitink, el Rachmaninov de la Filarmonía de Berlín con Kirill Petrenko o *Das Floß der Medusa* de Henze, interpretada por la Sinfónica de la Radiodifusión Austriaca y Cornelius Meister, para el sello Capriccio: "Esta enorme versión en directo de 2017 sobresa no solo por su relieve, precisión y atrevimiento, sino por su especialización".

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

44 AUDITORIO

54 DISCOS

68 COLECCIONES DE SONY CLASSICAL

68 SOLERA BÁVARA

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Esplendoroso homenaje a Berio

Alicante

Uno de los programas más relevantes de la historia de la orquesta ADDA-Simfònica ha sido, sin lugar a dudas, el decimocuarto del ciclo sinfónico del ADDA de la presente temporada 23/24, en el que se ha homenajeado la figura del compositor italiano Luciano Berio con una interpretación realmente esplendente de su singular *Sinfonía*, una de las obras paradigmáticas de la música *collage*, que requiere un esfuerzo titánico en su análisis, montaje y recreación. Estos aspectos han sido sobradamente superados por la capacidad técnica del maestro Josep Vicent, que ha conseguido que su orquesta haya alcanzado un grado de implicación artística digna de encomio, dada la variedad de motivos, situaciones y significados que contiene este preeminente ensayo sinfónico del siglo XX, que ha de ser transmitido desde una constante búsqueda de equilibrio de su compleja estructura sonora, en la que la participación del octeto vocal London Voices, situado entre los músicos, ha jugado un papel de distinción añadido que ha justificado sobradamente el gran resultado artístico de la interpretación lograda.

Desde el simbolismo materializado en sonidos de la *Section I* hasta las referencias que las ocho voces hicieron a la figura de Martin Luther King en la segunda sección, pasando por el nihilismo sonante inspirado en el pensamiento literario de Samuel Beckett en la *Section III*, parte esencial de la *Sinfonía* con la figura de Gustav Mahler en una correlación constante a su *Segunda Sinfonía "Resurrección"*, de ahí el título de este concierto, "La deconstrucción de Mahler", pasando por perceptibles citas que iban desde Bach a Schoenberg, desde Beethoven a Stravinsky, de Berg a Webern, a Boulez o al gran teórico belga Henry Pousseur, el director Josep Vicent ha conseguido un nivel de transparencia difícil de imaginar, lo que acrecentaba la impresión en el oyente, que se sentía inmerso en un caudal inagotable de sensaciones musicales. El sentido meditativo dado al carácter recopilatorio conseguido en la cuarta sección determinaba la exce-

lencia y el compromiso alcanzados en el montaje de esta *Sinfonía* por parte del maestro y el instrumento orquestal, que los llevan ser considerados como auténticos referentes dentro del panorama sinfónico nacional, apuntando claramente a la mejor música que se hace hoy día en el continente europeo.

El concierto se inició con una espectacular capacidad rítmica de la orquesta en *The Chairman Dances-Fox Trot para orquesta* del norteamericano John Adams, obra con la que se pudieron disfrutar sus extraordinarias secciones de percusión y metal, continuando con el arreglo que hizo Luciano Berio del *Op. 120* de Johannes Brahms, extraordinariamente expuesto por el clarinetista francés Patrick Messina, que cautivó al auditorio por su capacidad de canto, cualidad que se corroboró en la traslación de *Abendlied Op. 85/12* de Schumann, bis interpretado con un alto sentido liederístico y el primero de la noche que estuvo completado por otros dos: una magistral versión jazzística-vocal de la *Pequeña fuga para órgano BWV 578* de Bach, a cargo del grupo London Voices, y un extraordinario *Adagietto* de Mahler por el arpa y la sección de cuerda de la orquesta, que rubricaba un concierto memorable.

José Antonio Cantón

Patrick Messina, London Voices. ADDA-Simfònica / Josep Vicent. Obras de J. Adams, Berio y Brahms-Berio. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

El sugerente Britten de Hadelich

Barcelona

El *Concierto para violín en re menor Op. 15* de Benjamin Britten es una obra con una curiosa relación con Cataluña, pues la idea de componerlo surgió en Barcelona y catalán era Antoni Brosa, el intérprete que lo estrenó en Nueva York en abril de 1940. El pasado mes de marzo, en L'Auditori, la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), bajo la batuta de su titular Ludovic Morlot, recuperó esa partitura. Como solista actuó Augustin Hadelich, quien impresionó por la pureza cristalina del sonido que arrancó a su Giuseppe Guarneri del Gesù de 1744, con unos pianísimos de una calidad asombrosa, como ese con el que concluye el *Moderato con moto* inicial. A partir de ese sonido, Hadelich construyó una versión llevada por una musicalidad natural, interiorizada, tan expresiva como bella y ajustada a una partitura que es todo un caleidoscopio de emociones. La larga secuencia final de la *Passacaglia* fue así un milagro por esa alianza entre contención, interiorización y un sonido prístino. La OBC, excelentemente dirigida por un Morlot al que se le notaba que estaba disfrutando, se creció ante un solista de esa categoría.

La velada se había abierto con un estreno mundial: *Utopia*, de Oriol Saladrígues (n. 1975). Se trata de un ambicioso proyecto que, según su creador, cuestiona la concepción de la orquesta sinfónica como metáfora de un organismo jerarquizado que regula la sociedad humana. Lo hace a través de una música que no responde a la lógica de un todo orgánico, sino que consigue su unidad artística a través de fragmentos independientes y diversos en lo que a ideas, técnicas, armonías y paleta tímbrica se refiere. La versión definitiva constará de treinta y tres fragmentos, de los que en el concierto se ofrecieron seis. A tenor de lo escuchado, la obra promete: es diversa, multiforme, muy sugerente en el plano sonoro, con el aliciente de que, dada la brevedad aforística de cada movimiento, evita en todo momento la reiteración y la monotonía. De todos los estrenos de la presente temporada, este, sin duda, es el más alentador. Morlot, un director que se mueve como pez en el agua en este repertorio, regaló una versión que realizaba toda esa riqueza de la partitura.



© ADDA

Josep Vicent dirigió a la ADDA-Simfònica un programa compuesto por obras de Berio, Adams y Brahms-Berio.



© SIKYAO YANG

Augustin Hadelich fue el solista en el *Concierto para violín de Benjamin Britten*.

El concierto se cerró con la *Sinfonía n. 4* de Brahms, de la que Morlot ofreció una interpretación que resaltaba aquellos aspectos más activos de la obra, de ahí una versión musculosa, pero también en exceso homogénea y previsible. Eso fue especialmente evidente en un *Allegro non troppo* inicial falto de algo más de contraste, aliento y vuelo entre los diferentes temas, demasiado esclavo del metrónomo como para que la música fluyera con libertad. Mejoraron el *Andante moderato*, gracias sobre todo a la sensibilidad de Morlot para resaltar la belleza puramente sonora del movimiento, y el *Allegro giocoso*, beneficiado por el brioso impulso que la batuta le imprimió. El *Allegro energico e passionato* final fue menos convincente, de nuevo por el afán de Morlot de no salirse de la letra de la partitura y primar la eficacia a la inspiración. En todo caso, la música de Brahms es tan excepcional que, incluso así, fue capaz de arrebatar.

Juan Carlos Moreno

Augustin Hadelich. Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot. Obras de Saladrigues, Britten y Brahms. L'Auditori, Barcelona.

La Bolena de Bellini

Génova

A l parecer *Beatrice di Tenda* vuelve en estos últimos tiempos con cierta fuerza: reposiciones escénicas y en forma de concierto parecen querer quebrar una lanza por la penúltima y bastante zarandeada obra de Bellini. Que por argumento (y libretista, Felice Romani, pero en esta ocasión enfadado) se parece mucho a la *Anna Bolena* del eterno "rival", Donizetti. Sin su fuerza dramática y con personajes (el "amante" y la "dama enemiga") poco definidos. La fuerza de la obra radica en la labor del coro, el mayor cuidado por la orquesta y un intento de mayor *modernidad* que parece seguir a la más experimental de sus obras, *La straniera*, y en la pareja desapareja que forman la protagonista (un tanto quejumbrosa) y su segundo marido, más joven y rencoroso, un Visconti (raro que Bellini se fijara en un acontecimiento histórico real).

El Teatro Carlo Felice presenta cuatro funciones en una nueva producción, compartida con Venecia, confiada a Italo Nunziata. Unos módulos que suben, bajan, se deslizan, en colores pálidos entre grises y marrones, con vestuario de la época del compositor (aunque se trate de una iniciativa del proyecto "Génova, capital del Medioevo"), con la típica escena única que obliga a forzar situaciones y no muchas ideas sobre los movimientos de los cantantes. Por fortuna los dos principales logran destacar como deben. Angela Meade es totalmente convincente en su canto y en una voz de sus dimensiones no se sabe si alabar la generosidad e igualdad de los registros, la extensión, el dominio de la técnica con unas buenas agilidades y sobre todo unas notas filadas de calidad soberana. No es una lírico-ligera, y menos mal. Mattia Olivieri, pese al anuncio de indisposición, hace un Visconti perfiladísimo como personaje y de canto noble y arrojado (su gran escena del segundo acto tal vez haya sido el ápice dramático y vocal de la velada en la que su desagradable antagonista parece cobrar humanidad).

También aplaudidos los más pálidos personajes de Orombello (un Francesco Demuro en la mejor actuación que le recuerdo, adecuada a su timbre y con un agudo muy firme y valiente) y Agnese (una Remigio que tiene que vérselas con una parte que puede ser abordada por una mezzo o una soprano). Con estos roles no se pueden pedir milagros de expresividad, pero actúan con suficiente credibilidad.



© MARCELLO ORSELLI

Carmela Remigio interpretó el papel de Agnese en esta *Beatrice di Tenda*, de Bellini.

Los dos papeles comprimarios no tienen demasiado que hacer, y lo hicieron bien Manuel Pierattelli (Anichino) y Giuliano Petouchoff (Rizzardo). El coro, preparado por su maestro, Claudio Marino Moretti, tuvo una muy buena actuación en su extenso cometido, y la orquesta del Teatro sonó bien y en estilo preparada por el director musical, Riccardo Minasi, buen concertador aunque en los conjuntos algunos momentos fueran un tanto saturados de volumen. Mucho público, muy bien dispuesto, interesado y muy aplaudidor.

Jorge Binaghi

Angela Meade, Mattia Olivieri, Carmela Remigio, Francesco Demuro, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Riccardo Minasi. Escena: Italo Nunziata. *Beatrice di Tenda*, de Bellini. Teatro Carlo Felice, Génova.

El pasado y su tragedia

Madrid

La huida de Mieczysław Weinberg de la Polonia ocupada por los nazis fue diferente al exilio de tantos artistas centroeuropeos a Occidente. Y aunque en la Unión Soviética sufrió un segundo período de amenazas y discriminaciones, Weinberg disfrutó de un éxito considerable, siendo uno de los compositores más celebrados e interpretados de su país adoptivo, especialmente durante las décadas de 1960 y 70, cuando Gilels, Rostropovich, Kondrashin o el Cuarteto Borodin grabaron sus obras. Sin embargo, su música solo era conocida en la URSS, su difusión sufrió las consecuencias del telón de acero y las restricciones de la guerra fría. Su obra desapareció por completo cuando la URSS se fragmentó; sólo en los últimos cinco o diez años ha encontrado un número creciente de entusiastas fuera de Rusia, hasta el punto que para muchos críticos la mejor música rusa del siglo XX fue la del triunvirato formado por Prokofiev, Shostakovich y Weinberg.

La Pasajera es la primera de las siete óperas que compuso y, sin duda, su gran obra maestra, aunque no se estrenó en vida del compositor. La partitura, cercana a las sonoridades de Shostakovich, hace uso de una curiosa instrumentación, en la que reúne desde un acordeón y una guitarra, pasando por un conjunto de jazz y saxofón, hasta utilizar la formación tradicional de una agrupación sinfónica, con los que logra un color orquestal dramático y en ocasiones lúgubre. La trama de la obra se basa en los recuerdos de Zofia Posmysz, superviviente de los campos de concentración y autora del libro homónimo, que "revive" la experiencia de prisionera, pero esta vez desde la mirada de su opresor. El extraordinario libreto de Alexander Medvedev contribuye al resultado final de esta obra maestra. El texto de Medvedev está casi en su totalidad en ruso, pero para la puesta en escena de 2010 en Bregenz "se creó una versión multilingüe del libreto, en la que los personajes de diferentes nacionalidades cantan en su lengua materna", o en el alemán impuesto por los carceleros de Auschwitz. Durante la representación, además del alemán predominante, escuchamos fragmentos más o menos largos en polaco, yiddish, checo, ruso y francés.

Dividida en dos actos, la acción transcurre en dos niveles: en el superior, el presente, vemos la cubierta de un trasatlántico, donde pasajeros de primera clase disfrutan del viaje y allí Lisa, ex guardia de un campo de concentración nazi, esposa de un diplomático destinado a Brasil, se cruza con una misteriosa viajera que resulta ser Marta, una ex reclusa que conoció en Auschwitz. En el nivel inferior, el pasado, vemos reproducido el campo de concentración.

David Pountney ha creado un espectáculo fuera de serie, evitando cualquier truculencia o exceso innecesario, tan abundantes en otros directores de escena de nuestro entorno, logrando, merced a los extraordinarios decorados de Johan Engels y el impecable vestuario de Marie-Jeanne Lecca, sumergirnos en la esencia del drama con fluidez cinematográfica, consiguiendo transmitirnos la idiosincrasia de los personajes con una dirección de los cantantes/actores fuera de serie. Desde el despreocupado inicio de la obra hasta el momento en que Lisa se ve sumida en la más tremenda zozobra ante el temor de que descubran su pasado, que conoceremos en la parte inferior, un infierno al que desciende y en el que con unos pequeños, o grandes, favores a la prisionera Marta, pretende redimirse en parte de su espantoso pasado. Pountney logra con mano de orfebre describirnos la desesperación de las diversas prisioneras. La frágil Ivette, a la que consuela una católica convencida, Bronka, que reza sin descanso. La maltratada y violada Katja, que entona una de las melodías más conmovedoras que se puedan escuchar cuando



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

"David Pountney ha creado un espectáculo fuera de serie, sumergiéndonos en la esencia del drama con fluidez cinematográfica".

Marta le pide que le describa Rusia y ella responde que lo hará con una canción. Exquisito el tratamiento de los breves encuentros entre Marta y Tadeusz, su antiguo prometido. Todo esto salpicado de dúos y concertantes inolvidables y un coro de voces masculinas que subraya la acción, cantando en castellano, cosa que no choca en una obra con texto multilingüe. Y sin obviar la enorme fuerza de algunos momentos como las irrupciones de militares alemanes encargados del campo de concentración.

Pountney, con la misma sensibilidad de Weinberg y Medvedev, no cae en el fácil maniqueísmo y dota al personaje más conflictivo, Lisa, de una cierta humanidad. La escalofriante representación tiene uno de sus tantos momentos que rozan lo sublime cuando el violinista Stephen Waarts, en lugar de Tadeusz, interpreta la *Chacona* de la *Partita n. 2* de Bach en vez de tocar un vals, que, cuando se escucha por primera vez en la obra, sus primeras notas recuerdan a las de la canción con letra de Cortet y música de Glanzberg que hizo famosa Edit Piaf, *Padam*, aunque luego se decostruye de una manera muy a lo Shostakovich. Inolvidable el final de la obra con Marta, pasados los años, con el pelo crecido e iluminada por un rayo azulado diciendo la frase de Paul Éluard: "Si el eco de sus voces se debilita, pereceremos".

Del extenso reparto no se puede dejar de mencionar a la estu-penda Lisa de la mezzo Daveda Karanas, y la igualmente estupenda Marta de la soprano Amanda Majeski, sin olvidar al dubitativo Walter del tenor Nikolai Schukoff y al espiritual Tadeusz del barítono Gyula Orendt, a la soprano Olivia Doray como Ivette, a la conmovedora Bronka de la mezzo Liuba Sokolova y a la soprano Anna Gorbachyova-Ogilvie como Katja. El coro mostró un empaste perfecto en sus cometidos y la orquesta brilló como en pocas ocasiones a las órdenes de Mirga Gražinytė-Tyla, que supo extraer con seguridad e inspiración todas las sutilezas de tan magna partitura y, sobre todo, su enorme fuerza y poesía.

Francisco Villalba

Daveda Karanas, Amanda Majeski, Nikolai Schukoff, Gyula Orendt, Olivia Doray, Liuba Sokolova, Anna Gorbachyova-Ogilvie, etc. Coro y Orquesta del Teatro Real / Mirga Gražinytė-Tyla. Escena: David Pountney. *La Pasajera*, de Weinberg. Teatro Real, Madrid.

La orfebrería musical de Haydn

Madrid

Ibermúsica presentó por primera vez en su veterana programación *Las Estaciones*, de Haydn, que no se programa tan a menudo como *La Creación*, mucho más conocida por cualquier melómano. La formidable música de inventiva excepcional que Haydn imagina para el oratorio todavía no es conocida como se debiera, y obtuvimos una velada absolutamente alumbadora para con todos estos pequeños y grandes detalles que Haydn imagina en las muy capaces dotes expresivas y musicales de los miembros de Le Concert des Nations, orquesta historicista que está conformada por Jordi Savall escogiendo a los mejores instrumentistas especializados en la interpretación historicista. Así, pudimos disfrutar de un reducido, pero selecto grupo de instrumentistas, que hicieron que estas pinceladas musicales que anticipan la expresividad muy posterior de los poemas sinfónicos conformaran una auténtica orfebrería musical de pequeños pero constantes elementos musicales, que dan un sentido extraordinario a la ya de por sí luminosa e inspirada música de Haydn.

Jordi Savall apareció en escena apoyándose en un bastón hasta llegar al podio, hecho que según me informaron fue debido a una caída sin graves consecuencias. El maestro catalán pudo dirigir sin problema alguno toda la extensa obra, sentado en su silla desde el podio del escenario, levantándose en muchas ocasiones. Como Hanne pudimos disfrutar de la voz plena, ligera y dulce de la soprano Dénise Beck, que dominó perfectamente el comprometido rol, haciendo gala de una técnica intachable a través de su bello timbre con un dominio absoluto del fraseo clasicista, aunque nos hubiera gustado que su interpretación estuviera más alejada de la absorbente partitura. El tenor Tilman Lichdi fue un Lukas con facilidad en el agudo, pero que debe cuidar el registro medio, sobre todos en

términos de *fiato* y afinación. Quien demostró una voz de asombrosa naturalidad, belleza tímbrica y formidable expresividad y tener un agudo extraordinariamente fácil y bien trabajado, fue el barítono Matthias Winckler, un Simon absolutamente delicioso y que en cada recitativo o aria realizó una impecable y deleitable labor.

La partitura orquestal de *Las Estaciones* es de una complejidad y exigencia que necesita de un grupo instrumental muy cohesionado y acostumbrado a tocar esta música de un modo muy frecuente. Le Concert des Nations demostró grandes cualidades individuales en las numerosas intervenciones virtuosísticas de los expresivos solos *obligati* de cada instrumento, especialmente de los vientos, y un gran trabajo de la sección de los violines, capitaneados excelentemente, con precisión, dirección y vitalidad por Lina Tur Bonet. El trabajo debe, no obstante, madurar, y estamos convencidos que las próximas citas y la futura grabación del oratorio haydniano será de encomiable factura. De especial empaque y brillantez fueron todas las intervenciones de los metales, trompetas y trombones, así como de los timbales, en los masivos *tutti*.

La Capella Nacional de Catalunya fue un grupo vocal de cámara de excelente conjunción, a pesar de sus reducidas dimensiones, de cinco cantantes por parte, equilibrio sonoro, demostrando un gran trabajo de conjunto, preparado excelentemente por Lluís Vilamajó.

Simón Andueza

Dénise Beck, Tilman Lichdi, Matthias Winckler. *Le Concert des Nations, La Capella Nacional de Catalunya / Jordi Savall. Las Estaciones, de Haydn.*
Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

Épica de concierto

Madrid

Ciclópea, colosal y corpulenta, ambiciosa, corajuda y épica, *Gal-la Placidia* es una rotunda ópera en tres actos que escuchamos en una espléndida versión de concierto. Música grandilocuente de principio a fin de Jaume Pahissa que no deja un respiro ni economiza medios de inspiración wagneriana en pos de su poderosa aspiración, y un libreto no menos altisonante del propio Pahissa, basado en la obra de Ángel Guimerà.

Magnífico trabajo de todos, encabezados y dirigidos con solvencia y gesto firme por Christoph König en el podio. Un podio determinado y enérgico para una obra enérgica, que destaca de continuo su pretensión legendaria por encima de cualquier otro matiz que pueda llegar a darse puntualmente. Con él, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro del Teatro de la Zarzuela, perfectamente aprestados para tal fin. Un reparto también de gala ("de Gal-la..."), desde este personaje titular con Maribel Ortega, pero sobre todo con el triángulo de personajes masculinos: un exigente rol de Vernulf en la voz de Antoni Lliteres; Ataülf servido con la solidez vocal de Simón Orfila, y un brillante papel de carácter con Sigeric en la piel de Carles Pachón; junto a ellos: Llèdia, Carol García; Vèlia, Carlos Daza; y Varogast, Marc Sala, todos en proscenio.

Exigentes tesituras, distribuidas con su criterio dramático y poco destacadas sobre el fondo de esta *inflacionada* partitura, con amplios roles en no menos amplias escenas que, sobre todo en esta depurada y sobresaliente versión de concierto (pero, incluso, imaginando la tramoya escénica), se acercan (peligrosamente) al concepto estático (¿extático?) y la práctica del oratorio, eso sí, *oratorio profano*. Bueno, aunque a decir verdad... profano, profano... tampoco; que la trascendencia con la que todas las intervenciones se suceden mudando contenido e intencionalidad, o su elevada aspi-



Jordi Savall dirigió *Las Estaciones*, de Haydn, en el ciclo de Ibermúsica.

ración legendaria, la acercan más a una especie de pseudo-religión histórica, donde la lealtad, la traición, el amor, la patria o la valentía adquieren (o así pretenden) una relevancia casi, casi... sobrehumana (¿mítica...?).

Una sociedad y una cultura de inicios de siglo XX, muy bien representadas aquí, que trataba de construir sus propios mitos en un momento histórico tenso, pre-bélico, la *paz armada* del paso de siglo, que vivía de estas hinchadas ínfulas. Ínfulas que a nosotros, a toro pasado, nos resultan demasiado fácil poner en brete o ridiculizar. Es historia, es cultura y es un gran acierto recuperar estas obras monumentales (al menos en su abierta pretensión) que nos permiten entender, experimentar en cierto modo, un tiempo, un devenir histórico y, sobre todo, digerir sus terribles consecuencias en nuestro país y, por desgracia, en todo el mundo (o gran parte de él) "civilizado".

Luis Mazorra Incera

Maribel Ortega, Antoni Lliteres, Simón Orfila, Carles Pachón, Carol García, Carlos Daza, Marc Sala. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de la Zarzuela / Christoph König. *Gal·la Placidia*, de Jaume Pahissa. Teatro de la Zarzuela. Madrid.

Dos caras de una moneda

Nueva York

Desde que Peter Gelb inició su andadura como *general manager* del Metropolitan Opera House de Nueva York se propuso renovar el imaginario escénico del teatro que se había quedado anclado en una literalidad al libreto un tanto decimonónica. Un propósito encomiable, en un principio, y así llegaron primero Anthony Minghella y David McVicar, para pasar después a Willy Decker y Robert Lepage, acabando ahora en un supuesto tipo de *regietheater* inspirado en los teatros europeos. De esta manera asistir en una misma semana a las funciones de la nueva producción de *La fuerza del destino* por



© KAREN ALMOND / MET OPERA

Lise Davidsen debutó en Nueva York el rol de Leonora de *La fuerza del destino*.



© KAREN ALMOND / MET OPERA

Aleksandra Kurzak como Liù en la ya clásica escena de Franco Zeffirelli para *Turandot*.

Mariusz Trelński y al *blockbuster* creado por Franco Zeffirelli para *Turandot* en 1987, nos muestran las dos caras de una misma moneda. Y es que aunque estas dos producciones distan mucho, tanto en el concepto como en la estética, no dejan de ser reflejo de una misma manera de poner en escena la ópera, desde el realismo, aunque sea a través de dos períodos históricos o aproximaciones distintos.

La nueva producción de *Forza* parece que nos quiere decir algo durante la obertura, pero en seguida el concepto flaquea estrepitosamente. Así, nos plantea una Leonora que vive en el Hotel Calatrava (!), lleno de militares pseudo fascistas y enamorada de un Don Alvaro, que es algo así como un utópico hippy. Se supone que la acción pasa en España, pero realmente esto es anecdótico y unas pantallas nos la van explicando, cambiándola del original, por ejemplo, y añadiendo un accidente de coche con una Leonora ensangrentada que la hace plantearse irse al convento. Todo para liar más al espectador en uno de los argumentos más inverosímiles de la historia. Al final, un gran decorado giratorio reproduce una especie de metro o centro comercial destrozado con toda su literalidad, detallismo y coste económico, que hace pensar que no dista tanto del concepto de zeffirelliano del Met de antaño, pero desde la fealdad.

Yannick Nézet-Séguin dirigió magistralmente la partitura verdiana, ya desde la archi famosa obertura, sacando el mejor sonido de la orquesta y el coro titular. Se esperaba el debut de Lise Davidsen en el rol y no defraudó, con sus características condiciones vocales apabullantes, a las que faltaron un cierto punto de *italianità*, aun así el resultado fue espectacular. A su lado, Brian Jadge cumplió en una voz que funciona en una sala tan grande como la neoyorkina, al igual que el Don Carlo de Igor Golovantenko, de interesante timbre y emisión.

Dos noches más tarde, volvía la citada *Turandot* que hace ser nostálgico hasta al que no lo es nada. Debutaba la directora Oksana Lyniv, que se desenvolvió bien en esta nada fácil partitura, aunque se

La madurez del Romanticismo

Madrid

El Armida, acompañado de los amigos Jonathan Brown (viola) y Eckart Runge (chelo), llegaron al Auditorio Nacional para mostrar la madurez del Romanticismo. La madurez es ese estado vital en el que se aplica toda la experiencia y el conocimiento (o eso debería ser). Tal vez se pierda así algo de frescura, pero también se gana en firmeza de identidad (o así debería ser). Los tres autores abordados por el sexteto trataron de despojar al Romanticismo de cuánto podría ser considerado gratuito, excesivo y canónico (sí, canónico para un movimiento oficialmente rebelde). O sea, que lo purgaron de esa ampulosidad afectiva a la que muchas veces era abocado. El Cuarteto Armida y sus dos cómplices realizaron unas interpretaciones coherentes con obras y autores, llenas de rigor y honestidad, aunque también con cierta posibilidad de controversia.

Richard Strauss es, posiblemente, y junto a Rachmaninov, el último romántico. A lomos del movimiento, trascendió el discurso sonoro tradicional con *Elektra*. Una vez llegado a este punto, tuvo que elegir: desarrollar la revolución o volver al cálido hogar de la tradición. Le temblaron las piernas y optó por lo segundo. Eso sí: continuó escribiendo una música soberbia, las cosas como son. La última de sus óperas, *Capriccio*, de 1941, comienza con un sexteto que interpreta un sexteto que interpreta una pieza de importancia para la trama. Metalingüismo artístico, dicho de manera pedante. Esta *Introducción para sexteto de cuerda de Capriccio*, supone un ejemplo perfecto de Romanticismo maduro. Strauss conocía perfectamente todos los efectos sonoros posibles para expresar fuerza, lirismo, amor, desesperación... y los empleaba con plena conciencia, sin dejarse llevar.

“Richard Strauss es, posiblemente, y junto a Sergei Rachmaninov, el último de los románticos”

Este control, que nunca cayó en la asepsia, fue correspondido por los intérpretes. Su lectura se volcó con la partitura literalmente, exponiendo toda la sabiduría de Strauss con el máximo respeto. ¿Hubo falta de imaginación?

Sin duda, aunque en este caso los músicos no parecían buscarla. Se confiaron a sus eficaces técnicas para enseñar lo que había escrito el creador. Y como está muy bien escrito, la interpretación resultó inmaculada. Conmovedora no, desde luego que no.

A continuación le llegó el turno al *Segundo* de los Sextetos de Brahms, el Op. 36 en sol mayor. Johannes es, sin duda, el primero de los románticos que apelaron a la madurez. Sus obras están trabajadas hasta el último detalle (no hay más que echarle un ojo a sus partituras, parecidas a nidos de hormigas), plagadas de texturas bien densas y motivos que jamás pueden predecirse. Es, posiblemente, uno de los “clásicos” más difíciles de asimilar. Un monstruo maravilloso que permanece a la espera de ser comprendido. Los intérpretes se enfrentaron a él de una manera poco convencional, como sugiriendo una modernidad para el autor escondida entre sus pliegues. A fuerza de difuminar armonías y frases (casi ninguna concluyó), el público se topó con un Brahms prácticamente impresionista. Esta visión puede gustar más o menos (a mí, dependiendo del día), pero no puede negarse que resultó arriesgada. Y habría sido más sencillo defenderla si la atmósfera diluida no hubiese contrastado tanto con ciertos momentos tan rocosos como el *Presto giocoso* del segundo movimiento o el final (que despertó la ovación del público).



El Cuarteto Armida junto a Jonathan Brown y Eckart Runge.

La segunda parte se dedicó a una de esas piezas que terminan convirtiéndose en iconos del arte: *Noche transfigurada*. El Schoenberg que la compuso, allá por 1899, ya era un compositor que dominaba el lenguaje musical hasta el punto de aburrirse con los usos tradicionales. No puede negarse que la obra es puramente vienesa: lo turbio convive con lo meloso, incluso con lo kitsch, y el autor le supo sacar partido a esta dualidad emocional (y nacional). Para empezar, partió de un poema de Dehmel que es puro telefilm de sábado, aunque con pretensiones (pareja de amantes pasea bajo la noche y la nieve hasta que ella confiesa estar embarazada... de otro; si no conocen el final, ya les digo que no es Lorca ni de lejos). Schoenberg se asomó sin miedo hasta los límites de la tonalidad en estas páginas y los bombardeó. La atonalidad, por fin, asomó su patita. Con el tiempo, Arnold también tuvo que elegir, pero fue mucho más valiente que Strauss, las cosas como son, y terminó cambiando la historia de la música. En esta obra, el inicio de la revolución convive con los restos de la tradición, y en estos últimos el autor se movió al filo de la navaja sentimental; cualquier otro sin su talento, habría caído en lo más ampuloso de la afectividad. Schoenberg no, por suerte.

“La Noche transfigurada es una obra puramente vienesa, donde lo turbio convive con lo meloso e incluso con lo kitsch”

Los intérpretes, en este punto de la noche, dieron el todo por el todo en cuanto a técnica, aunque manteniendo esa actitud de Romanticismo controlado que había dominado la jornada. Con la enorme inteligencia de haber sabido graduar la dramaturgia, consiguieron que el final se convirtiese en un profundo clímax silencioso (y el público incluso lo respetó, cosa rara). Del trabajo hipereficiente de los intérpretes, no está de más destacar la labor de los chelistas (Runge, el invitado, y Staemmler, el hijo), los más emocionales de los seis músicos, y la violista Teresa Schwamm-Biskamp, pura implicación interpersonal en un grupo que apenas se dedicaba miradas.

Juan Gómez Espinosa

Jonathan Brown, Eckart Runge, Cuarteto Armida. Obras de R. Strauss y Schoenberg.
Liceo de Cámara XXI, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

echó en falta, tal vez, un poco más de aplomo en los espectaculares finales de acto, en el que el coro del Met sonó muy bien. En el rol titular debutaba también en la casa Elena Pankratova, que recientemente también lo cantó en el Liceu, y se le notaba que lo tiene ya más trabajado e interiorizado, sobretodo en la matadora "In questa reggia". A su lado, sorprendió el tenor SeoJong Back por la rotundidad de sus agudos, aguantándolos sin problema, especialmente en el primer acto, resolviendo exitosamente el esperado "Nessun dorma". Aleksandra Kurzak salió airosa como Liù, aun habiendo cantado la noche anterior Butterfly, aunque el verdadero debut interesante de esta temporada en el rol y en el Met es el de la jovencísima Juliana Grigorian, que actuó unos días más tarde. Bien el Timur de Vitalij Kowaljow, así como los Ping, Pang y Pong de Joo Won Kang, Tony Stevenson y Andrew Stenson, respectivamente.

Será una pena cuando el Met retire esta producción, ya que en ningún sitio se pueden ver puestas en escena con este nivel de espectacularidad que hace que el público ovacione la escenografía nada más subir el telón. Tal vez la compañía podría explorar mantener estas producciones, que son ya piezas de museo, puliéndolas de algunos toques imperialistas, ya muy fuera de lugar, especialmente en una sociedad como la neoyorkina, caracterizada por un exceso de celo en este sentido.

Marc Busquets Figuerola

Lise Davidsen, Brian Jadge, Igor Golovantenko, Soloman Howard, etc. Coro y Orquesta del Met / Yannick Nézet-Séguin. Escena: Mariusz Trelieński. La forza del destino, de Verdi. Elena Pankratova, SeoJong Back, Aleksandra Kurzak, Vitalij Kowaljow, Joo Won Kang, Tony Stevenson, Andrew Stenson. Coro y Orquesta del Met / Oksana Lyniv. Escena: Franco Zeffirelli. Turandot, de Puccini. Metropolitan Opera House, Nueva York.

Un bello Orfeo amputado

Valencia

El Palau de Les Arts registró el día del estreno una buena entrada de público. Los aficionados saben que esta ópera de Gluck es un *capolavoro*, una obra maestra. El coliseo valenciano no defraudó en absoluto las expectativas previas y ofreció un bello montaje. Lo que ocurre es que la versión que se sirvió está amputada. La escenografía es muy original, pues convirtió el mundo en un paisaje lóbrego, desértico, pedregoso, con fácil acceso al inframundo a través de una trampilla excavada en la tierra, como la vieja Escalera de Caronte en los antiguos teatros griegos. De manera que el orbe de los vivos y el de los muertos estaban más unidos. La iluminación fue epatante gracias a los proyectores con luz diagonal, amarillenta, para expresar la luz solar sobre el yermo paraje. La vestimenta contemporánea no la considero adecuada.

La versión que se interpretó parece un amasijo entre las originales del compositor, escritas en los años 1762 y 1774. Pero, aun así, hubo sustracciones lamentables: no se ejecutó la *Danza de las Furias* (versión de 1774); tampoco pudimos ver un ballet previo (versión de 1762) a la *Danza de los espíritus felices* (versión de 1774), ni el aria con coro "Quest'asilo ameno e grato", cantada por Eurídice.

La batuta de Gianluca Capuano cometió algunas diabluras. El milanes recurrió a los románticos *rubati* (combinar la dinámica con la agógica simultáneamente; esto es, aumentar el caudal sonoro mientras se acelera el paso, y viceversa), manejó las dinámicas a su antojo (respuestas del coro de Furias Euménides a Eurídice), alargó algunos silencios y no permitió saborear el mensaje del coro final. No obstante, manejó bien



Robert Carsen fue el responsable del montaje escénico de Orfeo ed Euridice, de Gluck.

los recitativos *accompagnati*, sobre el fondo sonoro de los instrumentos de cuerda y, en fin, supo mantener en vilo la tensión argumental. Hay que agregar a su favor que las arias se ornamentaron progresivamente conforme se iban sucediendo los estribillos, intercalados entre los recitativos.

El cantante estelar, Carlo Vistoli, hizo una interpretación verdaderamente espectacular y memorable. Se trata de un contrateno contralto, *rara avis* en el mundo de la lírica. Derrochó lirismo y dramatismo sabiamente. Maravillosas las distintas arias que cantó y mejor aún en los recitativos. Tiene este ravenense un color oscuro que emociona al espectador. Su compañera y esposa en el reparto, Francesca Aspromonte, brilló más en los recitativos, muy teatrales, y gustó mucho en su aria "Che fiero momento", muy bien articulada. El papel de hijo de la diosa Venus le correspondió a Elena Galitskaya. Una voz bonita, flexionada, pero menguada. En su aria "Se il dolce suon della tua lira" podía haberle sacado más partido al transitar por el registro agudo. La orquesta, magnífica, brillando con sus timbres en las sucesivas reapariciones de los estribillos de las arias. El coro, como siempre, con un gran nivel.

Francisco Carlos Bueno Camejo

Carlo Vistoli, Francesca Aspromonte, Elena Galitskaya. Cor y Orquesta de la Comunitat Valenciana / Gianluca Capuano. Escena: Robert Carsen. Orfeo ed Euridice, de Gluck. Palau de Les Arts, Valencia.

María de Buenos Aires internacional

Viena

La mejor definición de *María de Buenos Aires*, la encontramos en un texto que acompaña la grabación realizada por Teldec bajo la dirección musical de Gidon Kremer, y cuya autora es Gudrun Maurer: "Una obra teatral músico-lírica inspirada en el tango". Efectivamente, *María de Buenos Aires* no es ni una ópera ni un tango (o una colección de tangos), aun cuando Piazzolla la denominara "Tango Operita", sino una obra de teatro musical que describe la atmósfera, el ambiente, de la ciudad de Buenos Aires y su música ciudadana basándose en el personaje emblemático de María. El texto de Horacio Ferrer es confuso, muchas veces muy abstracto. Abarca muchas situaciones imaginarias que no facilitan el entendimiento de lo que ocurre sobre el escenario. Por esta razón, *María* no es fácil de montar

La claustrofobia

París

The *Exterminating Angel* hace en la Ópera de París su estreno francés. Esta ópera del compositor británico Thomas Adès (nacido en 1971), estrenada con éxito en 2016 en el Festival de Salzburgo, retoma el tema de la película de Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962) con un libreto escrito en inglés por el compositor Tom Cairns. En la Ópera Bastille la puesta en escena está a cargo de Calixto Bieito, que se conforma exactamente con esta historia de burgueses invitados y encerrados en el salón de una casa de donde no pueden salir. El director de escena español, que dice considerar a Buñuel como uno de sus maestros, elige un decorado único y blanco en forma de gran salón, como se debe, donde se mueven los personajes en vestidos actuales con movimientos y acciones que reflejan sus intervenciones y finalmente sus sufrimientos. Todo impecable.

Los veintidós papeles del platórico reparto vocal se inscriben sobre el escenario totalmente en este contexto, además sin abandonar su buen canto. Pues la partitura de Adès ofrece un canto de bello lirismo repartido entre conjuntos vocales y arias para solistas, sobre una orquestación que nunca lo contradice, alternando furor y dulzura en un estilo general mezclado de atonalidad y tonalidad. Una música seductora para una ópera de igual carácter.

El tenor Nicky Spence expresa con entereza el papel principal de Edmundo de Nóbile, el anfitrión que recibe a los invitados en su casa. Los otros cantantes no defraudan, y especialmente las voces femeninas como la de la soprano Jacquelyn Stucker (Lucía de Nóbile, esposa de Edmundo), la soprano Gloria Tronel (Leticia Maynar, diva cantante de ópera) o la contralto Hilary Summers (Leonora Palma), en sus respectivas partes de gran virtuosismo lírico. Responden con vigor, por lo que respecta al canto masculino, el tenor Frédéric Antoun (el conde Raúl Yebenes), el barítono Jarrett Ott (el coronel Álvaro Gómez) o el bajo Philippe Sly (señor Russel), entre otros. Los criados, el



París pudo contemplar la gran ópera *The Exterminating Angel*, del compositor británico Thomas Adès.

mayordomo Julio, el sirviente Lucas y el cocinero Pablo, se presentan con justeza por parte respectivamente de Thomas Faulkner, Julien Henric y Andrés Cascante. Todos perfectamente en su sitio, como los otros numerosos papeles secundarios.

El coro (que tiene poca participación) y la orquesta de la Ópera de París se funden en un conjunto ardiente o delicado, bajo la batuta experta del propio Thomas Adès. Y el público recibe el espectáculo con un sinfín de merecidos aplausos.

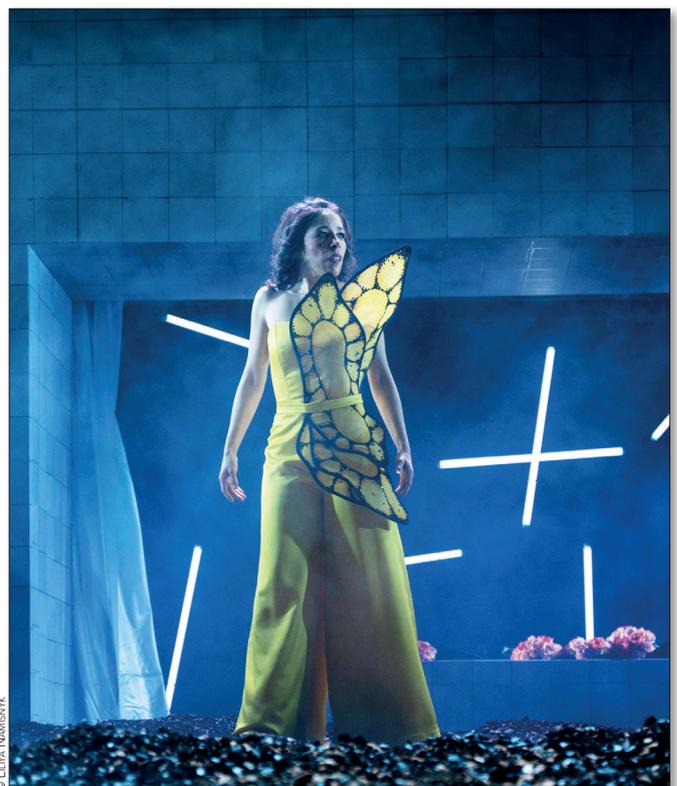
Pierre-René Serna

Nicky Spence, Jacquelyn Stucker, Gloria Tronel, Hilary Summers, Frédéric Antoun, Jarrett Ott, Philippe Sly, Thomas Faulkner, Julien Henric, Andrés Cascante, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Thomas Adès. Escena: Calixto Bieito. *The Exterminating Angel*, de Thomas Adès. Ópera La Bastille, París.

en un escenario y muchas veces ha sido interpretada en versión de concierto.

En la Ópera de Cámara de Viena, que funciona bajo la dirección artística del MusikTheater an der Wien, la directora de escena Juana Inés Cano Restrepo abordó el tema con gran valentía: evitó caer en lugares comunes descriptivos. Oriunda de Graz, de raíces colombianas, domina el idioma español. Pero el uso de la plétora de palabras procedentes del lunfardo porteño, además de los muchos neologismos inventados por Horacio Ferrer, no solo le causaron problemas de interpretación, sino que dejan, asimismo, en la incertidumbre al público no conocedor del idioma coloquial porteño. El hecho de que en esta producción no interviniera ni actuara una sola persona oriunda de Buenos Aires, constituye un hecho que en cierto modo universalizó esta interpretación. María es una joven mujer proveniente de los arrabales porteños; es, esencialmente, una de las tantas mujeres que en el mundo padecen injurias y agravios. Es una de las tantas mujeres, de origen humilde, que se adentran en la jungla de la gran ciudad para intentar mejorar su condición social y económica, para terminar mancilladas y ultrajadas en los bajos fondos urbanos. Efectivamente, en esta obra, María es asesinada y luego de vagar por el mundo fantasmagórico de los bajos fondos, resucita. Ferrer asocia la mística popular tanguera con lo espiritual (casi religioso), hecho que bien destaca la dirección estética de Cano Restrepo.

En su estreno, *María de Buenos Aires* contó con un conjunto de 10 músicos dirigidos por el propio compositor al bandoneón. Son tres los personajes principales de esta obra, María, el Payador y el Duende, además de las voces de diversos personajes a cargo de un coro. Pero *María*



Luciana Mancini proporcionó al personaje de María el tono exacto.

de Buenos Aires, ha sido y seguirá siendo objeto de variadas versiones instrumentales, todas, por supuesto, estrictamente basadas en la música de Piazzolla. En el presente montaje, la interpretación musical le fue confiada a cuatro ejecutantes, todos situados en el escenario. Ellos son el trío denominado Folksmilch, integrado por su líder Christian Bakanic (acordeón), Klemens Bittmann (violín y mandolina) y Eddie Luis (contrabajo y percusión), complementado por un piano cuya ejecución estuvo a cargo del ecuatoriano Andrés Añazco. En definitiva, un conjunto muy distinto al original de Piazzolla. Los arreglos correspondientes, obra de Bakanic, son musicalmente excelentes, irreprochables, tanto en lo que atañe al espíritu de la música como a la típica articulación piazzolliana. No obstante, la ausencia del bandoneón, instrumento que manejaba con enorme destreza el compositor, y al que varias oportunidades se refiere el texto, es criticable: se trata de un instrumento emblemático en el tango rioplatense (a pesar de su origen alemán), cuyas características musicales no son fácilmente intercambiables. Su ausencia se hizo sentir, por lo menos por quienes conocen la obra y ello, a pesar del irreprochable manejo musical del acordeón por parte de Bakanic.

Uno de los aspectos más descolantes de esta producción fue la presencia de la mezzo Luciana Mancini (nacida en Suecia, de origen chileno). Le proporcionó al personaje de María el tono exacto, tanto en lo musical como en lo actoral, necesarios para destacar y transmitir los complejos aspectos que reviste este personaje central. En dos palabras: una María excepcional. En la parte de El Duende, se destacó el puertorriqueño Daniel Bonilla-Torres, quien supo brindarle al personaje un exacto tono porteño, destacando asimismo el carácter espiritual del personaje. También el Payador encontró en la persona del tenor mejicano Jorge Espino, un cantante cuya impecable interpretación vocal se adecuó perfectamente a la idiosincracia porteña del personaje.

Gerardo Leyser

Luciana Mancini, Daniel Bonilla-Torres, Jorge Espino. Trío Folksmilch. Escena: Juana Inés Cano Restrepo. María de Buenos Aires, de Piazzolla. Ópera de Cámara, Viena.

Animales al poder

Viena

Al alzarse el telón se ven animales enjaulados en un matadero probablemente aledaño a la granja. El viejo cerdo Old Major relata un sueño en que los animales se rebelan y se liberan del yugo de la esclavitud a la que se encuentran sometidos. La rebelión termina provocando la huida del granjero Jones y su mujer, autores de los peores maltratos. Los animales triunfaron. A partir de este momento se desarrolla la historia en que los cerdos toman el poder, dictan mandamientos que ellos mismos no cumplen, y terminan con el famoso aforismo: "Todos los animales son iguales, pero algunos animales son más iguales que otros."

Esta ópera, basada en la famosa novela de George Orwell, es obra de Alexander Raskatov, compositor ruso nacido en Moscú en 1953 y actualmente residente en Francia. Fue objeto de un encargo por parte de la Ópera Neerlandesa y la Ópera del Estado de Viena. La composición estriba en un libreto, escrito en inglés, realizado conjuntamente por el compositor y el escritor Ian Burton. Su estreno mundial tuvo lugar el año pasado en Ámsterdam y se representó el pasado 28 de febrero en Viena, en una versión ligeramente revisada.

A pesar de su relativa brevedad (dos actos, con una duración de unas dos horas), *Animal Farm* tiene aspectos monumentales: 14 solistas, coros y una orquesta con una gigantesca instrumentación, sobre todo en lo que atañe a la plétora de instrumentos de percusión. En la



© Ruth Walz - Durch National Opera

Con escena de Damiano Michieletto, *Animal Farm*, de Raskatov, se representó en la Ópera del Estado de Viena.

creación de su obra, Raskatov hace múltiples referencias a la gran tradición operística de su país natal. Su música es en parte onomatopéyica, en cuanto que instrumento y voz humana imitan sonidos producidos por los animales de la granja (gruñidos, cacareos, bramidos, mugidos, etc.). La composición involucra tanto partes atonales como tonales (sobre todo en partes vocales) y presenta además técnicas de "Sprechgesang" (canto hablado). Raskatov explora todos los aspectos de la emisión vocal, especialmente en partes femeninas, tales como Blacky (Elena Vassilieva) y Mollie (Holly Flack), que presentan agudos francamente sobrehumanos que harían empalidecer de envidia a la Reina de la Noche. Entre los demás solistas se destacan, entre los cerdos, Gennady Bezzubekov (Old Major), Michael Gniffke (Snowball), Andrei Popov (Squelaer) y el contratenor Karl Laquit (Benjamin / Joven actriz), dominados por el inmejorable Napoleón de Wolfgang Bankl, estrella y héroe (negativo) de la noche.

La dirección escénica de Damiano Michieletto recalca, inevitablemente, el aspecto político de la historia, a cuyo texto se añadieron citas de Stalin, Trotski y Beria (jefe del servicio secreto). Salvo una carrera (innecesaria) por la platea, realizada por el matrimonio Jones (Daniel Jenz y Aurora Marthens), en su fuga ante la insurrección, la acción se circunscribió al escenario. La dirección escénica fue, en términos generales, muy atenta a la obra y muy lograda. Al frente del gigantesco aparato orquestal y de la gran presencia de solistas y coristas en el escenario, Alexander Soddy, director de orquesta británico, dominó con gran solvencia y aplomo todos los aspectos de la seguramente muy compleja partitura. El futuro dirá si esta interesante creación musical de Alexander Raskatov logrará consagrarse y permanecer como parte integrante del repertorio de muchos teatros líricos.

Gerardo Leyser

Gennady Bezzubekov, Wolfgang Bankl, Michael Gniffke, Andrei Popov, Stefan Astakhov, Karl Laquit, Artem Krutko, Margaret Plummer, Isabel Signoret, etc. Orquesta de la Ópera del Estado de Viena / Alexander Soddy. Escena: Damiano Michieletto. *Animal Farm*, de A. Raskatov. Ópera del Estado, Viena.



NAXOS

DEUTSCHE OPER BERLIN

DVD
VIDEO

Richard Wagner
DAS RHEINGOLD

Derek Welton
Thomas Blondelle
Markus Brück
Annika Schlicht

Orchestra of the Deutsche Oper Berlin
Conductor Sir Donald Runnicles
Stage Director Stefan Herheim

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.com

R

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



El sello Ondine continúa con su admirable apuesta por las creadoras de la Historia de la Música ofreciéndonos un segundo monográfico de Grażyna Bacewicz. El álbum comienza con su *Obertura* (1943), un inicio majestuoso, enérgico y temperamental que rompe con aquellas falacias que todavía pululan sobre la inexistencia o baja calidad de las obras de gran formato de las compositoras.

Para esta entrega han confiado, una vez más, en las manos de Peter Jablonski, quien ya nos había deleitado previamente con el sello discográfico finlandés interpretando la música para piano de esta creadora. Su admirable técnica, en estrecha unión con la confianza que goza del repertorio de Bacewicz, nos sumerge en el *Concierto para piano* (1949). Aunque sus tres movimientos resultan magníficos y deben ser un espectáculo en directo, es el *Molto allegro* el que deja sin aliento a quien lo escucha.

El *Concierto para dos pianos y orquesta* (1966) es una obra que refleja el profundo conocimiento que la autora tenía del instrumento. Con la intervención de la galardonada pianista Elisabeth Brauss, los dos solistas dialogan y se oponen indistintamente, sin perder nunca el sentido narrativo y vanguardista. Finalmente, *Música para cuerdas, trompetas y percusión* (1958) resulta un claro homenaje a *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartok. A veces estimulante, a veces perturbadora, a veces dramática. Se evaporan rápidamente las ideas, pero siempre dándonos lugar a su disfrute.

Sakira Ventura

BACEWICZ: Concierto para piano, Concierto para dos pianos y orquesta, Obertura, Música para cuerdas, trompetas y percusión. Peter Jablonski, Elisabeth Braus. Finnish Radio Symphony Orchestra / Nicholas Collon.

Ondine ODE 1427-2 • 63' ★★★★★ R



Dice el libreto que Klaus Mertens llevaba tiempo con ganas de grabar este repertorio, extraído del *Musicalisches Gesangbuch* (1736), y que como su amigo Ton Koopman andaba con ganas de airear el precioso órgano de cámara de Oosterland, se juntaron, grabaron el disco y pasaron mucho frío.

Y bueno, uno celebra la exaltación de la amistad entre colegas, encuentra altísimo interés musicológico en un magnífico libreto plagado de datos y erudición en torno a las circunstancias que rodean a esa especie de libro de himnos (el *Musicalisches Gesangbuch*) e incluso siente envidia de esa anónima familia adinerada que encargó el órgano alemán (este termina en Holanda, pero se sabe que un hermano suyo viajó hasta Kansas...), pero poco más.

Lamento la herejía, máxime viniendo de un bachiano fanático, pero este formato no lo deja brillar, que él es pura riqueza polifónica vocal e instrumental, mientras el Lied es otra cosa: más allá de los gustos de cada cual, no parece el género más adecuado para evidenciar las cualidades del Kantor. Y estos están bien cantados (aunque eventualmente silabeados y un punto marciales) y bien tocados (sólo faltaría, con Ton Koopman a la tecla), pero la escucha se hace bastante pesada y sin más interés que los citados, que no son precisamente musicales.

Y es que no siempre se acierta con los proyectos, qué le vamos a hacer.

Álvaro de Dios

BACH: Geistliche Lieder. Klaus Mertens, bajo. Ton Koopman, órgano.

Challenge Classics CC72967 • 61' ★★★★★

Por la diana discográfica que fue el *Concierto para piano* de Braga Santos, publicado en Naxos, Goran Filipec ya merece el mayor respeto. Como pianista que cultiva el Romanticismo tardío, Filipec ha grabado con acierto varios volúmenes de la integral Liszt para la misma discográfica. Desde las páginas de esta revista, se ha aplaudido mercedamente la brillantez e intensidad de su técnica. Poco o nada se puede reprochar a la interpretación del volumen 9 de la obra pianística de Béla Bartók. Para quien escribe, las dudas provienen de los títulos incluidos en el CD.

El interés de la *Sonata para piano* de 1898, rescatada por Filipec, se queda en lo testimonial. La obra se halla en las antípodas del Bartók que se liberó de la armonía tradicional y alcanzó la maestría en la *Sonata Sz. 80* (1926). Nada de ritmos despiadados. Nada de tensión al límite de la ruptura. Nada de introspección tallada en piedra. Se trata de una composición estudiantil de impronta lisztiana, también brahmsiana, que se escucha con simpatía y agrada a quienes no comulgan con Bartók.

Más antiguas aún e igual de convencionales son las brevísimas piezas que vienen a continuación, las cuales sirven de complemento e interludio a la otra gran obra del disco, *Zongoraiskola*, un método de piano para estudiantes de 1913 escrito en colaboración con Sándor Reschofsky. Se trata de ejercicios para principiantes de menos de un minuto de duración (algunos de pocos segundos), lejos de las piezas progresivas del más ambicioso *Mikrokosmos*.

Daniel Pérez Navarro



BARTÓK: Música para piano (Vol. 9): Sonata para piano y otras piezas tempranas. BARTÓK/RESCHOFSKY: Método para piano. Goran Filipec, piano.

Naxos 8.574420 • 54' ★★★★★



Se escapan los mejores años de juventud. Se acercan las limitaciones físicas. El mundo no es un lugar que se abraza con placidez. Esta segunda entrega de las Sonatas para violín y piano de Beethoven por Várjon y Weithaas se abre con la enorme n. 7 en do menor Op. 30/2, de peso y dimensiones casi sinfónicas. Dos temas imperiosos y marciales en el primer mov., con reexposición ausente y coda furiosa en su lugar. Un *Adagio* delicado, interrumpido por erupciones en *fortissimo*. Un *Scherzo* violento. Un cuarto mov. que a partir de un motivo rítmico sencillo se expande hacia una gloria quizá demasiado rabiosa. Weithaas subraya la modernidad de esta Sonata dedicada al zar Alejandro I, que parece adelantada a su época (sin marcharse de Rusia: Shostakovich).

También la más breve n. 3 en mi bemol mayor Op. 12/3 contiene en el primer mov. momentos de brutalidad (subrayados en el piano de Várjon) y una elaboración más marcada que las dos primeras Sonatas del ciclo. El *Adagio* suspende el tiempo, esta vez sin nubes, y la trompa que llega con el final es de quien sí se siente joven. La n. 8 en sol mayor Op. 30/3, en cambio, también dedicada al zar, permanece bajo la luz del astro rey hasta que llega el inescrutable segundo mov., un *Minueto* en el que la tranquilidad es sólo apariencia. Conduce a un torbellino en el que, con Weithaas y Várjon, de nuevo asoma esa sombra tan rusa del cierre en falso. No es preciso juntar los 3, este CD tiene sentido por sí mismo.

Daniel Pérez Navarro

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano ns. 3, 7 y 8. Antje Weithaas (violín), Dénes Várjon (piano).

Avi-Music 8553535 • 64' ★★★★★

El año 2024 es año pródigo en efemérides musicales y una de las más esperadas es la del 7 de mayo cuando se cumplen 200 años del estreno de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, obra que completa dos siglos en el centro del repertorio y en las preferencias de músicos profesionales y aficionados y es por esto que, las versiones que se pueden encontrar en la discografía disponible ocuparían una estantería aparte, un capítulo especial.

Y a esta ya extensa oferta se suma la versión de la directora canadiense Keri-Lynn Wilson que ahora les presento y que se ofrece sólo como descarga en plataformas. Wilson, en esta ocasión, dirige a la Ukrainian Freedom Orchestra, una agrupación formada por músicos que huyeron del conflicto y que provienen de diferentes orquestas de Ucrania, acompañados por el Podlasie Opera and Philharmonic Choir. Entiendo que esta grabación busca llamar la atención del mundo sobre las atrocidades cometidas en la absurda guerra entre Rusia y Ucrania pero, más allá de eso, no es una versión que esté destinada a ocupar un lugar de preferencia en la enorme legión de versiones de esta obra.

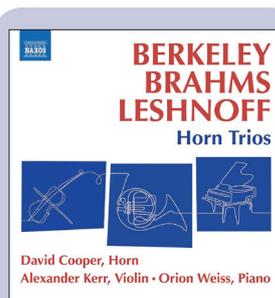
La Ukrainian Freedom Orchestra, tal vez por estar integrada por músicos de diferentes procedencias con diferentes tradiciones interpretativas, ofrece un sonido algo soso, falto de solidez, intensidad y emoción. La lectura de la directora canadiense, de origen ucraniano, carece de originalidad, más allá de que el coro final se cante en ucraniano. Una grabación prescindible.

Juan Fernando Duarte Borrero



BEETHOVEN: Sinfonía n. 9. Olga Kulchynska, Dmytro Popov, Vladyslav Buialskiy, Nicole Chirka. Ukrainian Freedom Orchestra, Podlasie Opera and Philharmonic Choir / Keri-Lynn Wilson.

Deutsche Grammophon 4866011 • 61' ★★



El *Trío para trompa, violín y piano Op. 44* de Johannes Brahms está considerado como el origen del establecimiento definitivo de esta peculiar agrupación. La obra sirve de nexo de unión del recital que David Cooper, Alexander Kerr y Orion Weiss nos ofrecen en el presente disco.

El mencionado trío fue concebido para la trompa natural, el padre del instrumento actual que carecía de las válvulas que conocemos hoy y que facilitan su manejo. La razón es que el timbre resultaba más oscuro y denso y expresaba mejor el dolor que sentía el compositor por la pérdida de su madre ese mismo año. Independientemente del vehículo, la música se basta a sí misma para transmitirnos todo su carácter. Alexander Kerr y Orion Weiss, al violín y al teclado respectivamente, consiguen emocionarnos en el solemne *Adagio mesto*, mientras que David Cooper a la trompa, siendo un magnífico instrumentista, únicamente llega más lejos en los movimientos más movidos, como el último.

El *Trío* de Lennox Berkeley, homólogo moderno del de Brahms, nos conduce por variados estados emocionales a través de un neoclasicismo de innegable belleza, donde los intérpretes brillan en todo su esplendor, mientras que el contemporáneo y quizás menos interesante (2016) de Jonathan Leshnoff, pone punto final a un conjunto de innegable calidad.

Jordi Caturla González

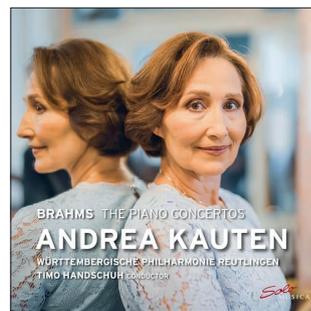
BERKELEY / BRAHMS / LESHNOFF: Tríos para trompa. David Cooper, trompa. Alexander Kerr, violín. Orion Weiss, piano.

Naxos 8.579137 • 64' ★★★★★

Los Conciertos para piano y orquesta de Brahms están dentro de la categoría de las obras de mayor dificultad técnica dentro de la literatura pianística, especialmente el *Segundo*, el Op. 83. El propio compositor las estrenó, el *Primero* en 1858 en el Teatro Real de Hanover y el *Segundo* en 1881 en Budapest. Son obras estructuralmente complejas y la orquesta no solo acompaña, sino que tiene discurso propio y dialoga con el piano. Así que en la interpretación de estas obras el protagonismo lo comparten tanto el solista como la orquesta y su director.

En este CD, la pianista Andrea Kauten dialoga con Timo Handschuh, que es profesor de dirección de orquesta en la Universidad de Música y Danza de Colonia. La pianista Andrea Kauten, de padres húngaros, creció en Allschwil (Suiza) y estudió piano en la Academia de Música de Basilea. Además de concertista es actualmente director artístico del ciclo de música de cámara "Klassik im Krafft-Areal" en Schopfheim-Fahrnau. Ella escribe las notas en el cuadernillo que acompaña al disco y lo hace como una confesión de los sentimientos que le produce interpretar los dos Conciertos de Brahms, algo que deseaba hacer y que le han permitido abrirse aún más a la esencia de esas obras. Dice: "Cada uno de los dos conciertos me fascina por su vasta riqueza sonora, su intensidad, sobre todo por su rango emocional simplemente infinito. Son percepciones que se profundizan cada vez más a lo largo de la vida. El proceso nunca está completo. La catedral es demasiado grande para eso". Valiente Andrea Kauten que se atreve a disfrutar con lo que hace, asumiendo el riesgo y la dificultad.

Sol Bordas



BRAHMS: Conciertos para piano. 6 Piezas Op. 118. Andrea Kauten, piano. Württembergische Philharmonie Reutlingen / Timo Handschuh.

Solo Musica SM 441 • 2 CD • 130' ★★★★★



Britten, que asistió en 1936 al estreno del *Concierto para violín* de Alban Berg, quedó profundamente impresionado por la experiencia. Su obra concertante es de 1938-39 (estrenada en 1940). En ella, al igual que Berg, Britten volcó sus experiencias e inquietudes espirituales, y propuso, como el austríaco, una ópera sin palabras para violín solista, también explícitamente personal, también secreta. Baiba Skride asume en este CD ese enfoque dramático, de heroína britteniana, como una Ellen Orford instrumental consciente de la violencia e intransigencia que envuelve al Borough. Los timbales amenazantes del primer mov. apuntan al *Concierto para violín* de Beethoven, y en el rabioso segundo (un *Dies Irae* similar al de la cercana *Sinfonía da Requiem*) se puede rastrear a Bartók. A pesar de estas alusiones, el *Concierto para violín Op. 15* de Britten es una partitura que remite al personalísimo universo del compositor británico, algo que sabe destacar Marin Alsop, quien encuentra los matices y colores emocionales que pide esta obra extraordinaria. La humanidad desbordante de los compases finales acerca aún más esta versión de Skride/Alsop a ese otro hito compuesto por Berg. Una grabación a tener en cuenta de una obra que ya conoce registros meritorios (McAslan/Bedford, Lubotsky/Britten, Hirsch/Yuasa, Haendel/Berglund o Jansen/Harding en Digital Concert Hall BP).

El complemento es una obra de juventud sin número de catálogo rescatada y completada tras la muerte de Britten, el *Doble Concierto* estrenado en 1997. No genial, como la *Op. 15*, pero sí interesante.

Daniel Pérez Navarro

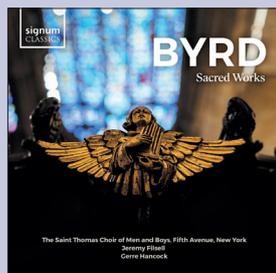
BRITTEN: Concierto para violín. Doble concierto para violín y viola. Baiba Skride (violín), Ivan Vukčević (viola). ORF Vienna Radio Symphony Orchestra / Marin Alsop.

Orfeo C220021 • 59' ★★★★★

Desde el corazón de Manhattan, el Saint Thomas Choir of Men and Boys lleva más de 30 años interpretando la música de los servicios anglicanos de la iglesia que les da nombre y siendo una de las instituciones de referencia en la tradición coral anglicana estadounidense. Sus cantores han sido formados en el puro "British style", en la escuela coral asociada al templo. Aunque abordan diversos repertorios en sus numerosos servicios y giras de conciertos, han querido celebrar el 400 aniversario de William Byrd con un doble CD que reconstruye un ceremonial católico para el Corpus Christi. Alrededor de la *Misa a cuatro voces*, intercalan motetes del Corpus pertenecientes a los libros *Gradualia* de 1605 y 1607.

El segundo disco concluye con una grabación de 1981 del *Great Service* dirigida por Gente Hancock. A lo largo de los años, el Saint Thomas Choir ha mantenido la calidad vocal, la afinación perfecta y el oficio en la delineación de las delicadas líneas de la polifonía. Con alrededor de treinta cantantes, pueden jugar con ciertos cambios de textura, pero esto, en última instancia, juega en su contra, ya que los tempi son morosos y falta libertad y expresividad en el intrincado contrapunto de Byrd. Finalmente, la excesiva reverberación que envuelve ambas grabaciones enturbia el disfrute de la música del genial inglés.

Mercedes García Molina



BYRD: Obras sacras. The Saint Thomas Choir of Men and Boys / Jeremy Filsell.

Signum Classics SIGCD776 • 2. CD • 144' ★★★★★



Music For ___ (1984-1987) es una obra de John Cage que, como anuncia el espacio en blanco, admite variar el número de instrumentistas que participan en la interpretación. En este caso, se ha optado por *Music For Three* y *Music For One*: 6 secuencias en total, alternando los tríos con versiones para cada uno de los solistas.

La armonía indeterminada de la última etapa de Cage y el sistema de notación que el compositor denominó *time brackets* llevó al norteamericano en obras como *Music For ___* a permitir que los intérpretes pudieran escoger la manera en la que interaccionan. Cada músico tiene su propia partitura (o mejor, su material sonoro, su pictograma), pero no se reúne con los demás hasta el momento del concierto/grabación. Las dinámicas y duraciones de cada versión de *Music For ___* son por tanto diferentes, y dependen, como en el jazz, de la capacidad de los solistas para escuchar y compenetrarse con los otros, o de tocar un mismo *standard* con diferentes velocidades y estilos. A este respecto, la afinidad entre Vojta, Millet y Wu es más que palpable.

La tímbrica particular que resulta de la combinación de piano, violín y trompa no ha sido demasiado explotada. Vienen a la memoria los Tríos de Brahms y Ligeti como ejemplos más conspicuos. *Music For Three* se aleja de este historial con un empleo subyugante de los silencios y una explotación de los sonidos que acerca el resultado a los cuadros sonoros de ese coetáneo y amigo de Cage llamado Morton Feldman. Los seguidores de *Palais de Mari* o *Triadic Memories* agradecerán la versión de este trío.

Daniel Pérez Navarro

CAGE: Music For Three. Premysl Vojta (trompa), Florence Millet (piano), Ye Wu (violín).

Avi-Music 8553532 • 63' ★★★★★

En 2010, Juliette Guignard y Louis-Noël Bestion de Camboulas fundaron una agrupación que, en muy poco tiempo, ha logrado convertirse en una de las propuestas más originales en la interpretación del repertorio de los siglos XVII y XVIII. Concentrada en obras de compositores franceses, el conjunto Les Surprises, aunque su producción discográfica ha revisitado obras muy conocidas, sus interpretaciones hacen honor al nombre de este conjunto.

El que les presento, creo que es su producción número 13 que, como es costumbre en sus proyectos, a pesar de incluir más de una obra o más de un compositor, tiene unidad temática. En esta oportunidad, el tema es el *Te Deum* y para el caso han escogido obras de dos compositores, claro, del barroco francés. En primer lugar, la muy conocida obra de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), compuesta entre 1688 y 1698, en realidad un motete polifónico en diez partes, que es tocado con brío, solemnidad y gracia.

Y para formar un perfecto maridaje, el disco se completa con el llamado *Te Deum de Lyon* de Henri Desmarests, un longevo compositor (1661-1741) que tuvo la mala suerte de compartir espacios de trabajo en la corte de Luis XIV con el intratable Jean-Baptiste Lully, lo que le produjo no pocos problemas. Su *Te Deum*, aunque menos brioso, es igualmente elegante y con un alma algo más religiosa.

Música de ocasión interpretada con intensidad y elegancia, que no excluye la delicadeza. Les Surprises nos demuestra la maravillosa mundanidad de esta música.

Juan Fernando Duarte Borrero



CHARPENTIER & DESMARESTS: Te Deum. Solistas. Les Surprises / Louis-Noël Bestion de Camboulas.

Alpha ALPHA1018 • 51' ★★★★★



En la actualidad, cuando la mayor parte de los sellos discográficos apuestan a reediciones de grabaciones que fueron un hito en sus días o a editar obras que han ganado un lugar de privilegio en las colecciones de los melómanos y en las salas de concierto, resulta reconfortante el aporte del sello Alpha. Ante la actual sobreoferta de discos con las mismas integrales y los mismos conciertos, Alpha ofrece una propuesta que se puede calificar de audaz, porque nos ofrece una música poco habitual, editada con muy buen gusto y con un sonido exquisito.

Y estas son las características que identifican el disco que quiero presentarles. Se trata de Sonatas para flauta y continuo de dos de los grandes maestros del barroco: Jean-Baptiste Corelli y Arcangelo Corelli. Y para su interpretación, se ha reunido un trío de jóvenes y talentosos artistas franceses, integrado por la flautista Anne Besson, la violagambista Myriam Rignol y el clavecinista Jean Rondeau.

Cuando se piensa en la música instrumental del barroco se piensa casi siempre en virtuosismo, en técnicas ágiles con *tempi* trepidantes y mucha pirotecnia, pero las obras reunidas en este disco son una clara declaración, una defensa bellamente presentada acerca de la inspiración que hay en ellas. Con un sonido magnífico y una ejecución cuidadosa, esta grabación hará las delicias de los incondicionales de la música barroca y, si usted no es uno de ellos, podría ayudarlo a cambiar de opinión sobre la musicalidad de este rico repertorio.

Juan Fernando Duarte Borrero

CORELLI & QUENTIN: Sonatas para flauta. Jean Rondeau, Anna Besson, Myriam Rignol.

Alpha ALPHA1022 • 74' ★★★★★ R

Sutil, intimista, lírica, tierna. Así se califica con frecuencia la música de François Couperin, cuyo afán nunca quedó más claramente expuesto que en las palabras que escribió para el prólogo al tercero de sus cuatro libros de *Piezas para el clavecín* y que se reproducen en el cuadernillo que acompaña el disco que se comenta: "Espero que los amantes de mis obras perciban que he redoblado mis esfuerzos en seguir complaciéndoles".

A tal empeño se aplica el pianista José Imhof en su tercer álbum, un hermoso volumen producido y primorosamente editado por él mismo que, de entre la vasta producción para el teclado del músico francés, recoge los órdenes decimotercero y decimotercero completos y sendos fragmentos del decimocuarto, decimoquinto y decimonoveno. No lo hace desde el clavecín, sino desde un Steinway moderno, desafío del que Imhof sale plenamente airoso, por cuanto no sólo sabe adaptar las ornamentaciones a las posibilidades de su instrumento conservando ese canto delicado, melancólico y soñador tan característico de Couperin, sino que, al hacerlo, confiere a ciertas frases un leve claroscuro, un acento inesperado, una expresividad nueva.

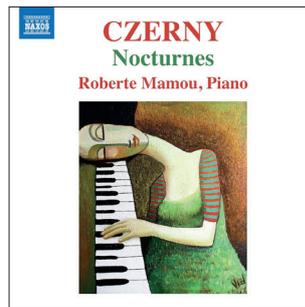
Abundan los ejemplos del buen hacer de Imhof, especialmente en ese Decimotercero orden en si menor que abre el disco y que es, en opinión de muchos, la mejor suite del compositor parisino, pero baste señalar aquí el alarde de gusto, conocimiento y habilidad para colorear que realiza en las doce estampas que componen *Las folías francesas*. Muy recomendable.

Darío Fernández Ruiz



COUPERIN: Obras para teclado. José Imhof, piano.

M-3555-2024 • 61' ★★★★★



Para ir de Beethoven a Liszt hay que pasar por Carl Czerny (1791-1857). Discipulo favorito del primero y niño prodigio, pronto se convirtió en un apreciado docente y entre sus alumnos destacados está Liszt. Su obra pedagógica sigue siendo utilizada hoy en día. Fue el primero en poner el nombre de "estudios" a las pequeñas piezas que escribía para que sus alumnos ejercitaran dificultades específicas. Es un compositor a redescubrir, pues además escribió obras orquestales y corales, así como piezas para piano, como los Nocturnos que Mamou presenta en este disco.

En su origen, los Nocturnos eran piezas para ser interpretadas en las fiestas o veladas que se hacían de noche. Pero como género pianístico el primero en escribirlos fue el irlandés John Field. Más tarde Chopin llegó a escribir sus conocidos 21 Nocturnos, obra cumbre de la literatura pianística. Los de Czerny son piezas de salón en el estilo Biedermeier de moda en la Viena del siglo XIX. Roberte Mamou nos los hace oír con un gusto exquisito. Descrita como una poetisa del sonido, es una concertista especializada en repertorio clásico y romántico. Nacida en Túnez, parece que los colores tunecinos han marcado su perfil pianístico. Actualmente vive entre París y Bruselas, involucrada en varios festivales como directora artística. En este disco interpreta los Nocturnos *Opp. 368 y 604* y por primera vez se graba el *Nocturno sentimental y brillante sobre el vals Alexandra*, un motivo que J. Strauss dedicó a la emperatriz Alexandra Feodorovna y que Czerny retomó llevándolo al teclado.

Sol Bordas

CZERNY: Nocturnos. Roberte Mamou, piano.

Naxos 8.574581 • 83' ★★★★★

En algún momento (al comienzo, lógicamente), cierto cuarteto de cuerda decidió bautizarse como *Fine Arts* y, lejos de demostrar arrogancia, dio en el clavo. Esta agrupación se caracteriza justamente por sacarle toda la belleza posible a las piezas artísticas que abordan. No se trata de una belleza superficial ni artificiosa ni falsa, porque no se alejan ni de lo dramático ni de lo jocoso (no procrastinan, vamos). Su belleza es resultado de disfrutar buceando en el denso tejido de las cuerdas (y de unas técnicas virtuosísticas) y de un trabajo de coordinación tímbrica de gran exigencia.

En esta ocasión, el grupo se ocupa de unas joyas del bohemio Dvorák, que también es un referente de belleza firme sin cursiladas y con valentía (fue capaz de musicalizar lo más agreste de Norteamérica y Centroeuropa de finales del XIX). Las *Bagatelles* son cinco miniaturas maravillosas para dos violines, chelo y harmonio llenas de riesgos armónicos y reminiscencias folclóricas. El *Segundo Cuarteto*, mucho más temprano, intentó ser borrado de la historia por su propio autor, lo que no consiguió; por suerte, ya que se trata de una obra cuya ambición (de extensión y lenguaje, lleno de cromatismos y cambios impredecibles) está perfectamente controlada y se escucha con enorme disfrute. Las interpretaciones de estas dos partituras son absolutas *Fine Arts*, sin duda. La tercera pieza del disco, el *Rondó* para chelo y piano (en esta versión) deslució bastante por una ejecución algo desvaída del teclista.

Juan Gómez Espinosa



DVORÁK: Cuarteto n. 2, Bagatelles & Rondó, B. 171. Fine Arts Quartet.

Naxos 8.574536 • 72' ★★★★★



Si algo parece preocupar a la nueva hornada de directores de orquesta es que sus interpretaciones, por un lado, sean fulgurantes en sus *tempi* y ataques; por otro, que destaquen por su fuerza e intensidad, su rotundidad sonora y su sentido del contraste. En cambio, todo lo que es la expresión suele quedar en un segundo plano, como si esas batutas no tuvieran tiempo (o ganas) de ahondar en las partituras y buscar aquello que respira entre las notas y da personalidad y carácter a los temas.

El finlandés Pietari Inkinen cumple con esa línea de actuación en lo que se refiere a vivacidad y contundencia, mas no en lo que atañe a la expresión, pues su visión de estas dos Sinfonías de Dvořák sí pretende ir más allá de la mera lectura de unos pentagramas. Así, los *tempi* son por lo general vivos, pero Inkinen sabe jugar con ellos, hacer que fluyan y respiren con naturalidad, lo mismo que los temas. No menos cuidado se presenta el sonido, de modo que resalta todo el calor y color de la paleta del compositor, sobre todo de las maderas. Movimientos como el *Poco adagio* de la Sinfonía n. 7 o el *Adagio* y el *Allegretto grazioso* de la Sinfonía n. 8 se benefician especialmente de esa búsqueda de la transparencia y el detalle. Es cierto, hay también ciertas brusquedades, como en el *Allegro* final de la *Séptima* o en el *Allegro con brio* de la *Octava*, pero, lejos de molestar, aportan fuerza y autenticidad a las lecturas.

La buena respuesta de la orquesta, cuya sección de cuerda, sobre todo la grave, es especialmente sólida, acrecienta el interés de la propuesta.

Juan Carlos Moreno

DVOŘÁK: Sinfonías ns. 7 y 8. Deutsche Radio Philharmonie / Pietari Inkinen.

SWR Music SWR19130CD • 74' ★★★★★

La música de muchos compositores activos durante la primera mitad del siglo XX ha quedado arrinconada, quizá porque dos guerras lo cambiaron todo. Hasta que alguien, en este caso Mikhail Timoshenko y Elitsa Desseva, la rescata. Eduard Erdmann (1896-1958), su mujer Irene (1896-1978) y el amigo de ambos Philipp Jarnach (1892-1982) son los ilustres desconocidos protagonistas del disco.

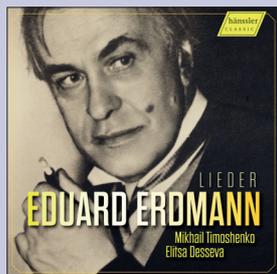
La carrera como compositor de Eduard Erdmann, célebre concertista de piano, acabó cuando el régimen nazi clasificó su música como degenerada. Sus canciones son todas obras de juventud (compuestas entre 1916 y 1920), y en la selección del CD se aprecian las influencias de compositores como Strauss o Schoenberg, pero también una voz propia, especialmente destacada en canciones como *Septembermorgen*, *Der Engel* o *Venedig*.

La también concertista de piano Irene Erdmann (de soltera Nolde, hija del pintor) es aún menos conocida; sus canciones son muy posteriores a las de Eduard, de la década de los 50, y este CD es prácticamente su estreno. Las dos muestras que incluye son originales, maduras, e invitan a escuchar más; *Herbstlied für Kinder* es una delicia.

Finalmente, el disco incluye los *Fünf Gesänge Op. 15* de Jarnach, compuestos entre 1918 y 1922. Concebida como un ciclo, es una obra notable, en la que destacan "Lied vom Meer" o "Der wunde Ritter".

Una buena opción para oyentes curiosos, con buenas interpretaciones de un dúo curioso.

Silvia Pujalte Piñán



ERDMANN: Lieder (+ Lieder de Eduard Irene ERDMANN y Philipp JARNACH). Mikhail Timoshenko, barítono; Elitsa Desseva, piano.

Hänssler Classic HC24009 • 53' ★★★★★



Admito que la primera impresión con este registro fue inesperadamente mejorable. Serían las prisas, un mal día, o vaya usted a saber, pero escuché una excesiva presencia del violín y una Francesca irregular. Y es rarísimo, porque el programa es realmente atractivo (incluyendo la primera grabación de la deliciosa *S'un di m'appaga HWV 223*) y Francesca Aspromonte se encuentra entre mis cantantes favoritas.

En todo caso, no sé si rectificar es de sabios o simplemente necesario, porque el disco es verdaderamente fantástico, de una finura extraordinaria. Escuchar con calma *Ho tanti affani* o *Quel povero core* te gana definitivamente por dulzura y expresividad en el diseño melódico, justa inventiva y gusto exquisito en la ornamentación de las *voltas*, además de complicidad máxima con el soporte instrumental y altura técnica intachable en todos, que no está de más resaltar incluso aunque sea un mínimo exigible que solemos dar por sentado.

Simplemente ocurre que, aún con un nombre tan evocadoramente belicoso, la gente de Arsenale Sonoro tienden a lecturas más camerísticas, delicadas y sutiles, más pacíficas, algo que las maravillosas cantatas de Haendel no sólo admiten divinamente, sino que exigen; aunque a algunos nos pueda gustar más el Haendel extremo del escenario, este repertorio lo escribió cuando era joven, con el objetivo de agradar los gustos ilustrados y moderados en los salones de los más pudientes del XVIII. Y aunque poco después se pasara a la grandeza operística, antes nos dejó un alma enamorada dentro de este disco. Delicia.

Álvaro de Dios

HAENDEL: Cantatas. Francesca Aspromonte, Boris Begelman. Arsenale Sonoro.

Pentatone PTC5187 083 • 67' ★★★★★

Minkowski y su formidable conjunto presentaron esta muy trabajada *Alcina* en Barcelona (en el Liceu, concierto memorable), Madrid, Valencia y diversas ciudades europeas. Grabada en Bordeaux en febrero de 2023 para Pentatone, las casi 4 horas de magia, ballet y canto de esta *Alcina*, que se debate entre lo sensual y lo espiritual, alcanzan una altura quizá sólo igualada en CD por Il Complesso Barocco y Alan Curtis (Archiv).

Kožená, madura y espléndida, se presenta como una maga de dos caras: equivale tanto a un dolido y grave Sarastro como a una erótica Reina de la Noche. Bonitatibus, muy entregada, compone un espectacular Ruggiero, quizá lo mejor del reparto junto a Kožená. Morley (Morgana), digna hermana de la hechicera y DeShong (Bradamante), que casi anticipa a la Elisabeth que se opone a Venus en *Tannhäuser*, completan un cuarteto sobresaliente. Los papeles masculinos (Mühlbacher, Cotaldo y Rosen) cumplen y encajan bien con las féminas.

Los grandes protagonistas de esta versión son Les Musiciens du Louvre y Minkowski. Hay que regresar a la trilogía von Otter/Minkowski (*Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Hercules*) y a las Cantatas Italianas por Kožená/Minkowski (también en Archiv) para encontrar algo parecido en lo referente a matices de color, contrastes anímicos, variedad rítmica y modo de acentuar las frases. La excepcional *Alcina*, cantada y tocada de esta manera, reconcilia a quienes sostienen que la diversión se acabó cuando llegó Gluck y a los escépticos de la ópera barroca: un teatro musical gozoso y profundamente humano.

Daniel Pérez Navarro



HAENDEL: Alcina. Solistas. Les Musiciens du Louvre / Marc Minkowski.

Pentatone 5187084 • 3 CD • 192' ★★★★★



NAXOS



Oper Frankfurt



DVD
VIDEO

NONE BUT THE LONELY HEART

Tchaikovsky songs staged by Christof Loy

Olesya Golovneva Kelsey Lauritano

Andrea Carè Vladislav Sulimsky Mikołaj Trąbka

Mariusz Kłubczuk Nikolai Petersen



UNITEL



Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es



La historia de la música nunca estará completa si no prestamos atención a esos compositores que reciben escasas líneas en cualquier enciclopedia, suponiendo que aún hoy día haya enciclopedias, y que forman parte del tejido musical diario de la vida en cualquier ciudad. Es el caso de Joachim HAVARD de la Montagne (1927-2002), del que no teníamos noticias hasta este disco. Estudiante del conservatorio cuando Fauré fue su director, fue amigo de Poulenc, Dukas, Jehan Alain, Duruflé, Messiaen... Y como organista virtuoso pronto llamó la atención. Heredero de la tradición del Maestro de Capilla en La Madeleine, no solo programaba obras de Gounod, Vierne o Honneger, sino también del glorioso barroco francés con Campra, Desmarests, Delalande y otros. Como compositor vive el resurgimiento del canto gregoriano, y su escritura modal así lo refleja en un catálogo amplio donde hay amplia representación de música religiosa, aunque, por desgracia, poco conocido hoy en día.

Esta remasterización de la grabación del concierto de junio de 1993 en que se interpretaron su *Oficio de Completas*, seis números incluyendo dos salmos, y de *Prima*, nueve números incluyendo también dos salmos, un *De Profundis* y el *Benedicamus Domino* de salida, bajo su dirección, nos muestra cuán gran artista fue y realmente merece la pena su escucha. Lástima que el coro suene desmayado y sin buen color, y que la afinación sea precaria en algunos momentos, si bien la orquesta con el importante color del órgano y los solistas cumplen sin fallas.

Jerónimo Marín

HAVARD DE LA MONTAGNE: Oficio de Completas y de Prima. Solistas. Coro y Conjunto instrumental de La Madeleine / Joachim HAVARD de la Montagne.

Le palais des dégustateurs PDD032 • 66' ★★★★

Escrita en la época de mayor significación política del alemán Hans Werner Henze (1926-2012), el oratorio secular (*volgare e militare*, según el compositor) *Das Floß der Medusa* (La balsa de la medusa) de 1968, con libreto de Ernst Schnabel y homónimo de la bicentennial pintura de Gérault, simboliza el espíritu del 68 desde el idealismo marxista del compositor, la mutación a un lenguaje más áspero y expresivo, como el de sus obras coetáneas *Ensayo sobre los cerdos* de 1968, *El Cimarrón* de 1970 o *Voices*, de 1973, además de su *Sinfonía n. 6* de 1969, y la problemática de la acogida de su música vista como ejemplo burgués por sectores más radicales. Así, en *Das Floß der Medusa* se plantea una alegoría, todavía presente, del luctuoso naufragio del *Méduse*, tras el que parte del pasaje se lanzó al mar en una suicida lucha por sobrevivir mostrando las dramáticas contradicciones y miserias del ser humano.

Esta enorme versión en directo de 2017, que contó con unos geniales Sarah Wegener y Dietrich Henschel en los roles solistas junto al Coro Arnold Schönberg, los Niños cantores de Viena y la Orquesta Sinfónica de la ORF, bajo dirección de Cornelius Meister, sobresale no solo por su relieve, precisión y atrevimiento (vuelve a la edición original y añade al coro final, además, la balada *Ho-Ho-Ho Chi Minh*), sino por su especialización, superando a Eötvös en solo por su relieve, precisión y atrevimiento (vuelve a la edición original y añade al coro final, además, la balada *Ho-Ho-Ho Chi Minh*), sino por su especialización, superando a Eötvös en solo por su relieve, precisión y atrevimiento (vuelve a la edición original y añade al coro final, además, la balada *Ho-Ho-Ho Chi Minh*).

Justino Losada



HENZE: Das Floß der Medusa. Sarah Wegener, Dietrich Henschel, Sven-Eric Bechtolf. Coro Arnold Schönberg, Niños Cantores de Viena, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Austriaca / Cornelius Meister.

Capriccio C5482 • 74' ★★★★RS



BR Klassik continúa con su fabulosa serie *Musica Viva*, que recoge conciertos en directo de música hecha en nuestros días. Este 41º volumen nos ofrece dos obras vocales del compositor alemán Arnulf Herrmann (1968), registradas en distintas fechas en Múnich por la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara bajo la batuta de distintos directores. Las *Tres canciones en una ventana abierta* (2014) que abren el disco dan una buena idea del estilo de Herrmann. Ritmos dislocados, variaciones microtonales y melodías que se deforman se van sucediendo para generar un discurso cambiante, desasosegado y hasta opresivo. Su carácter dramático (fueron incluidas en la ópera *El inquilino* de 2017) queda perfectamente plasmado por la fantástica actuación de Anja Petersen, asomada permanentemente al inevitable abismo emocional.

Tour de Trance cuenta también con la actuación de la soprano alemana en sus dos versiones aquí recopiladas. La primera, para voz y piano y de menor duración, nos prepara para la versión orquestal, mucha más contundente, en la versión de Heras-Casado. Los resultados son asombrosos en sus manos, de una definición sonora y una vitalidad fuera de lo común. Ciertamente, sin una orquesta así de buena sería difícil alcanzar estas cotas expresivas.

Aunque es complicada, esta música tan bien tocada merece una escucha.

Jordi Caturla González

A. HERRMANN: Drei Gesänge am offenen Fenster. Tour de Trance. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Varios intérpretes y directores.

BR Klassik 900641 • 54' • DDD ★★★★S

Nueve años menor que su compatriota y colega generacional Claudio Santoro, el compositor, gestor y agitador cultural catarinense Edino Krieger (1928-2022) se erige como un músico que, desde aproximaciones al serialismo y el neoclasicismo, mixtura y sintetiza la base tradicional del material folklórico brasileño junto con las técnicas de vanguardia. Así en *Variações Elementares* de 1964 parte de una escritura concertante con citas de músicas urbanas con una orquestación influenciada por Copland y Mennin, para mutar en *Ludus Symphonicus* de 1965, obra en la que la deriva serial jalona una arquitectura en tres movimientos en los que la armonía, el sentido melódico y el ritmo son sus respectivos motores. El contacto con la vanguardia polaca de Lutosławski y Penderecki a finales de la década de los 60 añadió recursos a la música de Krieger como la aleatoriedad controlada en *Fanfarra e Sequências*, para coro y orquesta, de 1970, o el empleo de *clusters* y el juego de timbres entre secciones en *Estro Armonico* de 1975 o en *Três Imagens* de Nova Friburgo, para clave y cuerda, de 1988. De 1972 es su considerada obra maestra, el sincrético *Canticum Naturale*, asombroso díptico sinfónico de inspiración amazónica basado en grabaciones del canto de aves.

A cargo de la eficaz Orquesta Filarmónica de Goiás, dirigida por Neil Thomson, junto con el Coro Sinfónico de São Paulo y la soprano Flavia Fernandes, esta referencial grabación actualiza el añejo disco de registros analógicos editado en Soarmec.

Justino Losada



KRIEGER: Fanfarra e Sequências, Variações Elementares, Canticum Naturale, Ludus Symphonicus... Flavia Fernandes. Coro Sinfónico de São Paulo; Orquesta Filarmónica de Goiás / Neil Thomson.

Naxos 8.574408 • 71' ★★★★RS



El romanticismo tardío de Guy Ropartz se mueve a caballo entre el siglo XX en el que el compositor se adentra, las maneras formales de Franck y el lirismo de Massenet. De su abundantísima producción, este CD ofrece una de sus obras de cámara más singulares, la *Sonata n. 2 para violonchelo y piano*. Las melodías de inspiración franckiana se introducen en el sólido armazón de esta composición de 1919, que se aparta tanto del impresionismo francés como más todavía de la Segunda Escuela de Viena. Las irisaciones cromáticas en claroscuro de los dos instrumentos ofrecen una visión melancólica del mundo de ayer que concluye en afirmación.

Con la *Sonata Op. 20* de Albéric Magnard, penúltima obra de su exíguo y meditado catálogo, menos difundida de lo que Magnard merece, saltamos de lo muy notable a lo excelente. Esta personalísima sonata, también de arquitectura impecable y desprovista de lo superfluo, se adentra bastante más en el siglo XX que la obra anterior. El *Scherzo* coquetea con Stravinsky, salvo en un trío de atmósfera celestial, y nos conduce sin pausa al corazón de la *Op. 20*, un magistral *Funèbre* que tiene más de ensañación que de momento luctuoso. El impulso decidido del último movimiento, que como el primero alterna lo áspero y lo cantabile, lleva a una apoteosis afirmativa, al igual que en Ropartz.

El disco acumula recomendaciones y estrellas, sobre todo de la crítica gala. Se las merece todas. Excelentes Meunier y Bozec, que no necesitan bombo publicitario para imponerse en este repertorio.

Daniel Pérez Navarro

MAGNARD & ROPARTZ: Sonatas para violonchelo y piano. Alain Meunier (violonchelo) y Anne Le Bozec (piano).

Model PDD029 • 51' **★★★★★ R**

Toda grabación nueva debería ser tan atractiva y estar tan bien concebida y ejecutada como ésta que proponen Sol Gabetta y Bertrand Chamayou con obras para violonchelo y piano de Mendelssohn y un estrambote más que curioso de piezas de Jörg Widmann, Heinz Holliger, Francisco Coll y Wolfgang Rihm. No piense el lector que su interés radica exclusivamente en un motivo, como podría ser el de reunir las obras completas del músico alemán para sus respectivos instrumentos o el de ofrecer nos cuatro meritorias primicias, que también. Considere, en cambio, que en ella confluyen felizmente al menos otros cuatro factores de valor específico diverso y complementario.

Quizás el más evidente en una primera audición es el diálogo cómplice entre los intérpretes que, en su caso, lleva retroalimentándose desde hace casi veinte años. Luego estaría, al menos para quien escribe, el arrollador sentido cantable de Sol Gabetta, a quien tuve la suerte de escuchar cuando aún era una inquieta estudiante que buscaba completar su formación en el Encuentro de Música y Academia de Santander y cuyo desbordante carisma, ya evidente entonces, rezuma aquí en la dosis justa.

Pero es que todavía quedan el ejemplar acabado editorial del álbum (interesantísimas notas) y la bella toma sonora, que en las obras de Mendelssohn nos restituye admirablemente tanto el timbre del Stradivarius Bonamy Dobrée-Suggia (1717) de Gabetta como el del imponente piano Blüthner (1859) que toca Chamayou. Absolutamente recomendable.

Darío Fernández Ruiz



MENDELSSOHN: Obras completas para violonchelo y piano (+ obras de COLL, HOLLIGER, RIHM, WIDMANN). Sol Gabetta, Bertrand Chamayou.

Sony Classical 19439934002 • 2 CD • 84' **★★★★★ R**



El pasado mes de febrero, RITMO recogía una reseña donde comentaba el que ingenuamente pensé que sería el lanzamiento estrella del sello discográfico de la Filarmónica de Berlín para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Rachmaninov. El presente álbum triple, que contiene la misma grabación del celeberrimo *Concierto para piano n. 2* con Kirill Gerstein al teclado, viene a demostrar no sólo que mi suposición era errónea, sino que la capacidad de la orquesta alemana para deslumbrar es inagotable.

Al ya citado *Concierto*, se suman aquí la *Sinfonía n. 2*, *La isla de los muertos* y las *Danzas sinfónicas*, así como un tercer disco (éste, en formato Blu-Ray) con las imágenes de los respectivos conciertos, celebrados entre 2020 y 2022, todos ellos bajo la batuta de Kirill Petrenko. Hablaba entonces de la absoluta comunión entre orquesta y director, algo que es notorio desde el primer tema del *Largo* de la *Sinfonía*, cuya escritura contrapuntística y entradas en imitación quedan expuestas con exactitud virtuosística, claridad armónica y esplendor tímbrico.

Por similares derroteros transcurren *La isla de los muertos* y las crepusculares *Danzas*, de densa orquestación. La inmersiva experiencia sensorial que supone su audición o visionado debe mucho a una toma sonora limpia que distingue planos y voces con gran definición, una imagen de nitidez extrema y, en menor medida, a la lujosísima presentación, que no por esperada deja de agradar. Admirable de principio a fin y muy recomendable.

Darío Fernández Ruiz

RACHMANINOV: Concierto para piano n. 2, Sinfonía n. 2, La isla de los muertos, Danzas sinfónicas. Kirill Gerstein, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín / Kirill Petrenko, director

Berliner Philharmoniker BPHR 230461 • 90' • 2 CD/Blu-Ray **★★★★★ PRS**

Varias décadas llevaba la Royal Opera House de Londres sin presentar la obra estrella de Saint-Saëns y, a finales de la temporada 2021-22, se decidió apostar por una nueva producción de Richard Jones que actualizaba la historia, con unas dosis kitsch muy visuales y centrada más en el mundo interior de la protagonista femenina. Ahora, el sello Opus Arte ofrece un DVD con registro visual para quienes no pudieron asistir en persona a tan discutido montaje.

Sin duda, una de las mejores Dalilas, no solo de la actualidad, la encontramos en la mezzosoprano Elina Garanča. Una vez que ha rodado en papel en plazas tan importantes como Nueva York, Berlín o Viena, llegaba a la capital inglesa desplegando su imponente instrumento y fraseando con total autoridad. Interiorizado ya el personaje, desde la primera a la última nota nos seduce con su dominio de las dinámicas. A su lado, debutante en el rol (y casi en la cuerda de tenor), el antes barítono Seokjong Baek resulta vocalmente muy adecuado como Sansón. Muestra un timbre oscuro y gran arrojo, y aparece seguro en los grandes momentos solistas.

Las voces graves de Golinski y Malaba cumplen con creces su cometido, y tanto el coro como la orquesta de la compañía operística londinense sueñan de manera brillante a las órdenes de un inspirado Antonio Pappano, que sabe bien dosificar dramatismo y exuberancia.

Pedro Coco



SAINT-SAËNS: Sansón y Dalila. Seokjong Baek, Elina Garanča, Lukasz Golinski, Blaise Malaba, etc. Orquesta y Coro de la de Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: Richard Jones.

Opus Arte OA1371D • DVD • 145' • DD 5.1 **★★★★**



En 1987, tras su jubilación como principal clarinete de la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, Ray Carpenter encontró en un almacén unas 350 cintas magnéticas con grabaciones de las emisiones de la BBC, de conciertos de su orquesta, realizadas por quien fuera su titular de 1961 hasta su fallecimiento, Constantin Silvestri (1913-1969). Al destruirse los master originales al reutilizar la BBC las cintas, esta fuente permitió llevar al disco parte de ese legado, inicialmente en BBC Legends y ahora en ICA Classics, complementando su discografía para Emi. Con una dedicación asombrosa para una orquesta de estándares amateur, este registro de 1961 da buena muestra del trabajo de Silvestri no solo como formador de orquestas (nunca pedía más dinero sino tiempo para ensayar), llevando a la Sinfónica de Bournemouth a unos estándares de calidad que definieron su titularidad y el legado discográfico de sus sucesores, Berglund o Barshai, sino como un acerado e intenso traductor sinfónico.

Una humorística y ligera versión de la obertura *Colas Breugnon* de Dimitri Kabalevsky (1904-1987) abre el disco llevándonos al registro discográfico más breve y nervioso de la *Sinfonía n. 8* de Dimitri Shostakovich (1906-1975), mediante una interpretación de pujantes y dramáticos tiempos extremos presentados de un solo trazo que apuntalan los dos obsesivos movimientos centrales. Es una pena que el sonido, comprimido y saturado, no permita un mayor rango dinámico de estas heterodoxas y eléctricas lecturas.

Justino Losada

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 8. KABALEVSKY: Obertura Colas Breugnon. Orquesta Sinfónica de Bournemouth / Constantin Silvestri.

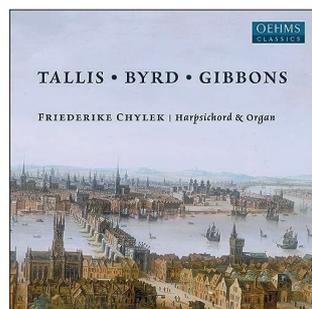
ICA Classics ICAC 5176 • 68' ★★★★★

La clavicembalista bávara Friederike Chylek es una especialista en la música inglesa de la época isabelina y jacobea, lo que queda acreditado por sus grabaciones, principalmente para el sello Oehms Classics, a las que se viene a unir esta última dedicada a obras para órgano o clavicémbalo de tres compositores de aquel Siglo de Oro británico: Thomas Tallis (±1505-1585), William Byrd (±1540-1623) y Orlando Gibbons (1583-1625), de modo que el programa viene a presentar, por sí solo, un cuadro evolutivo de la música para teclado de aquel periodo.

Músicas un tanto abstrusas y de mucha exigencia para el oyente, se hacen asequibles gracias a la altísima calidad interpretativa de Friederike Chylek, que queda demostrada por su sobresaliente técnica, por la acertada elección de los *tempi* y por sus impecables versiones, que rezuman una profunda sensibilidad expresada con ligereza. Al éxito también contribuyen los instrumentos escogidos, el órgano de la iglesia de la Abadía de Rheinau (Suiza) construido en 1715 por Johann Christoph Leu (1675-1749) y un clavicémbalo napolitano construido en 1699 por Giovanni Natale Boccari (floruit 1679-1717) y restaurado por Matthias Griewisch en 2019..

Por último, hay que señalar que esta grabación ha aparecido muy oportunamente para conmemorar el cuarto centenario del fallecimiento de William Byrd.

Salustio Alvarado



TALLIS / BYRD / GIBBONS. Obras para teclado. Friederike Chylek, órgano y clavicémbalo.

Oehms Classics OC1723 • 78' ★★★★★



Para celebrar las dos décadas de carrera, el tenor Javier Camarena se ha embarcado en un proyecto discográfico (su segundo recital con el sello Pentatone) que homenajea a Francesco Paolo Tosti. Este compositor italiano, autor de un inabarcable número de canciones, ha estado siempre presente durante esos veinte años en los recitales del cantante mexicano, por lo que no extraña que quiera así rendirle tributo. Y no solo con las canciones más populares, que también están, sino a través de piezas en francés (un trío de *Méloides* que no llega a los diez minutos y en las que muestra un exquisito fraseo) o incluso en inglés. En esta lengua, la del país en el que la fama del compositor creció indudablemente, solo se canta *First Walz*, arreglada para piano por el propio acompañante de Camarena, un Ángel Rodríguez que siempre respira a la par y que resulta adecuado por la perfección y el variado juego dinámico.

Comenzando con las famosas canciones de *Amaranta*, la voz del tenor ya seduce, pues es en todo momento expresiva, su instrumento se pliega a las sutilezas y narra con honestidad. Tras ellas, muchas de las piezas que todo melómano espera encontrar en un recital Tosti no defraudan, y se exponen con arrojo, luminosidad y mucha atención al matiz. Por último, muy de agradecer es la extensa duración del disco, más de ochenta minutos de música.

Pedro Coco

TOSTI: Sogno (Canciones). Javier Camarena, tenor; Ángel Rodríguez, piano.

Pentatone PTC 5187 184 • 82' ★★★★★

La relación existente entre Naxos y Dynamic se sigue consolidando en formato CD con la aparición ahora de las óperas del Maggio Musicale Fiorentino que previamente la discográfica italiana había publicado en DVD y Blu-ray.

En este caso, se trata del *Ernani* de Giuseppe Verdi que no se escuchaba en la capital Toscana desde hacía seis décadas, y que, para muchos, supuso un acontecimiento operístico ya solo por ese hecho. El reparto lo encabezaron Francesco Meli, un buen fraseador que sabe llevar un personaje que no es nada fácil de interpretar a su terreno más ligero con inteligencia y musicalidad; y María José Siri, que suele pisar las tablas del teatro del Maggio con cierta frecuencia y que debutaba el rol. Muestra un instrumento de caudal generoso que se encuentra más cómodo en las escenas dolientes, y mira a los modelos del pasado para construir su *Elvira*.

Las voces graves que completan el cuarteto protagonista, al igual que el implicado conjunto de voces secundarias y el empastado coro del festival, también dejan una buena impresión en conjunto, especialmente el rotundo Vitalij Kowaljow, que impone con sus medios cuando Silva aparece en escena.

Y, por último, quizás lo más redondo: la matizada dirección del maestro estadounidense James Conlon, que resulta expresiva, controlada, vibrante y atenta al equilibrio entre las tablas y el foso.

Pedro Coco



VERDI: Ernani. Francesco Meli, María José Siri, Roberto Frontali, Vitalij Kowaljow, etc. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / James Conlon.

Naxos 8.660534-35 • 2 CD • 127' ★★★★★

PARSIFAL VAGANDO DURANTE LA PANDEMIA

Imaginamos qué habrá soportado, a la hora de elegir entre si comercializar la toma sonora o la videográfica, que mejor no rescatar la facinerosa y antojadiza propuesta escénica planteada en 2021 por el ruso Kirill Serebrennikov en una Ópera Estatal vienesa cerrada a cal y canto al público por motivos pandémicos. Otra herida que todos portábamos por entonces en nuestros cuerpos y que tampoco parecía iba a sanar nunca. Todo un acierto rescatar solamente el audio de las dos funciones montadas y emitidas por Canal Arte, pues la escena, ambientada en una prisión de aromas *putinianos*, no había por dónde cogerla (a una grotesca lanza convertida en un soez tubo de hierro, se le unía un Gurnemanz tatuador de la cárcel, Kundry la periodista de una revista, Klingsor el redactor jefe de la publicación que acaba acribillado a balazos por ella y Parsifal se desdoblaba en escena, uno joven y otro maduro, rememorando su estancia en la prisión a modo de *flashback*). Por lo que mucho más recomendable abrir las orejas que los ojos.

Philipp Jordan (su padre firmó certeramente aquel *Parsifal* que puso banda sonora al legendario filme de Häns-Jürgen Syberberg) es un notable director wagneriano. Antes de salir al deshabitado coso vienes, ya tenía en su currículum un soberbio *Tannhäuser* (Baden-Baden, 2008), un renovador y cinematográfico *Parsifal* junto al caprichoso Stefan Herheim en Bayreuth (2012) y unos magistrales *Meistersinger* también desde la *Verde Colina* (2017), lo mejor que ha dirigido hasta la fecha. Aquí vuelve a desplegar su prudente estilo de dirección colmado de elegancia y refinamiento junto a una brillantísima y cristalina orquesta y un fantástico



coro. Equilibrio y serenidad, colores sensuales y vivos, ágiles *tempi* y ausencia de marcados contrastes, cataclismos o salidas de tono. Una batuta que parece forrada de terciopelo como lo demuestra en el exquisito *Karfreitagszauber*.

El suizo contó con un estupendo *casting* para su filmación, donde reluce con fuerza la presencia magnética de Elina Garanča, que empezaba a moldear a una primigenia Kundry, hasta culminarla en esa gloriosa estación final que supuso para ella darle vida el pasado verano en Bayreuth junto a Heras-Casado (registro que en unos meses verá la luz). Voz poderosa y rotunda para una Kundry salvaje de garras afiladas, bien resuelta dramáticamente, con un tenebroso y turbador registro grave. Kaufmann da vida a un imponente y taciturno Parsifal, gracias a una emisión fresca y rotunda, de agudos vigorosos. A veces el bávaro gusta de apianar tanto las notas que acaba cayendo en el falsete. Junto a la letona regalan ambos un segundo acto inolvidable, lleno de electricidad y sensualidad. Expresivo y repleto de fisicidad, el Amfortas de Ludovic Tézier intensamente doliente en sus desgarradores "Erbarmen!". Profesional y sin tachones el Gurnemanz del todo terreno wagneriano de Georg Zeppenfeld, tan adicto a la salmodia. Pesado y fondón el Klingsor de Wolfgang Koch. En resumen, el enésimo *Parsifal*, que hubiera ganado muchísimos enteros si hubiese sido registrado en estudio y no en vivo sobre un gélido teatro sin público.

WAGNER: Parsifal. Jonas Kaufmann, Elina Garanča, Ludovic Tézier, Georg Zeppenfeld, Wolfgang Koch. Orquesta y Coro de la Ópera Estatal de Viena / Philippe Jordan.

Sony Classical • 4 CD • 242'

★★★★★ P

Javier Extremera



La Ópera Nacional y el Ballet de Sofía organizan cada año un Festival Wagner que incluye representaciones del *Anillo* completo y de los otros títulos del compositor, a ritmo de uno por año. Esta edición del 2024 toca *Lohengrin*, pero las dos anteriores se presentó una nueva producción de *El holandés errante*, no en el Teatro sede de las representaciones operísticas, sino en el lago Pancharevo de la capital.

La puesta en escena corre a cargo del habitual Plamen Kartaloff, ya autor del *Anillo* publicado por Dynamic, inicialmente de manera escalonada y posteriormente en un estuche. La pasión de este director por el arte contemporáneo queda de nuevo demostrada, esta vez a través del homenaje que hace de la obra de Barbara Hepworth. La gran esfera que domina la escena en todo momento está inspirada en una de sus esculturas y forma parte permanentemente del desarrollo de la trama.

Desde lo musical, la figura más destacable, por medios homogéneos, intención dramática y seguridad técnica es la de la soprano Radostina Nikolaeva, una Senta de todo respeto. A su lado, un imponente aún Kurt Rydl como su padre Daland y un resto del reparto correcto e implicado en líneas generales.

La firme dirección musical del maestro Rossen Gergov, probablemente dadas las características del evento, al aire libre, transita más por la faceta de la espectacularidad.

Pedro Coco

WAGNER: El holandés errante. Markus Marquardt, Radostina Nikolaeva, Kurt Rydl, Konstantin Andreev, etc. Orquesta y Coro de la Ópera de Sofía / Rossen Gergov. Escena: Plamen Kartaloff.

Dynamic 37991 • DVD • 146' • DD 5.1

★★★★

William Walton siempre consideró que su *Concierto para violoncelo* (1956) era el mejor de los tres que había escrito para instrumentos de cuerda. Por ello, tiene sentido que la violista Anna Serova haya decidido transcribir su parte solista a su instrumento antes que abordar el que Walton compuso originalmente para viola. Sin duda, es también lo más interesante de un disco cuyo programa se completa con tres obras que, según el compositor y director Roberto Molinelli (n. 1963), hay que ver como un homenaje al músico británico. Lo que las distingue es su marcado eclecticismo. Así, el *Concierto para viola "Lady Walton's Garden"* (2017) toma como excusa tres plantas del jardín que los Walton tenían en la isla italiana de Ischia para crear otros tantos movimientos neotonales y tirando a efectistas, sobre todo el tango final, guiño al país en el que los Walton se conocieron. *William's Rock* (2018), para viola, viola d'amore, guitarra eléctrica y orquesta, es una suerte de *passacaglia* que, tras un inicio contenido, introduce elementos del rock sin demasiada fortuna, mientras que *The Missing E* (2022), para viola, mandolina, guitarra, percusión y quena (un tipo de flauta americana), tiene la gracia de excluir la nota mi (E en notación inglesa), pero suena a un *new age* más que añejo, con sus cantos de pajaritos y todo.

Los intérpretes, que ya colaboraron en el disco *Tango all'opera*, se creen el proyecto y lo defienden con ahínco, pero, salvo Walton y algunos pasajes contados del resto de obras, la música es puro artificio.

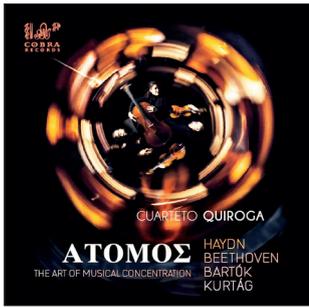
Juan Carlos Moreno



WALTON: Concierto para violoncelo (versión para viola). **MOLINELLI: Concierto para viola "Lady Walton's Garden".** *William's Rock*. *The Missing E*. Anna Serova, viola. Orquesta Haydn de Bolzano y Trento / Roberto Molinelli.

Naxos 8.573990 • 76'

★★★★



“Consideren qué moderación se requiere para expresarse con tanta brevedad. Se puede trasladar una mirada a un poema, un suspiro a una novela, pero expresar toda una novela en un solo gesto, o el gozo en un suspiro... semejante condensación sólo puede darse cuando hay una ausencia proporcional de autoindulgencia”. Son palabras de Arnold Schoenberg extraídas del prólogo a la primera edición de las *Bagatelas Op. 9* y que sirven al Cuarteto Quiroga para presentar el concepto que vertebrará su más reciente producción discográfica: “Átomos. El arte de la concentración musical”.

Es la eterna aspiración del artista creador: sintetizar, desnudar, liberarse de todo lo accesorio para revelarnos lo fundamental, esas formas preestablecidas que consideramos bellas. Es también la obsesión del intérprete, siempre en la cuerda floja, expuesto al riesgo de pasarse o quedarse corto.

Nuestro Baltasar Gracián resumió el asunto aún más en su aforismo “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. De su enseñanza y de la audición del disco, que reúne sendas piezas de Haydn, Beethoven, Bartók y Kúrtag, hay que concluir que el trabajo del Cuarteto Quiroga es doblemente bueno. De hecho, podríamos decir algo parecido a lo que el propio violinista Cibrán Sierra escribe en las notas al programa sobre el conjunto de Cuartetos de Bartók: que aglutina tanta honestidad artística, profundidad poética e imaginación narrativa que hace de este disco un valioso referente para todo aficionado interesado en el cuarteto de cuerda.

Darío Fernández Ruiz

ÁTOMOS. Obras de HAYDN, BEETHOVEN, BARTÓK, KÚRTAG, WEBERN. Cuarteto Quiroga.
Cobra 0088 • 59' ★★★★★

Desde que Daniel Pinteño irrumpió en la música antigua, sus propuestas no han dejado de llamar la atención. Su clara intención de presentar proyectos que reflejen una intención atractiva y diferente para el público se evidencia en cada nuevo trabajo. Así sucede con *Back to follia!*, una revisión de esta forma que sigue seduciendo a generaciones de intérpretes y público, y que vuelve ahora con la intención de mostrar su lado más libre.

Construido sobre el principio de la naturalidad, él y los músicos que lo acompañan explican que “el repertorio recogido en esta grabación es un fiel reflejo de la música improvisada en la era barroca”; y así, empiezan a sonar el violín de Pinteño, la guitarra barroca de Pablo Zapico, el contrabajo de Ismael Campanero y la percusión de Pere Olivé, o lo que es lo mismo, *Concerto 1700*. Lo que durante el barroco fue la música popular es representada en títulos que contienen fandangos, folías o chaconas con el principal interés de las versiones que han hecho y que destilan una poderosa energía, un sello que distingue a Pinteño y los suyos. Esa es la particularidad que conlleva una partitura en la que la música se esboza pero no se presenta completa, que se puede adaptar al momento y al criterio del intérprete, particularidad muy bien aprovechada por los integrantes de *Concerto 1700*.

La enorme calidad de las improvisaciones y de los arreglos instrumentales permiten al oyente recrear su imaginario personal del ocio del siglo XVII y, a la vez, sentir una alegría y emoción atemporal.

Esther Martín



BACK TO FOLLIA! Concerto 1700 / Daniel Pinteño.

Concerto 1700 • 170007 • 62' ★★★★★ P



Para juntar estas letras, habré escuchado el disco infinidad de veces, probablemente más que en otros casos. Y si la impresión ha sido ascendente y no negaré que poco a poco voy encontrando en Orłinski virtudes que antes no veía, me invade la extraña sensación de que ni es un disco redondo, ni compacto. Porque hay algo en el timbre de Orłinski que no termina de eliminar cierta frialdad monocorde, que no transmite calidez ni afectos. Y por el otro lado, está el Séptimo de Caballería encarnado en un *Il Pomo D'Oro* en racha, arrojando carne al asador (aquí sin créditos de dirección, para saber a quién corresponde el mérito) y convirtiendo en oro todo lo que toca... pero sin conseguir que Orłinski vaya más allá de ser una eficiente máquina de dar notas.

Una pena, porque la selección musical es fantástica (reivindican una docena de delicados estrenos mundiales), la presencia instrumental es pura gloria y tampoco diremos que Orłinski cante mal (hay voz bonita y capacidad técnica), pero un recopilatorio de música diseñada para que dar lustre a afectos y emoción se queda a medio hacer, e incluso alguna pieza aburre puntualmente. También las hay muy resultonas, como *La certeza di sua fede* y defienden con solvencia la música interesante de un desconocido Netti, elegido como compositor destacado del disco (son suyas 6 de las 36 piezas).

Y al final bien, pero ni redondo, ni compacto. Volveremos dentro de otra infinidad de escuchas, a ver si Orłinski nos arrebatara, quién sabe.

Álvaro de Dios

BEYOND. Jakub Josef Orłowski, *Il Pomo D'Oro*.
Erato 5054197726453 • 82' ★★★★★

Credo, concebido con “fe en el poder de la música, en el arte y en la capacidad para levantarse y perseverar” (A. Korondi y Z. E. Marial), recopila dúos de ópera y oratorio pertenecientes a la producción vocal de G. F. Haendel (1685-1759). Este planteamiento, por tanto, es el génesis de una compilación que reúne dúos de *Arianna in Creta*, *Rodelinda*, *Belshazzar*, etc. Un discurso sonoro elaborado fuera de las colecciones canónicas.

En las óperas serias de Haendel, la mayoría de números corresponden a arias *da capo*, por lo que los dúos habitan su obra en una proporción considerablemente inferior. Según Bernd Zegowitz, los dúos no están sujetos a una estructura poética fija y, formalmente, son menos estrictos que las arias; lo que permite su incursión en diferentes momentos de la trama. Diverso y rico en cuanto a elección del repertorio, hay que tener en cuenta la complejidad que conlleva liberarse de los amaneramientos que, a veces, sobrecargan los elementos distintivos de las piezas en pos de una búsqueda estilística.

En *Credo*, Korondi y Marial realizan una interpretación que, llena de intencionalidad, se sostiene sobre una afinación de dudosa rigurosidad. Este parámetro, junto al uso inestable del *vibrato*, provoca ataques de cierta inexactitud y añade complejidad a la imbricación de las voces. Si bien es cierto que el conjunto no consigue empastar en su totalidad, ambos cantantes guardan especial cuidado en la compenetración de sus voces.

A pesar de las dificultades técnicas, un *credo* de génesis prometedor y desarrollo estructural interesante.

María Alonso



CREDO. Duetos de HAENDEL. Anna Korondi, soprano; Zvi Emanuel Marial, contratenor. Raphael Alpermann, director musical.

Hänssler Classic HC22071 • 47' ★★



En *El mundo musical de Hans Georg Nägeli*, Els Biesemans nos ofrece un recital de obras de este infrecuente y controvertido compositor, editor y pedagogo. Las *Toccatas de Nägeli* que aquí se incluyen son una buena representación de su producción musical; además de su dedicación a la música coral, el suizo compuso principalmente para el teclado, con Clementi y Beethoven como referentes estéticos. Biesemans aprovecha esto e intercala obras del italiano y el alemán con las de Nägeli, empleando en su interpretación una reproducción de un pianoforte de Anton Walter.

Como polémico editor de Beethoven, con el que tuvo más que roces, y controvertido ensayista de ideas a veces arbitrarias o cuestionables (como las críticas a Mozart o al propio Beethoven), Nägeli tuvo un indudable éxito. El tiempo, sin embargo, no le ha reservado un puesto triunfal como compositor. Su música dice más bien poco, y la seca sonoridad del instrumento "de época" empleado aquí no ayuda a mejorar las cosas. La fortepianista belga consigue buenos resultados con Clementi, que se beneficia del mecanismo y el timbre del teclado, pero hace aguas en la *Waldstein* de Beethoven, donde el mismo instrumento se queda sumamente corto en todos los aspectos.

En conjunto, tenemos un disco que reviste poco interés pero se deja escuchar sin problemas.

Jordi Caturla González

DIE MUSIKALISCHE WELT DES HANS GEORG NÄGELI. Varios compositores. Els Biesemans, piano-forte.

Solo Musica SM414 • 76' ★★

En *dehors* propone un giro a la idea preconcebida de qué es la historia musical de Viena, ofreciendo para ello una mirada a 5 nombres que pertenecen al pasado vienés más reciente (el grandísimo Friedrich Cerha) o al presente (el resto). El joven *Spectrum Saxophonquartett* responde a la formación camerística clásica del cuarteto de saxofones (tenor, baritono, soprano y alto). En *dehors* supone una excelente carta de presentación para quienes no lo conozcan.

El cuarteto vienés comienza con un plato fuerte, *Saxophonquartett I-V* de Cerha. Después de una década destinada a completar el Tercer acto de *Lulú* de Berg, el lenguaje de Cerha cambió: se apartó de aquellos imponentes e hieráticos *Spiegel* para orquesta y se encaminó hacia una música post-tonal más libre y expresiva, de la que *Saxophonquartett I-V* es un magnífico ejemplo. Sólo por esta interpretación, la grabación ya merece la pena.

Ondate de Olga Neuwirth se mueve entre jirones y sombras, alejada de los bailes de salón y de las estampas rústicas. Never de Ursula Reicher propone unos saxos híbridos, entre lo jazzístico y lo contemporáneo. *La Gammonaira* de Gerald Preinfalk, antiguo profesor de los integrantes del cuarteto, explora las posibilidades de color y técnica que puede ofrecer esta formación camerística.

El disco termina por todo lo alto con *Saxophonquartett* de Georg Friedrich Haas, quizá la obra más destacable junto a la de Cerha. Un laberinto microtonal de subidas y bajadas, próximo al minimalismo, que transmite inquietud y, por momentos, un humor muy macabro.

Daniel Pérez Navarro



EN DEHORS. Obras de CERHA, NEUWIRTH, REICHER, PREINFALK, HAAS. Spectrum Saxophonquartett.

Col Legno 15021 • 62' ★★★★★

LUKA FAULISI
VIVALDI
THE FOUR SEASONS

LANZA SU NUEVO ÁLBUM Y HACE RENACER "LAS CUATRO ESTACIONES" DE VIVALDI

CON (OH!) ORKIESTRA HISTORYCZNA Y MARTYNA PASTUSZKA, QUE DIRIGE LA GRABACIÓN.
"UN ARTISTA CON UN SONIDO DE UN MILLÓN DE DÓLARES". Pinchas Zukerman

VITTORIO GRIGÒ
VERISSIMO

NUEVO ÁLBUM CON ARIAS DE TENOR ITALIANAS DE PUCCINI, MASCAGNI, LEONCAVALLO, CILEA Y OTROS

A GRIGÒ SE UNEN EL DISTINGUIDO DIRECTOR PIER GIORGIO MORANDI Y LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL CHECA

WILLIAM STEINBERG
BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA
THE COMPLETE RCA VICTOR RECORDINGS

LAS GRABACIONES COMPLETAS PARA RCA VICTOR, REMASTERIZADAS A PARTIR DE LAS CINTAS MULTIPISTAS ANALÓGICAS CON 3 GRABACIONES INÉDITAS

GRABACIONES PARA RCA DE WILLIAM STEINBERG Y LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BOSTON "INTERPRETACIONES VITALES E INSPIRADORAS"

Visítanos en: www.sonymclassical.es



El violinista Rubén Darío Reina nos presenta una interesante grabación de obras de cámara, entre compositores consagrados como Granados y Ginastera y joyas desconocidas aún en nuestros lares (ver entrevista en RITMO de diciembre de 2023). El chileno Enrique Soro cierra el programa con una *Sonata* al igual que la comienza Granados en el mismo formato (aunque sin el recientemente descubierto *Scherzo* de la misma). Todo un plantel de compositores iberoamericanos, modernizadores de las instituciones musicales y faro de nuevas generaciones de músicos nacionales. *Pampeana n. 1 Op. 16* (1947), de Alberto Ginastera es una rapsodia sobre temas argentinos en la vena "nacionalista subjetiva" y muestra su creciente libertad para adaptar material popular a un lenguaje modernista más sofisticado, así que tuvieran un lenguaje relativamente similar. Obras menores, en su duración y desarrollo (que no en su interés) son las de Lorenzo Fernández y Pinzón Malagón. Aunque compuestas todas en el siglo XX, poseen un estilo postromántico en una época que marchaba al ritmo de las corrientes más vanguardistas.

En todas ellas, Rubén Darío Reina y Svetlana Kotova muestran un despliegue de fuerza expresiva de primer nivel en técnica y expresión, y la calidad del sonido es excepcionalmente vibrante y naturalmente resonante, que ayuda aún más a destacar un hermoso tono de canto, un sonido cálido y uniforme en todo el rango de sus instrumentos, una entonación precisa y una gran variedad de colores y técnicas a su disposición.

Luis Suárez

IBEROAMÉRICA DESDE DENTRO. Obras de GRANADOS, GINASTERA, Ó. LORENZO FERNÁNDEZ, J.H. PINZÓN, E. SORO. Rubén Darío Reina, violín. Svetlana Kotova, piano.

Non Profit Music 2304 • 56' ★★★★

El motete *Quid dabit oculis* plantea de manera paradójica la pregunta: "Música, ¿por qué guardas silencio?", seguida de una pausa significativa en la música. Este motete, compuesto por Costanzo Festa, lamenta la muerte de Ana de Bretaña, expresando el duelo mediante la ausencia de música y simbolizando la ausencia del gobernante. Aunque inicialmente vinculado a la muerte de un gobernante francés, este motete se adaptó para honrar al emperador Maximiliano I de Austria, propulsor de un importante núcleo cultural durante la transición entre los siglos XV y XVI.

Con esta obra de luto, el grupo de intérpretes formado por Stefan Steinemann, Iris Lichtinger, Tabea Schwartz, Vincent Kibildis y Michael Eberth inician un interesante itinerario por los distintos tipos de obras e influencias en la música de la corte de Maximiliano I. Motetes, chansons y Lieder de compositores francoflamencos, italianos o pertenecientes al círculo imperial forman el amplio abanico sonoro que despliegan ante el oyente. Tras esta diversidad de músicas se encuentran estados del alma expresados en sus letras, sentimientos que no emergen a lo largo del disco, lo que termina por generar una sensación de tedio o monotonía inevitable al escucharlo.

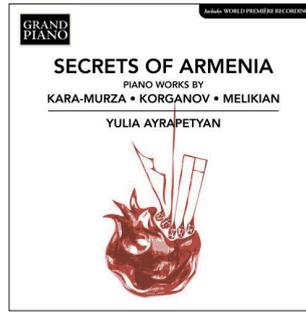
La interpretación es cuidada e históricamente informada, pero le falta corazón.

Mercedes García Molina



MUSICA, CUR SILES? Obras de FESTA, ISAAC, PAMINGER, KOTTER... Stefan Steinemann, alto. Iris Lichtinger, flauta renacentista. Tabea Schwartz, viola de gamba. Vincent Kibildis, arpa renacentista. Michael Eberth, claviciterio.

Perfect Noise PN2402 • 60' ★★★★



En esta colección se refleja el trabajo de investigación que están llevando a cabo la pianista Yulia Ayrapetyan y su esposo Mikel Ayrapetyan, que han rescatado la música escrita por compositores armenios de finales del siglo XIX y principios del XX, combinando la música folclórica de su país con la tradición pianística occidental. Armenia está en el Cáucaso, entre Asia y Europa, así que su música folclórica tiene una raíz oriental que puede percibirse en sus ritmos y melodías inspirados en escenas de la vida cotidiana.

Los compositores de este CD son Christopher Kara-Muza (1853-1902), Genary Korganov (1858-1890) y Romanos Melikian (1883-1935), que vivieron en una etapa de conflicto, pues su país era codiciado tanto por rusos como por otomanos. Sin embargo, los tres pudieron tener estudios de alto nivel y dedicarse a la música con éxito y reconocimiento.

Yulia Ayrapetyan nos acerca a las composiciones para piano de los tres. Ella nació en Rusia, estudió en Moscú y mantiene las tradiciones interpretativas de la escuela rusa de piano. Actualmente reside en Estados Unidos, donde trabaja también como pedagoga y productora, combinando estas actividades con una intensa carrera internacional como intérprete. Ella apoya activamente el proyecto que lleva a cabo su esposo Mikel Ayrapetyan, compositor, pianista, docente e investigador y que es el que está rescatando la música de compositores armenios olvidados y que ella interpreta en conciertos y ha grabado en este disco, muy recomendable de escuchar.

Sol Bordas

SECRETS OF ARMENIA. Obras de KARA-MURZA, KORGANOV, MELIKIAN. Yulia Ayrapetyan, piano.

Grand Piano GP945 • 57' ★★★★

Sueño de Juventud (Traum der Jugend) es un lanzamiento de 2023 del cuarteto de saxofones Kebyart, cuyo nombre inusual es un juego de palabras con el del conjunto de gamelán balinés *Gong Kebyar*, lo que sugiere contrastes marcados, pero también una comprensión repentina de la cohesión del grupo. Kebyart tiene esa cohesión a raudales. Este álbum contiene una perfecta interpretación en conjunto y un fino sentido de cómo secuenciar y reunir una diversidad de materiales. Kebyart se propone desarrollar un repertorio para cuarteto de saxofones, que, aun actualmente es bastante escaso.

El grupo encarga nuevas obras, y aquí hay una muy agradable: los siete *Capricci* para cuarteto de saxofones de Jörg Widmann, que fueron escritos y estrenados por el grupo. Esta es una pieza maravillosamente idiomática (como se muestra en la quinta pieza, *Keys*). El resto del álbum consta de arreglos de varios trabajos anteriores, con una especie de cohesión estructural dentro de un álbum conceptual. Después de Widmann, se presentan piezas sacras y dos de las densas y polifónicas *Cuatro piezas para cuarteto de cuerda Op. 81* de Félix Mendelssohn. Una *Coral* y la célebre *Passacaglia BWV 582* de Bach ponen la hermosa guinda a modo de intermezzo. Le siguen dos *Canciones sin palabras* (Félix Mendelssohn) y dos de los *Cuatro Lieder para piano Op. 6*, de Fanny Mendelssohn, de textura más melódica y transparente. La impresión al final es que este grupo realmente lo puede todo, y uno tiene la sensación de haber recorrido mucho terreno musical.

Luis Suárez



TRAUM DER JUGEND. Obras de WIDMANN, Fanny y Felix MENDELSSOHN, BACH. Kebyart.

Linn CKD 719 • 54' ★★★★

DVD
VIDEO

DONIZETTI

Chiara e Serafina



DONIZETTI OPERA



PIETRO SPAGNOLI
FAN ZHOU
GRETA DOVERI

ORCHESTRA GLI ORIGINALI
CORO DELL'ACCADEMIA
TEATRO ALLA SCALA

SESTO QUATRINI
CONDUCTOR

GIANLUCA FALASCHI
DIRECTOR

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

**WORLD PREMIÈRE
ON VIDEO**

DYNAMIC

COLECCIONES DE SONY CLASSICAL

Dentro de la tendencia que impera en el mermado mercado discográfico actual, consistente en publicar ediciones que contienen la totalidad de las grabaciones de cualquier intérprete del pasado para la firma que corresponda, Sony Classical es uno de los sellos más activos. Su condición de haber aglutinado casas discográficas con enormes fondos de catálogo (principalmente Columbia, CBS, RCA y la propia Sony, aunque también otras), le confiere una gran capacidad para reunir integrales que abarquen el trabajo de esos artistas para los que fueron sus medios de difusión.

La idea es, cuando menos, oportuna, pues en unos momentos de moda entre los discófilos de otros tipos de música las ediciones en vinilo y, ya que esta tendencia no parece calar demasiado entre los consumidores de la música llamada clásica, por qué no probar con las reproducciones de las carátulas originales en el formato CD. Al fin y al cabo, es algo que ya había tenido su efecto en anteriores series económicas de las grandes firmas. Lo único es que, para dar más autenticidad al producto, no sólo reproducimos la carátula original, sino que también incluimos la misma cantidad de música que ofrecía el vinilo original. En fin, tampoco vamos a pensar mal pues, si bien es cierto que muchas de estas publicaciones son gigantescas, de numerosos CD, la mayor parte de ellos de duraciones muy inferiores a los 60', en realidad, el precio de estas colecciones podría ser bastante mayor de lo que es. En cualquier caso, teniendo en cuenta los tiempos que corren y que pueden escucharse en diversas plataformas digitales, bienvenidas sean estas publicaciones que permiten tanto al nuevo como al experimentado aficionado acceder al legado de muchos de los intérpretes del pasado, que de otro modo estaría guardado o perdido.

Anshel Brusilow

Aunque la etapa más conocida de Anshel Brusilow fue la que le sitúa como concertino de la Orquesta de Filadelfia de Ormandy, antes de desembarcar en ella, ya había pasado por la Sinfónica de Nueva Orleans

y, lo más importante, por la de Cleveland de Szell. Desde sus tiempos de estudiante con Pierre Monteux, el americano ya apuntaba maneras de director, por lo que no debe extrañar que, cuando a comienzos de los sesenta se instala en Filadelfia, formase la orquesta de cámara de la ciudad. La cosa sólo duró hasta 1965 por las normas relacionadas con la dirección de agrupaciones orquestales por instrumentistas que circulaban por el país.

Por esta razón, el álbum que ahora dedica Sony a Brusilow tiene más importancia de lo que parece, pues entre 1966 y 1968, al frente de la Orquesta de Cámara de Filadelfia, el americano grabó una serie de discos para RCA que ahora aparecen aquí recogidos. Además, nos permite comprobar la capacidad para concertar desde el podio del violinista. El repertorio es variado y amplio, desde Haydn a Strauss, pasando por Cherubini, Brahms, Tchaikovsky, y extendiéndose hasta Richard Yardumian.

Power Biggs

Edward Power Biggs puede ser considerado como uno de los primeros organistas en interesarse por los aspectos historicistas de la interpretación relativos a su instrumento. No sólo en interesarse, sino en tratar de llevarlos a efecto pues, sobre todo, a partir de su madurez, la búsqueda de los orígenes predomina en él más que los aspectos artísticos, no sólo en lo que al propio instrumento se refiere, sino en cuanto a los compositores que inicialmente se ocuparon de su desarrollo, muchos de ellos anónimos.

Fiel a este concepto, el organista británico, siempre muy ligado a la firma Columbia, registró para la misma durante la

década de los sesenta una serie de grabaciones sentado ante algunos de los órganos históricos de Europa. El material de esos discos es el contenido de los seis CD del álbum que ahora publica Sony. Desde algunos Motetes de Perotinus (hacia el año 1200) hasta la *Partita para corno inglés y órgano manual*, de Jan Koetsier, Biggs va recorriendo órganos por Suiza, España, Italia, Francia, Inglaterra, Holanda y Alemania, haciendo sonar composiciones de algunos de los músicos que dio cada uno de esos países. El resultado es, cuando menos, interesante y pedagógico.

Artur Rodzinski

Que Rodzinski fue una de las batutas más interesantes entre los años veinte y cincuenta del siglo XX no debe dar lugar a dudas a nadie. También es cierto que su fuerte carácter y sus convencidos principios musicales impidieron que sus trayectorias al frente de las formaciones que dirigió no fuesen más prolongadas. En esta ocasión, Sony lanza una cajita de trece CD con sus grabaciones completas para Columbia, al frente de la Orquesta de Cleveland, un periodo que abarcó desde 1933 a 1943; concretamente, los registros incluidos en el álbum se sitúan entre 1939 y 1942. Esta publicación viene a completar el otro álbum dedicado a los años en que el director polaco ejerció frente a la Filarmónica de Nueva York (1943-1947).

Tanto en uno como en otro caso, se puede apreciar perfectamente el concepto de rigor que en todo momento quería transmitir a la orquesta, así como su capacidad para vivenciar lo que dirigía; es decir, una extraña mezcla de pasión e intelecto que en sus manos se traducía en un evidente ejercicio analítico. El último disco del álbum también incluye un registro con Mitropoulos en el podio de la Filarmónica de Nueva York del *Concierto para violín* de Schoenberg con Louis Krasner como solista, el mismo violinista que estrenó la obra en 1936, así como el *Concierto a la memoria de un Ángel* de Alban Berg, ese mismo año en Barcelona, con Scherchen a la batuta esta vez. Ambas composiciones se dan cita en este último disco de la mano de

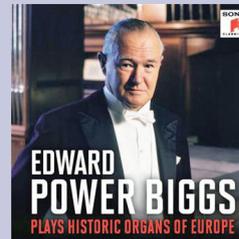
quien las estrenó; en el caso de Berg, esta vez sí, con Rodzinski a la batuta en 1940. En fin, tres cajas de mucho interés, sobre todo esta última.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



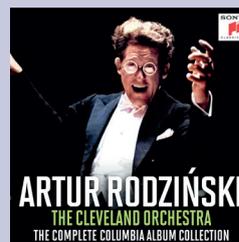
ANSHEL BRUSILOW DIRIGE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE FILADELFIA. Obras de diferentes compositores. Solistas. Orquesta de Cámara de Filadelfia / Anshel Brusilow.

Sony Classical
19658792072 • 279' • 6 CD



EDWARD POWER BIGGS TOCA ÓRGANOS HISTÓRICOS DE EUROPA. Obras de diferentes compositores. Leo van der Lek, corno inglés. Edward Power Biggs, órgano.

Sony Classical
19658826772 • 228' • 6 CD



ARTUR RODZINSKI Y LA ORQUESTA DE CLEVELAND. El álbum completo de la colección Columbia. Solistas. Orquesta de Cleveland / Artur Rodzinski. Sony Classical 19439928772 • 583' • 13 CD



“Edward Power Biggs puede ser considerado como uno de los primeros organistas en interesarse por los aspectos historicistas de la interpretación relativos a su instrumento”

SOLERA BÁVARA

La mayor parte de las grabaciones que nos llegan del sello BR Klassik envejecen bien, como los buenos brandis. Además, se puede decir que es uno de los que más activamente contribuyen a sostener los soportes físicos de la memoria “fono-videográfica”, de aquellos que se relacionan con una orquesta o institución musical determinada. Bien porque publica registros recientes, o porque da luz a interpretaciones o conciertos que ya tienen unos años, o que habían sido publicados anteriormente en otras circunstancias, lo cierto es que podemos considerar el catálogo del sello bávaro como uno de los más interesantes que en estos momentos ofrece el panorama discográfico.

Lo de que estos registros envejecen bien lo certifican las tres muestras que ocupan este comentario, protagonizadas por dos de los directores que mayor contacto han tenido con la orquesta durante las últimas décadas. A Bernard Haitink el sello le ha dedicado siempre un importante espacio, casi directamente proporcional a la dedicación que el director holandés tuvo para con la orquesta desde su madurez. Por otra parte, no hace falta recordar la importante labor que, como batuta titular, Mariss Jansons llevó a cabo en la institución hasta el final de sus días.

Jansons en su elemento

Comenzando por este último, aquí está representado por una *Tercera* de Mahler que ya había sido incluida en el magno cofre de lujo dedicado al letón, publicado hace poco más de un par de años, que tuvimos la ocasión de comentar desde estas páginas (RITMO 957, enero de 2022). Paralelamente a esa edición se van publicando gran parte de los registros allí incluidos, como sucede en esta ocasión: una *Tercera* de Mahler de 2010, que forma parte de la integral de las Sinfonías del compositor contenida en aquella publicación (que también fue editada en su



© TODD ROSENBERG

“Estas grabaciones nos vuelven a demostrar el grado de afinidad que Haitink tuvo siempre con la Sinfónica de la Radio de Baviera”.

totalidad no hace mucho). Es difícil mantener el interés de esta Sinfonía a lo largo de toda ella. Tras un soberbio primer movimiento, lo mejor de la obra para muchos, la tensión parece decaer y sólo aflora en determinados momentos hasta el final. No muchos directores han conseguido unificar los diferentes estadios que contempla la partitura, dotándola de unidad y lógica estructural de principio a fin. Jansons, en esta ocasión, lo consigue a medias, con un primer movimiento de excelente factura, e interesantes segundo y tercero; pero, a nuestro juicio, a partir del cuarto pierde el hilo, para no volverlo a recobrar más que en determinados momentos del *Largo* final. La voz de Nathalie Stutzmann se mimetiza a la perfección con la orquesta en ese cuarto movimiento, pero la batuta no se muestra aquí ya con la misma inspiración que en los anteriores; tampoco ayudan algunos detalles, como los portamentos del oboe (de gusto más que dudoso), que parecen haberse impuesto desde hace algún tiempo entre la mayor parte de las batutas que actualmente abordan esta página.

Hay que reconocer, no obstante, que Jansons aún aquí se muestra comedido, sin llegar al extremo de otros, y la suya es una gran versión de la *Tercera* en líneas generales, a pesar de las puntualizaciones referidas. En cualquier caso, nadie ha hecho esta música como Jessye Norman con Abbado y la Filarmónica de Viena, en su versión de 1982 para DG.

Haitink imprescindible

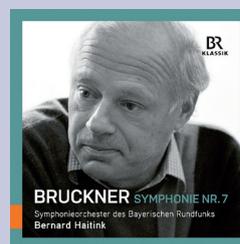
Ya que hemos comenzado comentando el registro más cercano a

nuestros días, vamos a continuar con la *Octava* de Shostakovich que Haitink ofreció el 23 de septiembre de 2006 al frente de la orquesta. Si comparamos esta versión con la que el mismo director grabó alrededor de un cuarto de siglo antes, incluida en su integral para Decca, veremos que el concepto ha cambiado sustancialmente. Si con el Concertgebouw todo era mucho más aristado, y el sentimiento de lucha o padecimiento físico estaba allí bastante más presente, en el caso de la versión que ahora nos ocupa predomina el elemento más reflexivo; todo es más pausado, menos beligerante, aunque desde el punto de vista externo, incluso los minutajes no hayan variado sustancialmente. Diríamos que aquí la batuta descende a los aspectos más psicológicos de esta música, alineándose con las lecturas de un Previn, un Berglund o, más recientemente, un Nelsons. Apasionante aproximación a la obra, en todo caso, que se sitúa en una posición de preferencia entre las opciones actuales.

No hace mucho también (RITMO 980, febrero de 2024) teníamos ocasión de referirnos a la *Octava* de Bruckner que el director holandés ofreció con la orquesta en 1993; en esta ocasión, le toca el turno a esta *Séptima* fechada en noviembre de 1981, que nos vuelve a demostrar el grado de afinidad que Haitink siempre, desde sus primeras apariciones al frente, mantuvo con la formación. Ya, en esos comienzos de los ochenta, el director se había desvelado como uno de los más grandes brucknerianos, y así lo vuelve a demostrar, como lo había hecho con esas dos versiones al frente del Concertgebouw que le

sirvieron para desquitarse de la primera mala experiencia al final de la década de los cincuenta. A partir de ahí, siempre que se acercaba a estos pentagramas, lo que destilaba era puro Bruckner, para deleite de quienes tuviesen oídos para escuchar. Ya, desde entonces y hasta el final de su vida artística, Haitink transmitió lo que para él significaba esta obra; no en vano es la música que eligió para ofrecer al mundo su última lección desde el podio.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



BRUCKNER: Sinfonía n. 7. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Bernard Haitink.

BR Klassik 900218 • 64'



SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 8. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Bernard Haitink.

BR Klassik 900214 • 65'



MAHLER: Sinfonía n. 3. Nathalie Stutzmann. Tölzer Knabenchor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Mariss Jansons.

BR Klassik 900194 • 98' • 2 CD

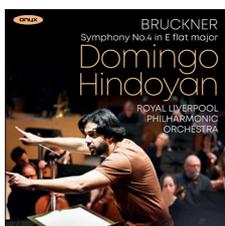


“Podemos considerar el catálogo del sello bávaro como uno de los más interesantes que en estos momentos ofrece el panorama discográfico”

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades



El joven director venezolano Domingo Hindoyan vuelve a demostrar su versatilidad, en esta ocasión nada menos que con Bruckner. Una Cuarta reposada y poética, bastante alejada del "canon germánico". Muy recomendable.

BRUCKNER: Sinfonía 4. Royal Philharmonic Liverpool / Domingo Hindoyan.
PM Classics / Disponible desde 23-02-24

★★★★★



Avanza la integral sinfónica de Sibelius de Nézet-Séguin y su orquesta de Montreal, perdiendo algo de la brillantez y extroversión que disfrutamos en las anteriores. Habrá que esperar al resto (las finales) para llegar a una conclusión clara.

SIBELIUS: Sinfonías 2 y 5. Orq. Metropolitan Montreal / Yannick Nézet-Séguin.
Atma / Disponible desde 01-03-24

★★★★★



Cuando parece que el omnipresente Mäkelä saltará de París a Chicago, en pocos años graba su segundo disco con la de París. Su Stravinsky es vigoroso y explosivo, como cabía esperar. Veremos cuantos discos más nos esperan desde el Sena...

STRAVINSKY: Petrushka. DEBUSSY: Preludio siesta fauno. Orq. París / Klaus Mäkelä.
Decca / Disponible desde 08-03-24

★★★★★



Transcripciones para piano de escenas del Oro, Walkiria, Ocaso, Tristán y Parsifal. Algunas clásicas (Liszt) y otras novedades, del propio Lugansky. Doble mérito y recomendación. Uno de los mejores discos para piano en lo que llevamos de año.

WAGNER: Escenas de ópera para piano. Nikolai Lugansky.
HM / Disponible desde 08-03-24

★★★★★ R

Novedades repertorio infrecuente



El Henze neoclásico abarcó casi los 50 años que separan su *Konzertmusik* (1943) y sus recreaciones de piezas de Mozart. Disco imprescindible para conocer en su integridad el poliestilismo del alemán.

HENZE: Konzertmusik. Drei Mozartsche. Orq. Mozarteum / Lin Liao.
Berlin Classics / Disponible desde 15-03-24

★★★★★



Seguimos descubriendo obras fascinantes de la compositora americana Florence Price. El Cuarteto Ragazze combina su *Cuarteto n. 2* con el *Americano* de Dvorak. La americana mantiene el tipo en la comparación. Una obra excepcional.

PRICE: Cuarteto 2. DVORAK: Cuarteto Op. 96. Cuarteto Ragazze.
Channel Classics / Disponible desde 08-03-24

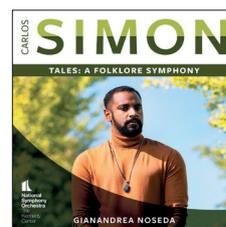
★★★★★ R



Recrear las *Cuatro estaciones* de Vivaldi ha sido un reto para muchos autores. El mediático Max Richter sale airoso del reto, con una *Primavera* y *Verano* impactantes, con menos artificios de lo esperado. De lo mejorcito del alemán.

RICHTER: Las 4 estaciones recompuestas. Stift Festival Orch. / Daniel Rowland.
Challenge Classics / Disponible desde 01-03-24

★★★★★



Pudimos conocer la obra de Carlos Simon en la visita a España de Noseda y su Orquesta de Washington (en plena forma) hace pocas semanas. Esta *Sinfonía* nos sigue poniendo en perspectiva el estilo de Simon. Digestivo, pero interesante.

SIMON: Folklore Symphony. Sinfónica Nac. Washington / Gianandrea Noseda.
NSO / Disponible desde 26-01-24

★★★★★

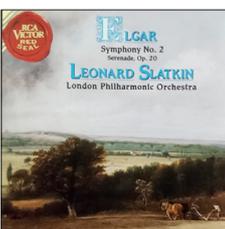
Reediciones



Nuevas reediciones de las grabaciones de los 50 y 60 que los ingenieros de la RCA americana bordaban en calidad sonora. Un idiomático Munch y un exuberante Graffman hacían el resto. Con todo, lo mejor, el sonido analógico de aquellos años...

BRAHMS: Concierto piano 1. Gary Graffman. Sinfónica Boston / Charles Munch.
RCA / Disponible desde 15-03-24

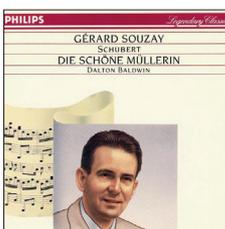
★★★★★



Sony vuelve a reeditar el Elgar de Slatkin, probablemente el compositor que mejor interpretaba el americano a finales del siglo pasado. Pasan los años y son pocos los que le superan en sus estas lecturas sinfónicas.

ELGAR: Sinfonía 2 y Serenata. Fca. Londres / Leonard Slatkin.
RCA / Disponible desde 01-03-24

★★★★★



Gerard Souzay fue el gran liederista francés de la posguerra, excepcional en el repertorio de su tierra. En Schubert se queda muy lejos de sus contemporáneos alemanes (Prey, Fischer-Dieskau...). Disco para el recuerdo...

SCHUBERT: La bella molinera. Gerard Souzay, barítono. Dalton Baldwin, piano.
Decca / Disponible desde 08-03-24

★★★



Decca y Philips empiezan a reeditar las primeras grabaciones de Marriner. Junto a Karl Richter y Leppard, los grandes defensores (años 60) del barroco sin instrumentos históricos. Imbatibles grabaciones de Corelli, Torelli, Haendel...

NEVILLE MARRINER: PRIMERAS GRABACIONES. St Martin-in-the-Fields.
Decca / Disponible desde 01-03-24

★★★★★ R

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL BALLET



PAS DE DEUX

AN EXCEPTIONAL COLLECTION
OF BALLET DUETS



ESSENTIAL
**ROYAL
BALLET**

Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

LA MESA DE ABRIL

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


PEDRO COCO
 Crítico

L'Oronthea / Antonio Cesti
Celos aun del aire matan / Juan Hidalgo
Lo frate 'nnamorato / Giovanni Battista Pergolesi
L'anima del filosofo / Franz Joseph Haydn
Medea in Corinto / Giovanni Simone Mayr
La Straniera / Vincenzo Bellini
Béatrice et Bénédicte / Hector Berlioz
Iris / Pietro Mascagni
Cecilia / Licinio Refice
Susannah / Carlisle Floyd

RICARDO DE CALA
 Crítico

Fra Diavolo / Daniel Auber
Mefistofele / Arrigo Boito
Les Huguenots / Giacomo Meyerbeer
Poliuto / Gaetano Donizetti
Maria di Rohan / Gaetano Donizetti
Tancredi / Gioacchino Rossini
Ermione / Gioacchino Rossini
La Dama de picas / Piotr Ilich Tchaikovsky
Sadko / Nikolai Rimsky-Korsakov
Lakmé / Leo Delibes

ARTURO REVERTER
 Crítico y escritor

La ópera del mendigo / Johann Christoph Pepusch *
Semiramide Riconosciuta / Nicola Porpora
Arianna in Creta / Georg Friedrich Haendel
Cesare e Cleopatra / Carl Heinrich Graun
Piramo e Tisbe / Johann Adolf Hasse
L'inganno felice / Gioacchino Rossini
Torquato Tasso / Gaetano Donizetti
Romilda e Costanza / Giacomo Meyerbeer
Parisina / Pietro Mascagni
Antígona / Arthur Honegger
 * arreglo de temas populares por Pepusch

FRANCISCO VILLALBA
 Crítico

Matilde di Shabran / Gioacchino Rossini
Poliuto / Gaetano Donizetti
La battaglia di Legnano / Giuseppe Verdi
Der Vampyr / Heinrich Marschner
Le postillon de Lonjumeau / Adolphe Adam
Euryanthe / Carl Maria von Weber
Friedenstag / Richard Strauss
El jugador / Dmitri Shostakovich
El Idiota / Mieczyslaw Weinberg
Die schwarze Maske / Krzysztof Penderecki

SOBREMESA


La presencia de títulos como *Lear* o *La pasajera* en el Teatro Real, obras de gran valor pero infrecuentes en los escenarios, nos ha llevado a plantear en esta mesa la posibilidad de escoger diez títulos de "óperas raras", de esas que gustan pero ni el estudio de grabación ni los teatros les han dado las oportunidades que se merecen. Y no son óperas raras por su temática (que "haberlas, haylas"), sino por su ausencia.

Nuestros invitados son conocidos para el lector de RITMO, con suficiente capacidad para haberse dejado uno en sus lista muchas más óperas raras, dado el gran conocimiento que tienen los cuatro.

Solo hay una ópera que ha sido repetida, *Poliuto*, de Gaetano Donizetti, que este mes se lleva un raquítico premio con dos menciones. Pero ya sabíamos que iba a ser imposible encontrar unanimidad, aunque sí en compositores, que quedan así: cuatro menciones para Gaetano Donizetti y Gioacchino Rossini, y dos para Giacomo Meyerbeer y Pietro Mascagni. El resto, solo han sido citados una vez.

A destacar óperas como *Die schwarze Maske* de Krzysztof Penderecki, *Der Vampyr* de Heinrich Marschner, *Arianna in Creta* de Georg Friedrich Haendel, *Sadko* de Nikolai Rimsky-Korsakov, *Lakmé* de Leo Delibes (estas dos últimas no tan "raras") o *L'anima del filosofo* de Franz Joseph Haydn (una joya) y la bellísima *Béatrice et Bénédicte* de Hector Berlioz. Y solo una mención a un título español: *Celos aun del aire matan*, de Juan Hidalgo.

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

  @RevistaRITMO

OPUS ARTE

THE ROYAL BALLET



ROYAL
OPERA
HOUSE

The
**Christopher
Wheeldon**
Collection

Like Water
for Chocolate

The
Winter's
Tale

Alice's
Adventures in
Wonderland

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es



ISABELLA LEONARDA

Una monja compositora en la Italia del Barroco

por Cecilia Capdepón Pérez

Una de las autoras más relevantes del Barroco musical fue la monja y compositora italiana Isabella Leonarda, cuya producción musical puede considerarse como una de las cumbres de la creación musical femenina al haber sido una de las primeras autoras en abordar el cultivo de la sonata instrumental. Pese a la celebridad que alcanzó en vida, su producción musical fue olvidada, si bien es cierto que en los últimos años se han multiplicado los estudios en torno a su trayectoria y obra, especialmente gracias a los estudios de Stewart Carter. En las principales historias de la música barroca, sin embargo, la vida y obra de Leonarda no han sido tenidas por lo general en cuenta, salvo el honroso caso de John Walter Hill (2010), célebre profesor norteamericano que le dedica especial atención en su importante manual de la colección de Historia de la Música en la editorial Norton.

Por otra parte, es necesario destacar que una de las escasas vías para la educación musical de las mujeres en épocas pasadas consistía en las posibilidades formativas que facilitaba el ingreso en un convento femenino de clausura, como fue el caso de Isabella Leonarda. Dichos conventos eran muy numerosos en la Italia del siglo XVII: aquellos habitados por monjas de origen nobiliario contaban con una capilla de música y, en la mayoría de casos, las monjas podían recibir una completa formación musical en sus casas o en el propio convento, lo cual les permitía abordar tanto la interpretación como la creación de obras sacras. En cuanto al repertorio de los conventos, apenas difería de otros centros eclesiásticos, pero era necesario recurrir al transporte vocal de las voces graves o bien dichas partes era asumidas por instrumentos.

Nacida en el seno de una pudiente familia nobiliaria de Novara, Isabella Leonarda ingresó en 1636 en el Convento de Santa Úrsula, centro en el que residió durante el resto de su vida y que se caracterizaba por estar regido por reglas relativamente liberales en comparación con otras órdenes religiosas, lo cual permitió a nuestra protagonista fundar tanto una capilla musical como una escuela en la que se formaban las jóvenes novicias. Un documento

de 1658 la define como profesora de música, así como "madre y secretaria" de su congregación, mientras que en 1676 fue nombrada "madre superiora", en 1693 el de "madre vicaria" y en los últimos años de su vida ejerció como "consejera".

Puede definirse a Isabella Leonarda como una de las más prolíficas y eximias compositoras del Barroco, pese a que buena parte de su vida transcurrió en un convento de clausura y apenas salió de los límites de su ciudad natal. Dotada de una especial habilidad técnica y poseedora de una versatilidad estilística única que le permitía adaptarse a los requisitos de cada pieza, su producción musical oscila en torno a las 200 composiciones, abarcando una amplia gama de géneros musicales y, a pesar de que una parte fundamental de su producción musical se dio a conocer en vida de la monja italiana, su legado musical cayó en cierto olvido tras su fallecimiento, una situación que sólo a finales del siglo XX ha comenzado a ser superada.

Por lo que se refiere a sus misas concertadas y salmos, Leonarda recurre al uso de una de las técnicas preferentes en la época barroca, la técnica *alternatim*, basada en la contraposición y alternancia entre el coro y pasajes solo o ritornellos instrumentales. Por lo que respecta a sus obras sacras no litúrgicas, están dotadas de una serie de textos latinos de gran intensidad emotiva, algunos de los cuales pudieron haber sido escritos por la propia Leonarda.

Las composiciones a cuatro voces encuadradas en este género muestran, por su parte, características de cariz conservador: así, por ejemplo, prevalece un tipo de lenguaje de carácter imitativo,



Isabella Leonarda fue una religiosa y compositora italiana del periodo barroco.

mientras que el único acompañamiento instrumental se limita al órgano. Sin embargo, las obras concebidas a una, dos o tres voces señalan por su forma y estilo melódico una faceta más moderna en el corpus musical de Leonarda, identificándose más con las cantatas de cámara, tan en boga durante aquel tiempo.

En todo caso, el género mejor representado en la obra musical de Leonarda viene dado por el motete solista, determinado por la inclusión de secciones diferenciadas como arias y recitados: la variedad de arias preside la concepción de tales motetes pues algunas de tales arias se atienen al estrofismo, mientras que otras ofrecen una amplia gama de recursos en forma de variación. La compositora novarense exhibe en los mencionados motetes solistas de sofisticados recursos retóricos en el marco de un rico y avanzado lenguaje armónico.

En otro orden de cosas, las obras instrumentales de Leonarda, correspondientes a la Op. 16 (1693), parecen constituir las primeras sonatas para conjunto de cuerda publicadas por una mujer, tal como mantiene Carter: concretamente, su *Sonata para violín solo y continuo* representa una de sus obras más audaces desde el punto de vista armónico. Por último, su música se enmarca en la corriente propia de su época que otorgaba prioridad a la expresión de los contenidos, emociones y sugerencias que emanan del texto literario.

Para finalizar esta semblanza biográfica, diremos que la recuperación, estudio y difusión de la música compuesta por Isabella Leonarda, favorecerían un conocimiento más exhaustivo de la música del barroco musical europeo, que encarna en esta monja compositora una de sus representantes más relevantes.

“El género mejor representado en la obra musical de Leonarda viene dado por el motete solista”

Cecilia Capdepón Pérez

Estudiante del Grado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.



SEBASTIÁN DURÓN

Veneno es de Amor la Envidia en el Auditorio Nacional

por Jesús Villa-Rojo *

El 30 de septiembre de 1973 fue celebrada en Brihuega, en el Prado de Santa María, la primera presentación-reivindicación, después de siglos en el olvido, de Sebastián Durón, que había sido el compositor de referencia fundamental en la cultura y el arte de los últimos años de la Casa de Austria y comienzos de la dinastía borbónica en España. Colaborador estimado y aplaudido por Carlos II, igual que por Felipe V al margen de confusas suposiciones que enturbiaban las relaciones con éste, hasta llegar a que Durón fuera nombrado Director de la Capilla Real y Director del Real Colegio de Niños Cantores de Palacio, cosas que sucedieron después de 1701, cuando componía *La Guerra de los Gigantes* para las celebraciones de la boda de Felipe V, considerada primera ópera española y que después se convertiría en icono de la Biblioteca Nacional de España.

El olvido injustificable que padeció nada más fallecer en 1716 en Cambó les Bains (Francia), no deberíamos aplicarlo a su villa natal, dado que las circunstancias representativas de su existencia siempre han estado presentes. En mi caso, habiendo presenciado desde la niñez, cuando era monaguillo, los comentarios y curiosidades de los estudiosos y musicólogos europeos y americanos llegados a Brihuega para investigar los datos de la vida y la obra del prestigioso compositor que debía haber sido Durón, mis oídos se afinaban al escuchar este nombre pero no me satisfacían plenamente las respuestas cuando se repetía: "¡La documentación fue destruida durante la guerra civil en 1936!". Había restos de aquella realidad, pero suponía rigor y compromiso, ajustando y clarificando los contenidos y las materias informativas didácticas de las cátedras y los centros de estudios de historia de la música que nunca verifiqué mi información al respecto, ya que mi interés y curiosidad por el mito Durón, al comenzar mi carrera, no disponía de datos convincentes y clarificadores.

Sería durante mi período como Pensionado de Música en la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma, cuando estudiaba Perfeccionamiento en Composición y Música Electrónica en la Academia de Santa Cecilia, donde leyendo publicaciones informativas, encontré un escrito: "Sebastián Durón compositor de Brihuega", que despertaba todas las incógnitas intuitivas de la niñez briocense y las conversaciones de la sacristía. Efectivamente, Durón existía y se llamaba Sebastián, pronto tuve datos de otro Durón llamado Diego. ¿Cuál era el verdadero y prestigioso Durón? Había confusión sobre esto porque incluso se le llegó a llamar: "Diego-Sebastián". Los estudios posteriores iniciados después de los años setenta, cuando Antonio Martín Moreno recibió una beca de Estudios Científicos y Técnicos de la Fundación Juan March, en 1975, permitió infinidad de material clarificador, hasta su fallecimiento en el balneario francés de Cambó les Bains.

En los momentos actuales, las reivindicaciones surgidas en Brihuega el 30 de septiembre de 1973 tuvieron el efecto de compromiso requerido. Abrieron sensaciones desconocidas hasta entonces y recordaron el olvido inexplicable, confirmando la presencia perecedera de quién fuera personaje del mayor prestigio de la mitad del siglo XVII y principio del siglo XVIII en lo social y cultural de toda la historia de la música. Ahora está presente en los programas barrocos,

con ejemplos como *La Guerra de los Gigantes* con distintas versiones, llenas de teatralidad y grandiosidad mitológica y alegórica, o la reciente versión de concierto de la zarzuela *Coronis* en el Teatro Real, que pudo disfrutarse con una producción francesa de la máxima calidad interpretativa, con alardes virtuosísticos excepcionales.

La Universidad Autónoma de Madrid, consciente del amplio proceso musicológico desarrollado alrededor de Durón, programó el pasado 2 de marzo la versión de concierto del musicólogo Raúl Angulo de una de las últimas obras más importantes de Durón: *Veneno es de Amor la Envidia*, una zarzuela perteneciente al período de madurez, donde el libreto de Antonio de Zamora presenta dos historias entrelazadas, protagonizadas por los personajes que sirven de base para que el compositor pueda manejar sus sensibilidades mitológicas de forma que fluctúan en el "tiempo de los tiempos", como si nos encontráramos en plena actualidad. Durón no solamente fue un maestro de lo religioso, ya que igualmente sabía desarrollar su capacidad imaginativa en todo lugar en que los sonidos musicales en concierto, o en teatro, unificaban, lo divino con lo humano, dando la profundidad expresiva que requerían las más inimaginables necesidades.

La trama contiene amores, envidias, celos y termina convertida en el monstruo marino que naufraga en la búsqueda, del encuentro, con la dama confundida entre engaños, en la líder Circe, que restaura la paz entre todas las partes, para que a lo largo de la trama, los personajes afronten desafíos emocionales y físicos, que finalmente, la transformación del monstruo marino, intervenga junto con Apolo que determinan los planes destructivos de Circe, cautivando la visión de las pasiones y sus poderes sobrenaturales en el estreno de la presentación, donde Durón desarrolla con tanta exquisita imaginativa compositiva.

Durón está considerado una de las más aplaudidas y reconocidas personalidades del barroco español, en reconocimiento a sus valores creativos por su fantasía, que ahora es presentada con recortes, reduciendo las dimensiones de la obra como versión moderna que, en vez de limitar sus posibilidades, equilibra los tiempos y los ajusta para crear un formato adecuado a los momentos que vivimos, ya que se mantienen vivos los recursos empleados con tanto acierto y eficacia en los fundidos recitados-hablados entre lo cantado o lírico, donde una y otra cosa crean un conjunto estético y musical que muy pocos compositores a lo largo de la historia han sabido superar. Durón consigue una continuidad expresiva que evita y elimina la más mínima ruptura del proceso.

La versión interpretativa de Exordium Musicae, dirigido por David Santacecilia, con una dirección de escena moderna y adecuada a la nueva concepción de las grandes obras del pasado, de Federico Figueroa, y un excelente reparto de muy buenos solistas, discurrió con profesionalidad y correcto equilibrio de la expresión barroca. Durón atrajo en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el día 2 de marzo, como otras veces, a numerosos ciudadanos de Brihuega, incluidos su alcalde Luis Viejo y su concejal de cultura, Teresa Valdehita, que nunca aceptaron el olvido al que fue sometido el gran compositor alcarreño durante siglos en España.

* Jesús Villa-Rojo es compositor

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Dispararon al pianista

En los años 50, un grupo de artistas de barrios acomodados de la zona sur de Rio de Janeiro se reunía para compartir su forma de entender la música: recogiendo los sonidos populares, como la samba, los refinaban y estilizaban influenciados por el jazz, creando un nuevo estilo, llamado simplemente *bossa nova*.

Junto a la guitarra de Joao Gilberto, los acordes poco convencionales de las composiciones de Tom Jobim y las letras del poeta Vinicius de Moraes, una nueva forma de hacer música se extendió, primero por Brasil y luego por el mundo: Frank Sinatra fue uno de sus asiduos intérpretes. La guitarra era su instrumento principal, pero el piano no le iba a la zaga, siendo la vida de uno de sus más destacados intérpretes, Francisco Tenorio Jr., el tema del que trata la película de animación *Dispararon al pianista*, de Fernando Trueba y Javier Mariscal.

El director de cine, nacido en Madrid en 1955 y premiado con un Oscar por su película *Belle Époque*, destaca por sus documentales sobre temas musicales (*Calle 54*). Trueba no es muy partidario de los biopics convencionales, porque no consigue identificar en sus intérpretes a los personajes que pretenden representar. De ahí que él los describa utilizando los recursos del cine de animación que los hacen más verosímiles.

Escribe el guion como si fuera una partitura, una melodía, tratando de maridar la cámara y los instrumentos para contarnos la historia del pianista. Tenorio Jr. abandonó la carrera de medicina para dedicarse a su pasión por la música, muy amigo de Vinicius de Moraes e influenciado por el estilo de Bill Evans, Vinicius nació en 1941 en Brasil y desapareció en Buenos Aires en 1976. La película nos cuenta la hipotética investigación de un periodista americano que entrevista a músicos y familiares de Tenorio. Hay una excesiva exposición de personajes, ya que algunos no aportan apenas nada al desarrollo de la historia: todos/as lo describen como un gran pianista que salió un día para ir a la farmacia y al que no volvieron a ver. Su padre consiguió hablar con un cabo argentino que fue testigo de su tortura y el posterior asesinato a manos del famoso y terrible teniente Astiz, apodado "muchachito rubio", en el transcurso de la Operación Cóndor, apoyada por los servicios secretos americanos.

Toquinho, guitarrista y cantautor brasileño nacido en 1946, que aparece muy emocionado en la grabación, compuso una canción, *Lembranças*, describiendo estas circunstancias y en homenaje a Tenorio:

Recuerdos:
 "Pedro siguió su camino, Chico pidió que se quedara,
 Tenorio dejado solo en la noche, desaparecido, nadie podía explicar.
 Otros amigos se han ido, manteniendo sus ideales
 Entre la verdad y el delirio. Algunos anhelo en el exilio,
 Otros no volverán nunca"



"Esta cinta trata de incluir el cine de animación dentro de la sección de los largometrajes, sin distinción de géneros".

La animación corresponde al artista multidisciplinar Javier Mariscal (recordemos la mascota Cobi o el conocido hotel en Bilbao...), que nació en Valencia en 1950 y que ya había colaborado anteriormente con Trueba en *Chico y Rita*. Las imágenes resultan, en algunos momentos, bastante estáticas. Lo que resalta, positivamente, es el tratamiento del color: para identificar los diferentes momentos del film utiliza la acentuación de algunos de ellos. De ese modo se focalizan momentos trágicos y oscuros con diferentes tonos de grises y marrones; predominio del rojo y el naranja para destacar la pasión y los periodos de felicidad, *bossa nova* y baile. El azul refleja la soledad del artista, Tenorio Jr., al piano en sus largas horas de interpretación solitaria. Calma, magia. El color no es, pues, pura estética, sino que establece el tono de los diferentes tiempos de la película.

El film nos retrata el desarrollo de un nuevo estilo, la *bossa nova*, época que corre paralela en Europa a la *Nouvelle Vague* del cine francés, que tanto influyó en aquellos jóvenes artistas y que imbuje la vida y la obra

de Trueba. Tengamos en cuenta que el mismo título no es más que una copia de una película de Truffaut *Tirez sur le pianiste* (1960). Es, además, una reivindicación de la música de Tenorio Jr., que se cumple con la incorporación de sus obras a la banda sonora y una rehabilitación que trata de incluir el cine de animación dentro de la sección de los largometrajes, sin distinción de géneros.

"Trueba escribe el guion como si fuera una partitura, una melodía, tratando de maridar la cámara y los instrumentos para contarnos la historia del pianista"



Dispararon al pianista
 Filme de animación de Fernando Trueba y Javier Mariscal
 2023 · 103'
 Disponible en Movistar +

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

Dos novelistas

Minerva y *Donde me encuentro* son dos novelas muy notables, publicadas respectivamente por Pre-Textos (Narrativa Contemporánea) y Lumen, escritas por dos novelistas, Keila Vall de la Ville (Caracas, 1974) y Jhumpa Lahiri (Londres, 1967), hermanadas por lazos de índole generacional, personal y literaria. Keila, venezolana en Nueva York y Jhumpa, profesora en la universidad neoyorquina de Columbia, escribió en italiano su libro, entre el diario íntimo, el dietario doméstico y el micro relato sobre una mujer, tal vez su "alter ego", que, por la dimensión internacional de su biografía, no es raro que se encuentre extraña, ajena, exiliada en todas partes.

No sabemos si *Minerva*, la inquieta, cordial y juvenil protagonista del libro de Keila, es también un "alter ego" de su autora, pero está clarísimo que comparte con

la anglo india que trata de ambientarse en Roma, la combinación de melancolía, estupor y esperanza de la venezolana lejos de Caracas, empeñada en la doble proeza de entender (y reconciliarse) con sus orígenes familiares y nacionales, al tiempo que trata, si no de adaptarse, al menos de alcanzar el logro espiritual de una activa serenidad.

Cabría recomendar la lectura, sucesiva o simultánea, de las dos novelas, un lúdico ejercicio donde la comparación de los rasgos de estilo de cada una revelará cómo la buena literatura penetra, desentraña, representa

la extrema y varia complejidad de la situación actual, tan abrumada de información tumultuosa como tan a menudo ayuna de miradas sabias que se prolonguen en escrituras certeras, capaces de dialogar con el lector, que cree saberlo todo de su tiempo, hasta que

KEILA VALL DE LA VILLE
MINERVA



Minerva y *Donde me encuentro*, dos novelas publicadas por Pre-Textos y Lumen, escritas por dos novelistas, Keila Vall de la Ville y Jhumpa Lahiri.

Jhumpa
Lahiri *Donde me encuentro*



el libro, las páginas de Keila y Jhumpa, lo reconcilian con el mundo; también con los libros y autores que el lector conoce y que sin duda también comparten en amplia medida ambas novelistas. Anton Chejov, claro, que la narradora *Minerva* ha desarrollado leyendo también a Julio Cortázar y a Mario Vargas Llosa, mientras la profesora en Roma seguro que ha bebido con tanto provecho de Cesare Pavese como de Nathaniel Hawthorne. Todos ellos, a su muy distinto modo, también más o menos ajenos a su lugar, observándose a sí mismos en

el empeño de iluminar brevemente el jeroglífico impenetrable de la existencia.

La pasajera, la ópera de Weinberg que ha recorrido justa y triunfalmente el Teatro Real el pasado mes de marzo, en el viaje hacia el exilio de la víctima y el verdugo, víctima también de la maldad de la barbarie, se une oportuna y secretamente a Keila Vall de la Ville y a Jhumpa Lahiri, en la tarea artística por excelencia: iluminar los meandros del sentimiento, identificar la calidad de las emociones como el modo de animar a no rendirse, a seguir viviendo, aquí, allí, o en ninguna parte.



Minerva (Keila Vall de la Ville)
Editorial Pre-Textos

Donde me encuentro (Jhumpa Lahiri)
Editorial Lumen

"Cabría recomendar la lectura, sucesiva o simultánea, de las dos novelas, un lúdico ejercicio donde la comparación de los rasgos de estilo de cada una revelará cómo la buena literatura penetra, desentraña, representa la extrema y varia complejidad de la situación actual"



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Nos vamos al cine con Gustav Mahler

por Pedro Beltrán

Gustav Mahler es uno de los compositores con más presencia en el cine. Este mes nos referimos aquí a películas que utilizan su música y que no tratan la vida del compositor. Hemos hecho una selección de las más destacadas.

La más famosa, sin duda, es *Muerte en Venecia* (1971), en la que Visconti utiliza a Mahler desde el primer fotograma de la película con el comienzo del *Adagietto* de su *Quinta Sinfonía*. También escuchamos el cuarto movimiento de la *Tercera* con un fragmento de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. Thomas Mann tomó como referencia para su novela a Mahler, pero a la muerte de éste modificó la profesión del protagonista por la de un escritor, manteniendo el nombre de Gustav; Visconti restituye la idea inicial. En el film, Franco Mannino dirige la Orquesta de la Academia de Santa Cecilia.

Lotte in Weimar es una película de la Alemania comunista (DDR) de 1975, donde se nos cuenta el regreso a Weimar de Lotte, la amante de Goethe que inspiró su *Werther*. La única banda sonora es el primer movimiento de la *Sexta* de Mahler con la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. *El artista y la modelo* es una película de 2012 dirigida por Fernando Trueba, con diálogos en francés. La modelo se va y el artista se suicida cuando termina su escultura, siendo el momento del suicidio cuando suena la *Novena* de Mahler con la Filarmónica de Berlín dirigida por Simon Rattle.

Maridos y mujeres es una película de Woody Allen de 1992, la última que rodó al lado de su entonces pareja sentimental Mia Farrow. Dos de los protagonistas acuden al Carnegie Hall para escuchar la *Novena* de Mahler, comentando posteriormente la obra (la versión utilizada es la de Barbirolli con la Filarmónica de Berlín). La película rusa *Francofonía* (2015) se desarrolla en la Francia ocupada (1940), en la que las autoridades nazis deciden proteger la colección de arte del Museo del Louvre, mientras suenan los *Kindertotenlieder* con la Orquesta del Mariinsky. Por su parte, en la película danesa *The nazi assassins* escuchamos la *Tercera Sinfonía* con la Sinfónica de Viena dirigida por el británico Charles Adler, que fue alumno de Mahler.

En *Coffee and Cigarettes* (2003), de Jim Jarmusch, suena uno de los *Rückert-Lieder*, esta vez con Janet Baker y la Philharmonia Orchestra. Y en el film *Children of Men* (2006), de Alfonso Cuarón, el director también utiliza otro de los *Kindertotenlieder*. Es particularmente apropiado, ya que en el film todos los niños del mundo han muerto. La versión es de Fischer-Dieskau con la Filarmónica de Berlín dirigida por Karl Böhm. La película *El Otro Señor Klein* (1976), de Joseph Losey (director de *Don Giovanni* con versión musical de Maazel), nos relata la persecución a los judíos en Francia en 1942, mientras también suenan los *Kindertotenlieder*. La oscarizada *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu, incluye en su banda sonora obras de Mahler, además de Ravel, Tchaikovsky, Rachmaninov y John Adams. De Mahler escuchamos la *Novena* con la Polish National Radio Symphony Orchestra y uno de los *Rückert-Lieder* en la versión de Violeta Urmana y la Filarmónica de Viena dirigida por Pierre Boulez.

En la mini serie *Fall of Eagles* (BBC, 1974), que relata la caída de las dinastías de Austria-Hungría (los Habsburgo), Alemania (los Hohenzollerns) y Rusia (los Romanov), la música que da inicio a todos los episodios es el primer movimiento de la *Quinta* de Mahler. El protagonista de *Good* (2018), Viggo Mortensen, es un profesor de literatura que defiende la eutanasia, lo que entusiasma a los nazis, y en cada momento de conflicto suena en su interior la música de Mahler. En una de las ocasiones es tras hablar con Goebbels y en otra tras una visita a un campo



© JASON McDONALD/NETELIX/FOCUS FEATURES/WIKIMEDIA

Gustav Mahler está presente con su música en películas recientes como *Maestro* o *Tar*.

de concentración. Escuchamos los *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Canciones de un camarada errante*), *Des Knaben Wunderhorn*, el cuarto movimiento de la *Tercera* y el tercer movimiento de la *Primera*.

Guilty of romance (2011) es una película japonesa de sexo, prostitución y asesinato, donde se utiliza la *Quinta Sinfonía* en la versión de la London Symphony con James DePreist. También, en *The Concert* (2009), de Radu Mihaileanu, que versa sobre una orquesta falsa del Teatro Bolshoi de Moscú que ofrece un concierto en el Châtelet en París y centrada en la interpretación del *Concierto para violín* de Tchaikovsky, se escucha el tercer movimiento de la *Primera* de Mahler con la Budapest Symphony Orchestra.

Prisioneros del Honor (1991), película de Ken Russell, director que nos ha regalado varios filmes geniales sobre músicos, trata del caso Dreyfus. Tiene un papel protagonista Georges Picquart, la persona que consiguió rehabilitar a Dreyfus. Gran admirador de Mahler, con el que se encontró en varias ocasiones, en la película Picquart escucha constantemente obras de Mahler, incluso en la cárcel. Por su parte, *Hamlet* (2000), con Ethan Hawke como protagonista, es una adaptación de la obra de Shakespeare. Con gran acierto se elige como banda sonora el *Hamlet* de Tchaikovsky y también suena muy brevemente la *Primera* de Mahler.

La reciente *Tar* (2022) es una película sobre una directora ficticia de la Filarmónica de Berlín que graba un ciclo de las Sinfonías de Mahler, donde escuchamos la *Quinta* con la Filarmónica de Dresde. Más reciente aún (ambas comentadas en "La gran ilusión" de esta revista) es *Maestro* (2023), de Bradley Cooper (haciendo de Leonard Bernstein), que dirige la *Segunda* de Mahler, mientras suena la London Symphony con Yannick Nezet-Seguín.

Quedan fuera de este artículo las películas biográficas sobre los Mahler, como *Mahler una sombra en el pasado* (Ken Russell), *La Novia del Viento*, *La pasión de Alma Mahler*, *Mahler auf der Couch*, *Sterben wird ich um zu leben* y *Bauhaus der Neue Zeit* (sobre Alma y Gropius). Todo lo contado es una amplia selección para poder sentir la música de Mahler viendo cine.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Un día para la danza

En esta especie de moderno santoral laico que desde las instituciones y organismos de ámbito internacional estamos construyendo, es el mes de abril el que acoge en el calendario el Día Internacional de la Danza. Se trata del 29 de abril, y fue a partir del año 1982 cuando el Comité Internacional de la Danza, que pertenece al Instituto Internacional de Teatro de la Unesco, decidió finalmente instituir ese día.

No se trata de un acontecimiento que sea por lo tanto de raíz popular, ni que tenga un arraigo de siglos de tradición, por lo que siempre se pregunta uno la razón de la fecha escogida, y no fue otra más que el día de nacimiento de una figura reconocida por los especialistas en historia de la danza: el bailarín, coreógrafo y teórico Jean-Georges Noverre. Desde luego no es una personalidad muy famosa fuera de un cierto entorno, y creo que finalmente son muchos los que celebran este día con actos y manifestaciones de todo tipo sin saber exactamente la causa de la elección de esta fecha de aspiraciones internacionales.

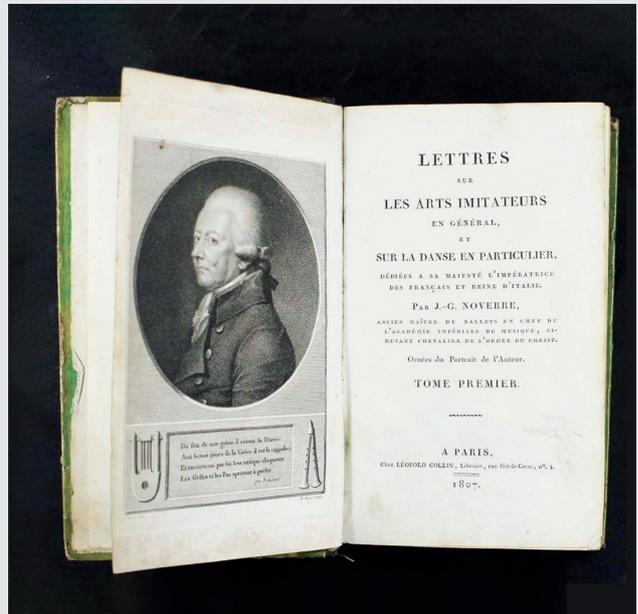
Noverre fue una personalidad muy característica del mundo de la Ilustración: nacido un 29 de abril de 1727 y fallecido en 1810, representa a la perfección esos inicios del ballet en la cultura francesa

del siglo XVIII, tanto por su formación como por su trayectoria. Y en su caso se encuentra en esa corriente que conocemos como los principios del establecimiento del llamado ballet de acción, la idea de la independencia estética de la danza para la posibilidad de contarnos una historia sólo con el concurso de sus propios recursos expresivos, siempre en colaboración con la música, su habitual compañera.

Independientemente de los espectáculos y creaciones que en su tiempo realizó, el mundo del ballet le ha reconocido sobre todo por un libro en particular, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, que publicó simultáneamente en Lyon y Stuttgart en 1760. Un tratado estético y no práctico, que responde al género epistolar, tan destacado en el siglo XVIII, y que a lo largo de los años ha tenido innumerables ediciones y traducciones a muy distintos idiomas.

Cierto es que otros nombres algo más tempranos del inicio del ballet en Francia nos legaron tratados con mucha más información de la música y la danza del momento, como Pierre Rameau o Raoul-Auger Feuillet, eso sin contar la importancia de otros escritos de épocas anteriores, como *Orchésographie*, de Toineaut Arbeau (en realidad Jehan Tabourot).

“El Comité Internacional de la Danza decidió instituir el 29 de abril como Día Internacional de la Danza, ya que es el día del nacimiento del bailarín, coreógrafo y teórico Jean-Georges Noverre”



El mundo del ballet ha reconocido a Jean-Georges Noverre por un libro en particular, *Lettres sur la danse et sur les ballets*.

Las descripciones, dibujos y partituras en esos tratados hacen de ellos una fuente fundamental para el conocimiento de las danzas de esas épocas, pero finalmente quien se ha convertido en un patrono de la danza para la danza UNESCO ha sido Jean-Georges Noverre.

Porque puestos a buscar una figura en el santoral con la presencia de una Santa Cecilia como patrona de los músicos, no he encontrado para la danza ninguna referencia clara: en algunos lugares se hace alusión a San Vito, que me ha parecido tener ciertas interesantes connotaciones en todo caso para la danzaterapia, pero sobre todo me ha gustado la imagen de la extraordinaria Teresa de Jesús con su gusto por la danza sencilla, acompañándose con un tamboril y unas castañuelas. Una hermosa imagen para la danza de la vida.

“Noverre fue una personalidad muy característica del mundo de la Ilustración: nacido un 29 de abril de 1727 y fallecido en 1810, representa a la perfección esos inicios del ballet en la cultura francesa del siglo XVIII, tanto por su formación como por su trayectoria”



LA QUINTA CUERDA

El Salón

por **Paulino Toribio**

Recientemente fuimos invitados a un concierto privado en un ático próximo al Paseo de la Castellana de Madrid, una de las arterias principales de la ciudad. El dueño, un entusiasta de la música, magnífico anfitrión y estudiante de guitarra a sus sesenta y pico de años, a punto de concluir el grado superior. En programa, el Cuarteto Goldberg, una joven agrupación italiana que estudia en el centro de alto rendimiento para instrumentistas de cuerda Accademia Stauffer de Cremona con profesores del Cremona Quartet, Artemis Quartet, Jerusalem Quartet, Linden Quartet y Viktoria Mullova.

Comenzó su concierto con el *Cuarteto n. 15 KV 421* de Mozart. El ambiente era muy distendido, familiares y amigos del anfitrión, apenas una veintena de personas. La cercanía de los músicos permitía una integración completa entre el acto musical y los espectadores; no hay barreras, no hay cuarta pared, estamos

en el Salón de la casa. Incluso alguno se permitió levantarse e ir a por una lata de refresco, con el consiguiente ruido al abrirla, aunque era manifiesto que se mantenía el silencio y el respeto por los músicos. En definitiva, estábamos ante un gran acto cultural y artístico en un espacio muy singular, rozando el cielo de una noche tibia madrileña.

El Cuarteto Goldberg es una agrupación muy seria, con un trabajo concienzudo de dinámicas, ataques, vibrato, fraseo, articulaciones, musicalidad, con varios premios internacionales a sus espaldas. Dos días más tarde actuaban en la Escuela Reina Sofía en la Semana de Cremona en Madrid. Jingzhi Zhang, su primer violín, con un sonido discreto, es dúctil, amable, precisa, perfectamente integrada con el resto de intérpretes, algo que no es muy habitual en los cuartetos; el segundo violín, Giacomo Lucato, es ágil e imaginativo; la viola, Matilde Simionato, es generosa y vivaz, mientras que el cello, Martino Simionato, mantiene una visión ensoñadora, que en conjunto hacen una agrupación rica y flexible.

La artífice de todo esto se llama Francesca Moncada, una milanesa con la que tuvimos oportunidad de hablar largo y ten-

dido. Hace algunos años a Francesca se le ocurrió la idea de crear una empresa sin ánimo de lucro que traslada a cuartetos de cuerda por toda Europa de casa en casa, de salón en salón, en lugares pintorescos, en palacetes, en casas de campo. Una manera de conjugar la música de cámara con el patrimonio cultural europeo. Los dueños de las casas solo tienen que acoger en sus domicilios a los integrantes de los cuartetos durante unos pocos días, ofrecerles alojamiento y un espacio en la cocina, a cambio de un concierto que puede ser público o privado, según convenga; de esta manera los jóvenes músicos ruedan un programa, ensayan para una posterior grabación o simplemente se dan a conocer por diferentes lugares de la geografía europea.

La empresa de Francesca se llama "Le Dimore del Quartetto", tiene unos ocho o diez empleados fijos y cuenta en la actualidad con más de cuatrocientas casas de acogida y unos noventa y tres cuartetos de cuerda que viajan por toda Europa. Jóvenes ensembles de Italia, Reino Unido, España, Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, Finlandia, Dinamarca y otros países no europeos. Nos llama la atención la idea de que los anfitriones no tienen por qué ser melómanos o aficionados a la música clásica, algunos de ellos nunca habían asistido a un concierto y de pronto se encuentran con un cuarteto en el salón de su casa, y la experiencia les fascina. Como nos relata la propia Francesca Moncada:

"Europa está salpicada de casas históricas, que forman parte de nuestro territorio, pero a día de hoy, muchas de ellas se encuentran vacías y separadas de la actividad y vida de la comunidad. Entonces, pensé en conectar, o más bien reconectar estos dos mundos: las casas históricas y los cuartetos de cuerda, para que las necesidades de las primeras se conviertan en recursos para los músicos y viceversa, en una economía circular"

La dirección artística de este proyecto está a cargo de Simone Gramaglia, viola del Cremona Quartet. En 2019, "Le Dimore del Quartetto" obtuvo el Premio del Patrimonio Europeo entregado en el Théâtre du Châtelet de París.

Volviendo al salón del ático madrileño, la velada concluyó con una arrebataadora interpretación del *Cuarteto Op. 51 n. 1* de Brahms. La música de Brahms no es precisamente sencilla, no busca soluciones fáciles ni caminos previsibles, el propio Brahms destruía insatisfecho muchas de sus composiciones. Schoenberg elogiaba estos Cuartetos por su avanzada armonía, no obstante hay dificultad en la obra, todos los allí asistentes escuchábamos absortos los contrapuntos, los diálogos entre los diferentes instrumentos, las continuas modulaciones. Sentíamos la respiración de cada uno de los intérpretes muy cercana, el pulso de la obra se hacía nuestro, como una palpitación.

Desde aquí reivindicamos, siguiendo la estela de nuestra amiga Francesca, el salón como elemento imprescindible en la actividad musical de una comunidad, reivindicamos la proximidad del músico, la cercanía y, al mismo tiempo, la intimidad de una música que ha nacido para esos espacios singulares, discretos, personales, profundos, fraternales. Sencillamente, Música de Cámara.

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

"Le Dimore del Quartetto tiene unos ocho o diez empleados fijos y cuenta en la actualidad con más de cuatrocientas casas de acogida y unos noventa y tres cuartetos de cuerda que viajan por toda Europa"



El Cuarteto Goldberg tocó en Madrid en un concierto privado.

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

La Sinfonía de la Resurrección

No se trata de volver a hablar de Mahler y especialmente de su *Segunda Sinfonía "Resurrección"*, pero dadas las circunstancias políticas que está viviendo el mundo, quizá importe transitar algunos matices respecto de estos conmovedores pentagramas. Creo que todos sabemos que Gustav Mahler fue un músico notable, hijo de una familia judía de Bohemia, diez años director de la Opera de Viena a la que elevó a la categoría de primera en el mundo. Toda su obra tiene carácter autobiográfico y es imprescindible para estas líneas decir que junto al descubrimiento de la música, descubrió a la par el antisemitismo. Y pese a que en el Imperio Austro-Húngaro, el emperador Franz Josef abolió algunas restricciones a la libertad de movimiento de los judíos (reducidos antes de él a guetos y aldeas de las que estaba prohibido salir), los judíos se siguieron sintiendo extranjeros, porque el medio ambiente no acató las directivas del Emperador y el antisemitismo subsistió.

“Carezco de hogar tres veces, como nativo bohemio en Austria, como austríaco entre alemanes y como judío en todo el mundo; en todas partes soy un huésped no deseado, y en ningún lugar bienvenido”, afirmaba Mahler”

La sensación de extraneidad, de alteridad, acompañó a Mahler a lo largo de los 51 años de su vida. “Carezco de hogar tres veces, como nativo bohemio en Austria, como austríaco entre alemanes y como judío en todo el

mundo. En todas partes soy un huésped no deseado, y en ningún lugar bienvenido”, dijo varias veces. Brevemente señalo que Mahler soñaba con dirigir ópera en Viena, pero su origen judío se lo impedía. Después de sus éxitos como director en Leipzig, Budapest y Hamburgo, se convirtió al catolicismo para poder acceder a su sueño. No obstante lo cual fue siempre discriminado por los vieneses.

Voy a lo de hoy: cuando se fundó el Estado de Israel, la *Segunda Sinfonía* de Mahler con su imperativo de “¡Prepárense para vivir!” se convirtió en el símbolo del nuevo Estado, justamente por su carácter de resurrección, de renacimiento. Hace varias décadas se produjo el primer encuentro entre esta Sinfonía y el público israelí. Eran días de la guerra de la Independencia y Leonard Bernstein fue el primer director (de la orquesta llamada en aquel entonces Filarmónica Palestina, convertida años más tarde en la Orquesta Filarmónica de Israel) que interpretó Mahler. En medio de las batallas y los combates, Lenny Bernstein con la orquesta viajaba en vehículos blindados y no dejaron de ir a ningún lado “en que nos quieran escuchar” (como él decía). Finalizados los combates, hizo una interpretación de la *Segunda* en Beer Sheva y luego en Tel Aviv que fueron memorables.

Frente al “¡Yo decido quién es judío!” del alcalde de Viena, Karl Lueger, notorio antisemita, la respuesta del judaísmo fue llegar a interpretar como judía una obra que en ese momento era objetivo de los ataques racistas. Y cuando la volvieron a interpretar en Israel (años más tarde, claro, en 1948), consagraron esa simbología nacional de vuelta a la vida.

El coro de estos pentagramas canta: “Todo lo que ha muerto volverá a la vida, se levantará. ¡Dejad de temblar!, ¡preparaos para vivir!”. La llegada de estos sonidos al pueblo israelí despertó gran revuelo emocional en el seno de la comunidad y el crítico David Rosolio escribió: “No intentaré analizar ni explicar la gran vivencia que penetró en los corazones de los miles de oyentes”. Bernstein dirigió otra vez la *Segunda* 19 años más tarde, al finalizar la Guerra de los Seis Días en el anfiteatro de la Universidad Hebrea de Jerusalén en el Monte Scopus; fue la primera vez que se cantó en hebreo. Ante un público fervoroso, Bernstein señaló que “el bien vencerá al mal, ¡no queda más remedio!”. Estaban presentes David Ben Gurión, Zalman Shazar (presidente del Estado) y Levi Eshkol (primer ministro) y combatientes de la brigada que luchó en Jerusalén. Durante el concierto se oyeron explosiones de quienes estaban neutralizando minas cerca del anfiteatro. Bernstein siguió su dirección como si nada pasara. El dinero recaudado en dicho concierto fue distribuido entre organizaciones judías y árabes a un fondo de niños golpeados por la guerra. “Ha sido un momento de esperanza”, dijo Lenny: “Hemos devuelto a Mahler al pueblo judío”.

La Resurrección siguió siendo un símbolo del triunfo del judaísmo en su tierra y en octubre de 1988, en el acto final de los festejos por los cuarenta años del Estado, Zubin Mehta dirigió esta Sinfonía a los pies de Massada ante un gran número de invitados del extranjero y que fue presentada por Gregory Peck e Ives Montand. Doce grupos de niños simbolizaron las doce tribus con la idea de realizar esta interpretación en el lugar histórico donde combatientes judíos se habían suicidado por defender la fortaleza. En ese momento, el primer ministro Isaac Shamir dijo al público: “Sólo una obra musical es capaz de crear un lazo entre acontecimientos históricos, los logros del presente y las esperanzas del futuro, para unir a los judíos y a éstos con lo universal. Dudo que Gustav Mahler, uno de los colosos de la historia de la música, hubiera imaginado que una de sus mejores obras se tocara en la Tierra de Israel, frente a Massada. Esta música es la que anuncia que Massada no volverá a caer por segunda vez”.

No todo fueron flores para Mahler. Hubo grupos de judíos en Israel que le objetaban su conversión al catolicismo mientras que otros lo trataban de “rabino”. Para ellos, el compositor que se debía de no tener su propia casa, había encontrado su hogar. En Tel Aviv hay una plaza que lleva su nombre. Hace poco tiempo, Zubin Mehta se despidió de la Filarmónica de Israel después de décadas de director con la *Segunda* de Mahler.

He tratado en este textito no dejarme llevar por ninguna retórica (aunque yo sea admirador de su uso), porque quería que los hechos valieran por sí mismos, en un momento histórico tan plagado de dolor, muerte, engaños, hipocresía y fracaso de la gente pensante. Ante esta impotencia desquiciada, esta *Segunda Sinfonía* llama a la paz y al diálogo entre dos pueblos que no son culpables de la política de sus dirigentes. La Resurrección de un Estado no merece este sangriento marco de sangre. ¡Lejaim!

JON BANDRÉS



Preguntamos a...

Recientemente nombrado nuevo director de Radio Clásica de Radio Nacional de España, que mejor momento para traer a nuestro contrapunto de abril a Jon Bandrés, que afirma "dar visibilidad a nuestro trabajo, mantener la buena programación y mejorarla", sobre sus inminentes retos en Radio Clásica. Le deseamos lo mejor en esta nueva etapa profesional.

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

El ballet *Belmonte* de Carles Santos Ventura, con la Banda Municipal de Música de La Coruña dirigida por Andrés Valero-Castells... en disco. Y fragmentos de *Carmen* de Bizet, con María José Montiel, en el recital homenaje a Victoria de los Ángeles.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

La primera que recuerdo en vivo fue los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, en Londres.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al mismo nivel, aunque depende de las circunstancias.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Explicar un poco y escuchar.

¿Cómo suele escuchar música?

En vivo, en CD, en Spotify o en la radio.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Ninguna. No soy compositor. Sólo periodista.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

Cualquiera de una ópera de Puccini, aún el más secundario.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Teatro de la Zarzuela.

¿Un instrumento?

El saxofón.

¿Y un intérprete?

Wilhelm Furtwängler, como director, y Glenn Gould.

¿Un libro de música?

Dos: *En los márgenes de la música*, de Arnoldo Liberman, e *Isaac Albéniz*, de Justo Romero.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Guía práctica del llanto, de Laura Demaría; *Enrique Granados, poeta del piano*, de Walter Aaron Clark y *Canciones en el cine español*, de Laura Miranda.

¿Y una película con o sobre música?

Breve encuentro, de David Lean.

¿Una banda sonora?

Lo que el viento se llevó, *El mago de Oz* y *Les demoiselles de Rochefort*.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Manuel de Falla.

¿Una melodía?

Bist du bei mir (Stölzel, Bach).

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Cualquier Cantata u Oratorio de J.S. Bach.

¿Un refrán?

"Quien mucho abarca poco aprieta".

¿Una ciudad?

Estocolmo.

Asume el reto de la dirección de Radio Clásica... ¿Cuáles son sus principales preocupaciones?

Dar visibilidad a nuestro trabajo, mantener la buena programación y mejorarla.

Y claro, ¿cuáles son los retos?

Los mismos de la pregunta anterior.

Desde el punto de vista del oyente, ¿cree que Radio Clásica en la actualidad goza de la misma fama que hace años?

No. Es diferente. El mundo va cambiando y los oyentes, también.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Prepotencia, humildad.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Un desayuno en el Teatro Real para la prensa con Plácido Domingo.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Jon Bandrés?

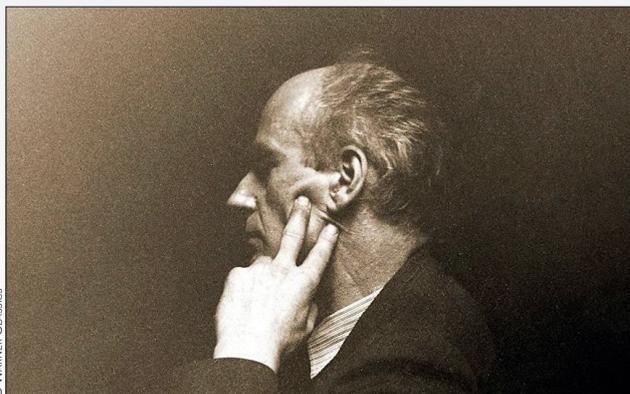
El descubrimiento del Nuevo Mundo.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El ruido y las interrupciones de terceros cuando estás conversando con alguien.

Cómo es Jon Bandrés, defínase en pocas palabras...

Un periodista que ha podido trabajar en el mejor campo, la cultura, y en una emisora tan especial como RNE y Radio Clásica.



© WARNER CLASSICS

El mítico director Wilhelm Furtwängler, muy admirado por Jon Bandrés.

2

WAGNER: Parsifal.
Garaña, Kaufmann, Tézier,
Koch... Opera Estatal de Viena /
Philippe Jordan.
CD Sony Classical



3

HAENDEL: Cantatas.
Francesca Aspromonte, Boris
Begelman. Arsenale Sonoro.
CD Pentatone



5

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 8.
Orquesta Sinfónica de la Radio
de Baviera / Bernard Haitink.
CD BR Klassik



7

BACEWICZ:
**Obras orquestales
y concertantes.**
Jablonksi, Brauß. Finnish Radio
Symphony Orchestra /
Nicholas Collon.
CD Ondine



9

CORELLI & QUENTIN:
Sonatas para flauta.
Jean Rondeau,
Anna Besson, Myriam Rignol.
CD Alpha



1



RACHMANINOV:
**Concierto para piano n. 2, Sinfonía n. 2,
La isla de los muertos, Danzas sinfónicas.**
Kirill Gerstein, piano.
Orquesta Filarmónica de Berlín / Kirill Petrenko.
CD / Blu-ray BPHR

4

HENZE: Das Floß der Medusa.
Solistas, Orq. Sinfónica de
la Radiodifusión Austriaca /
Cornelius Meister.
CD Capriccio



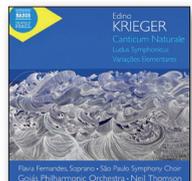
6

BACK TO FOLLIA!
Concierto 1700 / Daniel Pinteño.
CD Concerto 17••



8

**KRIEGER: Fanfara e Sequências,
Variações Elementares...**
Orq. Filarmónica de Goiás /
Neil Thomson.
CD Naxos



10

MENDELSSOHN:
**Obra completa cello-piano
(+COLL, HOLLIGER, RIHM,
WIDMANN).**
Sol Gabetta,
Bertrand Chamayou.
CD Sony Classical



NAXOS

DEUTSCHE OPER BERLIN

DVD
VIDEO

Richard Wagner

DIE WALKÜRE

Nina Stemme

Iain Paterson

Brandon Jovanovich

Elisabeth Teige

Orchestra of the Deutsche Oper Berlin

Conductor Sir Donald Runnicles

Stage Director Stefan Herheim



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es