

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

Nº 983 · Mayo 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €

#RITMO983

Pablo Heras-Casado
Valerie Eickhoff
Maurizio Pollini
Nina Stemme
Platé

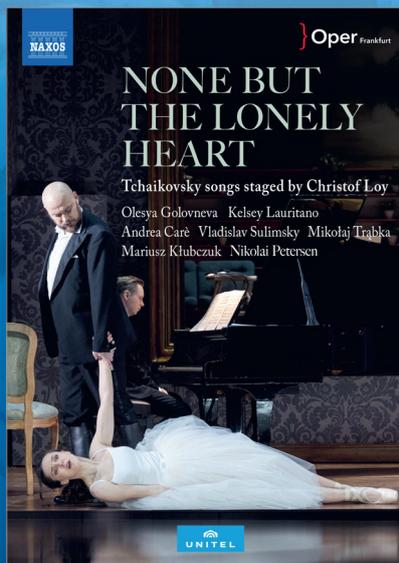
GADRIANA
GONZALEZ
TEATRO REAL
TENORIO





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

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

SUMARIO MAYO 2024

983

Nuestra **portada** de mayo es la soprano **Adriana González**, que protagoniza la ópera **Tenorio** de **Tomás Marco**, que se representa en el **Teatro Real** los días 13, 15, 17 y 19 de mayo.

Hablamos con la célebre soprano wagneriana **Nina Stemme**, que este mes de mayo se subirá al escenario del Teatro Real para cantar su aclamado *Liebestod* y la escena final de *Götterdämmerung*. También entrevistamos al director **Pablo Heras-Casado**, que desde finales del mes de abril y durante todo mayo dirige musicalmente **Los maestros cantores de Núremberg** en el Teatro Real, tema sobre el que versa la entrevista. Y nos encontramos con la mezzosoprano **Valerie Eickhoff**, que ofrece un recital en LIFE Victoria este mes en Barcelona.

El **Tema del mes** lo dedicamos *In Memoriam* a una figura esencial del piano del siglo XX, **Maurizio Pollini**, fallecido el pasado mes de marzo, mientras el compositor del mes es el ruso **Paul Juon**.

Nuestro **número 983** 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**, **Música e inclusión**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con **Joan Anton Rechi**, director de escena y director artístico del festival Classicand de Andorra.

foto portada © Marine Cessat Begler



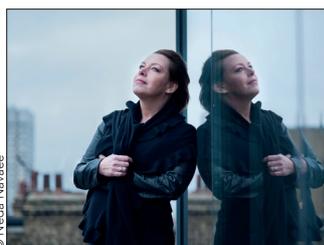
© Marine Cessat Begler

6 En portada
Adriana González, una soprano en *Tenorio*



© Cosimo Filippini

12 Tema del mes
Maurizio Pollini (1942-2024): In memoriam



© Neda Navaee

16 Entrevista
Nina Stemme, la diva menos diva



© Harmonia mundi - Javier Sales

20 Entrevista
Pablo Heras-Casado, con ADN wagneriano



© Jeremy Knowles

24 Entrevista
Valerie Eickhoff, cantar como acto de comunicación



© Marc Brenner

42 Auditorio
Asmik Grigorian recrea *Butterfly* en Londres



© Jesús Escudero

52 Discos
Alberto Martos y Myriam Sotelo sueñan a Schumann



82 Contrapunto
Joan Anton Rechi, director artístico de Classicand

Colaboran en este número

María Alonso, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, José Antonio Cantón, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Pedro González Mira, Paula Hernández-Dionis, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, David Lima Guerrero, Justino Losada, Tomás Marco, Jerónimo Marín, Joan Matabosch, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Gonzalo Pérez Chamorro, Daniel Pérez Navarro, Marianna Prjevalskaya, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Silvia Pons, Lucas Quirós, Clara Sánchez, Genma Sánchez Mugarra, Eva Sandoval, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Juan Manuel Viana.

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



Teatro Real, temporada 2024-25

Cada temporada de ópera es como una nueva obra que se despliega ante nuestros ojos, ofreciendo una amalgama de emociones, expectativas y reflexiones. La temporada 2024-25 del Teatro Real no es una excepción, y aunque cada espectador puede tener sus preferencias y deseos personales, es importante entender y apreciar lo que este emblemático teatro tiene para ofrecer.

En primer lugar, es evidente que el Teatro Real ha adoptado un enfoque interesante al equilibrar el número de funciones representadas y en concierto. Esta equidad podría interpretarse como una respuesta a las demandas del público moderno, que busca una experiencia operística más variada y accesible. Sin embargo, la inclusión del término "semi-representada" puede generar cierta confusión y descontento entre los espectadores, ya que puede implicar una experiencia teatral incompleta o poco satisfactoria.

Uno de los aspectos más destacados de esta temporada es la internacionalización de las producciones operísticas. Si bien esto puede ser visto como una forma de enriquecer la oferta artística del Teatro Real, también plantea el desafío de la uniformidad en la selección de repertorio y el elenco de intérpretes. La sensación de familiaridad que surge al encontrarse repetidamente con las mismas caras y voces puede ser tanto reconfortante como monótona, dependiendo de las preferencias individuales de cada espectador.

La cuestión de la puesta en escena también merece atención. En un momento en que la experimentación teatral parece haber alcanzado un punto de estancamiento, es crucial reflexionar sobre la calidad y la originalidad de las producciones ofrecidas. La proliferación de montajes que carecen de frescura y originalidad puede ser indicativa de una crisis creativa en el campo de la dirección escénica. ¿Es acaso el momento de repensar las estrategias de puesta en escena y volver a centrarse en la esencia de la ópera como una forma de arte que combina música, teatro y visión escénica?

Por otro lado, la diversidad en los precios de los abonos y las butacas demuestra un esfuerzo por hacer que la ópera sea más accesible para una amplia gama de espectadores. Esta iniciativa es loable, ya que promueve la inclusión y la diversidad en un ámbito cultural que a menudo se percibe como elitista o exclusivo.

Al reflexionar sobre la temporada 2024-25 del Teatro Real, es importante reconocer tanto sus logros como sus desafíos. Si bien hay aspectos que pueden dejar insatisfechos a algunos espectadores, como la repetición de ciertos montajes o la falta de innovación en la dirección escénica, también hay razones para celebrar, como la equidad en la oferta de funciones y la diversidad en los precios de las entradas.

En última instancia, la verdadera medida del éxito de una temporada operística radica en la capacidad del público para dejarse llevar por la magia del arte y la música, independientemente de las imperfecciones o limitaciones que pueda tener la programación. Mientras el Teatro Real continúe desafiándose a sí mismo y buscando formas de enriquecer la experiencia operística para todos, seguirá siendo un faro de cultura y creatividad en el panorama artístico internacional.

Adriana González

“En *Tenorio* las melodías están al servicio del texto”

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

La opera llama de nuevo a nuestra puerta y lo hace de la manera más fresca, actual y reivindicativa posible: una obra de hoy sobre un tema de siempre, con *Tenorio*, de Tomás Marco, que representa el Teatro Real durante el mes de mayo. Y para ello hablamos con la joven soprano Adriana González, que encarna el rol de Doña Inés en esta ópera, en la que “el tratamiento de este tema siempre se ha hecho sobre unas bases morales que exigían la condena de Don Juan, y Zorrilla es el único que tiene la idea de salvarlo basándose en el amor, más súbito que explicado, de Doña Inés y en la circunstancia insólita de que supuestamente Don Juan se enamora de ella de verdad”, como afirma el propio compositor en las páginas siguientes. Por su parte, Adriana González nos aclara que “Tomás Marco ha utilizado un lenguaje musical específico para que las melodías describan las escenas de una forma bastante clara; unas melodías al servicio del texto”.

De este modo, Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real, también nos especifica detalles sobre la acción en *Tenorio*: “Para construir su dramaturgia, Àlex Serrano y Pau Palacios, con la guía de la filósofa Clara Serra, han perseguido la sombra de Don Juan desde sus primeras apariciones literarias del siglo XVII hasta su progresiva consolidación como uno de los grandes mitos de la cultura occidental. La propuesta de la Agrupación Señor Serrano sitúa la acción de la pieza en el rodaje de una película donde justamente se está grabando una versión del *Tenorio*”.



© Marine Cassat-Begler

La vamos a ver en Madrid este mes de mayo haciendo de Doña Inés en *Tenorio*, de Tomás Marco. ¿Cómo es este papel desde el punto de vista vocal?

Vocalmente es bastante cómodo en el registro medio de la voz con algunas partes dramáticas y bastantes expresivas. Las melodías están al servicio del texto. Tomás Marco ha utilizado un lenguaje musical específico para que las melodías describan las escenas de una forma bastante clara. El verdadero reto es musical por sus armonías y ritmos complejos.

La obra de Tomás Marco está basada en parte en el clásico *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Si hemos hablado de la parte vocal de Doña Inés, ¿cómo es el personaje en sí?

Doña Inés es bastante joven y correcta. Una niña bastante protegida al vivir en un convento y al ser la hija del Comendador. No quisiera decir que es ingenua, porque hay frases que expresan su sabiduría. Su intuición es bastante acertada respecto al peligro que representa Don Juan, pero naturalmente hay algo que la atrae fatalmente a él.

¿Tiene relación con la ópera contemporánea? ¿Ha tenido la ocasión de hacer algún estreno?

Es mi segunda ópera contemporánea. La primera fue *The Way Back Home*, de Joanna Lee, para su estreno en francés en la Ópera Bastille en 2015. No es algo que suelo hacer a menudo, pero para mí es importante descubrir música nueva y darle mi voz e interpretación a partituras desconocidas. Al mismo tiempo creo que es importante ponerse retos y salir de la zona de confort.

¿Y su relación con Madrid y el Teatro Real de donde viene, además de haber sido Premio del Teatro Real?

Después del concierto de Ganadores del Concurso Viñas en el Teatro Real, Joan Matabosch me ofreció el rol de Giannetta en el *Elixir d'Amore* que realizamos en 2019. En 2020 también hice mi debut en el Teatro de la Zarzuela cantando el rol titular en una versión de concierto de *Mariñana* de Jaime Pahissa. Cuatro años



© JAVIER DEL REAL | TEATRO REAL

Adriana González durante el ensayo de *Tenorio* en la sala de puesta en escena del Teatro Real.

más tarde regreso al Teatro Real con *Tenorio* y estoy muy contenta de regresar a Madrid con un estreno mundial y otros proyectos en el futuro.

¿Qué supuso para usted lograr el Primer Premio y Premio Zarzuela del Concurso Operalia en 2019?

Fue un gran reconocimiento por personas relevantes al mundo de la lírica y los premios fueron de gran ayuda económica a mi carrera. Con ese premio pude financiar clases de canto, coachings, viajes y sobrevivir la pandemia del Covid. Decir que fue una bendición en el momento adecuado es poco decir.

¿Qué hacemos con el mito de Don Juan?

por Joan Matabosch *

El mito del seductor incapaz de amar, que desprecia el cielo y es condenado a las penas eternas del infierno, producto típico de la Contrarreforma, fue creado por Tirso de Molina, pero fueron Molière y Goldoni quienes limaron los aspectos metafísicos del personaje y enfatizaron en él lo más lúdico, en sintonía con el cambio de mentalidad del siglo XVIII. Don Juan pasa a encarnar como nadie las contradicciones del nuevo pensamiento más laico, más libre y más racional de la Ilustración. Y es que este Don Juan dieciochesco, pariente cercano de Giacomo Casanova, inquieta menos por su desafío al Todopoderoso y a “la ley divina” que fascina por su descarado libertinaje, su falta de escrúpulos, su espíritu dionisiaco y su obediencia exclusiva a la voz de su deseo. Es todo lo que la Ilustración detesta y es, al mismo tiempo, un ilustrado llevado al extremo. “Representa -como dice Slavoj Zizek- el surgimiento de una autonomía tan radical que no deja espacio a la compasión”. Nada de disfraces piadosos para esconder la amoralidad porque procurarse el máximo placer se ha convertido en el sumo principio ético por el que moriría antes que renunciar. Por mucho que el suyo sea un placer que no se nutra de la realización y que no se aplaque con el logro de una finalidad, sino que simplemente se retroalimenta como un objetivo en sí mismo.

Don Juan Tenorio lo quiere todo, y rápido: mujeres, comida y buen vino. Hombre de aventura y acción, vive en el instante, caprichoso, inconstante, excesivo, huyendo hacia adelante a cada momento, olvidando deprisa el pasado y sin preocuparse lo más mínimo por el futuro, casi como un adolescente. “Dejar que el azar y la fascinación gratuita domine la existencia y minimizar los valores estables de este mundo; ¿no es éste el comportamiento de la juventud?”, escribe Daniel Fabre en *Études rurales*. ¿Es posible abordar un mito que se ha convertido en epítome de lo políticamente incorrecto, desde una óptica actual? La obra plantea una

reflexión sobre el destino de este personaje incómodo que abjura de todos los deberes que le ligan al resto de los hombres.

Para construir su dramaturgia, Àlex Serrano y Pau Palacios, con la guía de la filósofa Clara Serra, han perseguido la sombra de Don Juan desde sus primeras apariciones literarias del siglo XVII hasta su progresiva consolidación como uno de los grandes mitos de la cultura occidental. La propuesta de la Agrupación Señor Serrano sitúa la acción de la pieza en el rodaje de una película donde justamente se está grabando una versión del *Tenorio*. “No solo en sus decorados y localizaciones, sino también y sobre todo en el *backstage*: los camerinos, la zona de catering, el rincón de maquillaje o la sala de vestuario”, explican Àlex Serrano y Pau Palacios. “Así pues, los solistas y el coro forman parte del equipo artístico y técnico de este rodaje donde poco a poco aquello que pertenece al plató, y por tanto a la ficción, va contaminando los diferentes espacios del *backstage*, es decir de la realidad. ¿Son Don Juan y Doña Inés personajes que solo pertenecen a la ficción (y al mito) o también podemos imaginarlos en el plano de la realidad? Un actor que interpreta a Don Juan en una película, una actriz que interpreta a Doña Inés. ¿En qué grado de ficción y realidad vive cada uno de ellos? ¿Qué sucede cuando el plano de la ficción y el de la realidad se encuentran? ¿Qué posibilidades nos dan Don Juan y Doña Inés para revisar desde nuestros días la idea del mito romántico?”

La propuesta escénica se completa y multiplica gracias al trabajo de vídeo en tiempo real característico de la compañía: “Una serie de cámaras que se mueven por el espacio, que capturan lo que sucede en escena, pero no para replicar lo que el ojo del espectador ya ve, sino para ofrecer otras perspectivas posibles. Así, la imagen proyectada en gran formato genera contraposiciones de significados, propone lecturas alternativas a lo evidente y, en definitiva, acompaña al espectador a seguir la pieza y las relaciones entre los personajes de una manera multifocal y casi inmersiva”.

* Joan Matabosch es Director Artístico del Teatro Real



La soprano Adriana González protagoniza la ópera *Tenorio* de Tomás Marco en el Teatro Real.

¿Qué importancia le otorga a los concursos de canto?

Son una plataforma bastante accesible para audicionar. Los cantantes que comienzan sus carreras necesitan hacer muchas audiciones, lo cual conlleva un costo importante cuando uno considera los viajes y el alojamiento. Por ejemplo, en lugar de ir a varias ciudades, que implica un costo elevado, basta con participar en un concurso donde el jurado esté compuesto de directores de *casting*; eso permite realizar una audición para varios teatros al mismo tiempo. Y existen concursos que incluso cubren los gastos de viaje y hospedaje, entonces puede ser una opción muy atractiva para jóvenes que están empezando su carrera.

Desde el punto de vista escénico, ¿conoce ya la escenografía de *Tenorio*?

Justamente hoy (la entrevista se realizó en abril -nota del editor-) tuvimos la presentación del proyecto por la Agrupación Señor Serrano. La escenografía es muy dinámica y con muchos detalles que ayudan a explicar el mito atemporal de Don Juan Tenorio. Estamos todos muy inspirados y contentos de tener tanto con que actuar y, como dijo Pau Palacios en el ensayo, jugar en el escenario.

¿Díganos los motivos para ir a ver este *Tenorio*?

Es un estreno absoluto mundial. Es la primera vez que se presentará esta ópera en escena y es una oportunidad de formar parte de la historia musical de la humanidad. Aparte que el compositor sigue vivo y podemos tener contacto con él para saber más sobre su creación. Esta es una ventaja y una excepción magnífica. *Tenorio* es una historia conocida y todos tenemos un concepto de haber escuchado algo al respecto, así que no hay que tener miedo de no entender lo que está pasando. Los ritmos y texturas en la orquesta también crean un universo único, y hay melodías que se quedan rondando en el oído mucho tiempo después de haberlas escuchado por primera vez.

Hablando de directores de escena... ¿Cómo es su relación con ellos? ¿Ha tenido momentos difíciles?

En general, creo que la posición de un director escénico es una de liderazgo y, si ellos saben inspirar y sacar lo mejor de cada artista,

técnico y colaborador que está en su equipo, entonces tenemos una fórmula ganadora. Estoy muy contenta de decir que este es el caso para el equipo que tenemos para *Tenorio*. El nivel de liderazgo y preparación de nuestros directores de escena y musicales es excepcional y de gran apoyo. Por otra parte, no creo que haya tenido momentos difíciles en mi carrera, pero sí he tenido un par de proyectos donde no he estado de acuerdo con sus conceptos o incluso falta de preparación.

Después de *Tenorio* en el Teatro Real, tiene en breve un *Così fan tutte*, *Turandot* y *La Bohème*... Es decir, *Fiordiligi*, *Liù* y *Mimi*, vaya tres...

Sí... Había cantado varias escenas como *Fiordiligi* en Guatemala, pero nunca canté el rol entero y estoy muy contenta y agradecida de debutar *Fiordiligi* finalmente en Hamburgo. Mozart es uno de mis compositores favoritos y espero cantarlo por muchos años más. Y... ¿qué puedo decir de Puccini? Su música me afecta a un nivel visceral y, tanto *Liù* como *Mimi*, son roles que adoro cantar. Esta próxima *Liù* marcará mi debut en la Staatsoper unter den Linden en Berlín y será mi sexta producción de *Turandot* en menos de un año.

¿Ha tenido relación profesional con alguno de sus compañeros de reparto del *Tenorio*?

Previamente había cantado con Juan Francisco Gatell en el *Elixir de amor* en 2019 y con Paola Leguizamón en *Marienela* en 2020; es un gusto encontrarlos nuevamente en *Tenorio*. Aparte, estoy contenta de ver muchas caras conocidas en el programa *Crescendo* del Teatro Real, cuyo coro para *Tenorio* está precisamente formado por cantantes del programa *Crescendo*, tales como Inés Lorans y Alejandro von Büren. También tuve el gusto de conocer a Santiago Serrate en 2017 cuando debuté en el Gran Teatre del Liceu en el *Viaggio a Reims* como *Corinna*. Su sensibilidad, calma y gran experiencia con óperas contemporáneas hacen de él un líder musical ideal para *Tenorio*.

Acaba de presentarse la temporada 2024/25 del Teatro Real, en la que regresará para debutar el rol de *Salud* en *La Vida Breve*...

Sí, me encanta la música de Manuel de Falla y poder cantar una ópera suya es una oportunidad que agradezco mucho. *Salud* fue un rol que mi maestra de canto siempre me recomendó estudiar y estoy feliz de haberle hecho caso... Y también me hace ilusión cantar en mi lengua materna.

Ha grabado tres preciosos álbumes en el sello Audax Records, uno dedicado a *Méloides* de Dussaut & Covatti, otro con la *Integral para voz y piano (30 canciones)* de Albéniz, y "*À Deux Voix*", con dúos de Fauré, Franck, Chausson, Widor, Viardot, Chaminade, etc., en los tres casos con el pianista Iñaki Encina Oyón. Son trabajos muy escogidos y cuidados, ¿cómo escogen este repertorio?

Tengo que dar total crédito a Iñaki por la selección de la música. Su curiosidad, visión musical y gran conocimiento de voces son la clave de estos proyectos. Iñaki sabe muy bien como funciona mi voz y dónde brilla mejor. Cuando él ve música que puede convenir muy bien a mi tipo de vocalidad, me comparte las partituras y empezamos a trabajar. He aprendido mucho de él y me inspira siempre. Por otro lado, ambos somos hispanoparlantes y hemos vivido en París por más de diez años, lo cual ha inspirado una cierta afinidad a la música española y francesa. Y aún más considerando el gran intercambio que hubo entre compositores franceses y españoles a principios del siglo XX.

En "*À Deux Voix*" canta con la conocida mezzosoprano suiza Marina Viotti, ¿cómo se conocieron y cómo surgió este proyecto discográfico? ¿Tienen pensado hacer más cosas juntas, en disco o en vivo?

Con Marina nos conocimos durante la producción de *Viaggio a Reims* en el Gran Teatre del Liceu en 2017. Ambas debutábamos en Barcelona y fue un *click* instantáneo. Después de ese proyecto, no cantamos juntas hasta *Los cuentos de Hoffmann* en 2020, y para esta ocasión Marc Busquets y el Círculo del Liceu tuvo el honor de invitarnos a dar un pequeño concierto. Escogimos cantar algunos dúos para el concierto y nos dábamos cuenta de lo fácil que era hacer música juntas, lo mucho que nos divertíamos y cómo las voces

Sobre Tenorio

por Tomás Marco *

El tratamiento de este tema siempre se ha hecho sobre unas bases morales que exigían la condena de Don Juan, y Zorrilla es el único que tiene la idea de salvarlo basándose en el amor, más súbito que explicado, de Doña Inés y en la circunstancia insólita de que supuestamente Don Juan se enamora de ella de verdad. Ambas cosas no están tan claras como la obra misma querría dar a entender, pero son relativamente novedosas en el tratamiento del tema. El propio drama de Zorrilla nos cuenta el tiempo que emplea Don Juan en el cortejo y abandono de cada conquista, estableciendo un auténtico cronograma, y prácticamente en todas las versiones del mito no encontramos ninguna víctima que de verdad se enamore de él. Son seducidas, no enamoradas. Que no es lo mismo.

En otras óperas anteriores he tratado historias que también proceden del mito, cada una realizada de una manera propia. *El viaje circular* es una transmutación cíclica de *La Odisea* centrada en la imposibilidad de que los viajes terminen y de su inevitable circularidad. Se pueden hasta trastocar los papeles, nunca la peripecia del viaje en sí. Por su lado, *Segismundo* concentra con muy pocos medios toda la esencia calderoniana de *La vida es sueño* cruzada con cosas que nos hablan en realidad de lo mismo, como el mito de la caverna que nos expone Platón en *La República* o las consideraciones sobre el sueño que Descartes enuncia en sus *Meditaciones metafísicas* y Alberto Lista en un magistral y escasamente conocido poema que se usa en la ópera, eficazmente creo, en una importante transición. Un monumento no teatral como es el *Quijote* sirve para el libreto de *El Caballero de la Triste Figura* que encuadra y acota la novela cervantina y el significado arquetípico que los personajes del *Quijote* acabaron por asumir para transformarse igualmente en mito.

En *Tenorio*, todo el prólogo nos advierte de que, más que la historia, es su cristalización en mito lo que interesa e incluso hay un personaje que es la Narración que interactúa con Tenorio y Doña

Inés. Y en los textos de ese prólogo aparecen ya fragmentos reconocibles de Tirso de Molina, Da Ponte, Molière y Lord Byron. Luego, la acción desemboca directamente en el duelo verbal, premonitorio del físico, que Zorrilla sitúa en la Hostería del Laurel.

El final también va más allá de Zorrilla, ya que aquí Tenorio muere atezado por el Comendador, como ocurre en casi todas las versiones, y el Epílogo, en el que vuelve a aparecer la Narración, nos devuelve al mundo del mito donde la salvación zorrillesca del personaje se ve con un alejamiento casi brechtiano. Y casi como en la paradoja del asno de Jean de Buridan, no podemos ni salvar ni condenar a Don Juan porque su categoría de mito nos incapacita para ello. En realidad, la acción vuelve a empezar, nos arrastra hacia la Hostería del Laurel, pero los dos personajes principales del mito de Zorrilla se evaden en una atmósfera suspendida que resulta absolutamente de un idealismo irreal en la que cantan un dúo que se aleja del vate vallisoletano utilizando uno de los mejores poemas de Quevedo.

Importante es el grupo instrumental que, aunque no es muy grande, es determinante, ya que la intención es que participe en la narrativa dramática que se desarrolla, creando un continuo vocal-instrumental que debería ser insoluble. Por eso, son importantes los diversos intermedios únicamente instrumentales, ya que se trata de elementos dramáticos, incluso narrativos, aunque en escena no esté ocurriendo nada, cosa que también dependerá de la dramaturgia de escena. El canto, por su parte, se desarrolla evolutivamente sobre los parámetros establecidos por el compositor en óperas anteriores donde se intenta lograr una vocalidad no convencional pero muy dependiente del carácter de cada personaje y de los textos, que deberían entenderse hasta el máximo punto que ello sea posible en una ópera, puesto que la moderna existencia de sobretítulos no exime de intentar que las palabras sean mínimamente inteligibles, dado que del tratamiento del idioma debe surgir la musicalidad (vocal e instrumental) general.

* Tomás Marco es el compositor de *Tenorio*

se complementaban. Lamentablemente, después de *Los cuentos de Hoffmann* no teníamos más proyectos juntos, pero entonces surgió la idea de grabar duetos juntos.

Ha cantado recientemente la Novena de Beethoven en Boston junto a Raphaël Pichon, ¿prefiere ser solista de un concierto con orquesta sinfónica o cantar en una producción operística?

Los adoro de igual manera y si algo deseo en mi carrera es lograr un balance entre los dos. Ambos son difíciles, gratificantes y completamente envolventes. Un *Requiem* de Verdi es tan demandante, emocionante y poderoso como una *Bohème* o una *Suor Angelica*. Con la ópera tenemos el efecto visual de la escena que nos puede condicionar o proponer una interpretación alternativa, pero la música habla por sí misma en ambos casos. El próximo año estaré cantando el solo de soprano en la *Missa Solemnis* de Beethoven, lo cual marcará mi debut en Tokyo y es un proyecto que me da mucha ilusión.

Ha cantado el Requiem de Verdi con la Dallas Symphony Orchestra dirigida por Fabio Luisi y con la Orquesta y Coro Gulbenkian bajo la batuta de Lorenzo Viotti, ¿cuál es la mayor dificultad a la que se enfrenta una soprano a la hora de abordar esta obra?

El *Requiem* de Verdi es una obra maestra. Creo que hay pocas partituras que sean más demandantes, sobre todo si uno hace todo lo que está escrito por el compositor. Los colores, dinámicas, frases largas y tesitura necesitan de un dominio técnico absoluto. Personalmente, la parte más difícil del *Requiem* es no dejarse influenciar tanto por el efecto dramático de la música. La orquesta es muy expresiva y te invita a caer en esa emoción nostálgica y contemplativa de lo que es la vida, lo cual abre la puerta a emociones muy fuertes. Por otro lado, cada número es como una pequeña escena de ópera y sobre todo el solo final de la soprano. La partitura también requiere de cierta madurez vocal y preparación física.

En su Instagram presenta "Cosas de cantantes", ¿cómo surge y en qué consiste este proyecto?

"Cosas de Cantantes" surgió como una actividad en línea durante la pandemia en 2020, cuando todos estábamos encerrados en casa sin poder vernos y sin poder cantar. A fin de motivar a otros cantantes, sobre todo en Latinoamérica, empecé a tener charlas en vivo en mi cuenta de Instagram sobre temas relevantes al canto: repertorio, técnica, vocalizaciones, agentes, experiencias, etc. Invité a varios de mis colegas y mentores que generosamente aconsejaban y respondían preguntas que fueran surgiendo. Y fue así que se creó esta comunidad en Instagram. Actualmente hemos creado una cuenta nueva para que otras personas también puedan contribuir con sus conocimientos a esta comunidad de cantantes líricos hispanohablantes: @cosas.de.cantantes

¿Qué roles debutará en un futuro?

La próxima temporada tengo tres debuts: *Suor Angelica*, *Salud (La Vida Breve)* y *Antonia (Los Cuentos de Hoffmann)*. Y en futuras temporadas estoy contenta de abordar roles como *Desdemona (Otello)* y *Elisabetta (Don Carlo)*.

¿Cuáles son sus próximos proyectos en agenda? ¿Habrá nuevo disco con Audax Records?

Actualmente estamos en los últimos preparativos para empezar a grabar mi primer disco con orquesta. Es uno de los proyectos más grandes que hemos hecho hasta ahora con Audax y estoy muy agradecida por su acompañamiento y la libertad artística que me dan. El disco tendrá música inspirada por otra Adriana, de la cual le contaré más en otro momento...

Interesante... Le deseamos lo mejor para este Tenorio en el Teatro Real.

www.teatroreal.es/es/espectaculo/tenorio



73 Festival de Granada

7 de junio | 14 de julio 2024

21 FEX
Festival
Extensión

55 Cursos
Manuel de Falla

Más información:
www.granafestival.org

Conciertos de Palacio

07 junio | Palacio de Carlos V
Gustav Mahler
Jugendorchester
Kirill Petrenko director
Bruckner: *Sinfonía nº 5*

09 junio | Palacio de Carlos V
Le Concert des Nations
Jordi Savall director
Obras de Vivaldi y Bach

16 junio | Palacio de Carlos V
Orquesta Sinfónica RTVE
Christoph Eschenbach director
Obras de Mozart y Bruckner

20 junio | Palacio de Carlos V
Orquesta Ciudad de Granada
Juan Floristán piano
Tarmo Peltokoski director
Obras de Sibelius y Rajmáninov

23 junio | Palacio de Carlos V
Wiener Philharmoniker
Lorenzo Viotti director
Obras de Rimski-Kórsakov,
Rajmáninov y Dvořák

26 junio | Palacio de Carlos V
Orquesta y Coro Nacionales de España
David Afkham director
Beethoven: *Missa solemnis*

29 junio | Palacio de Carlos V
Orchestre de Paris
Christiane Karg soprano
Klaus Mäkelä director
Obras de Schoenberg y Mahler

30 junio | Palacio de Carlos V
Orchestre de Paris
Klaus Mäkelä director
Obras de Stravinsky, Debussy y Mozart

6 julio | Palacio de Carlos V
Orchestre de la Suisse Romande
Martha Argerich piano
Charles Dutoit director
Obras de Falla, Schumann y Stravinsky

12 julio | Palacio de Carlos V
Orquesta Sinfónica de Castilla y León
Elisabeth Leonskaja piano
Vasily Petrenko director
Obras de Beethoven y Bruckner

14 julio | Palacio de Carlos V
Orchestre national du Capitole de Toulouse
Elsa Dreisig soprano
Tarmo Peltokoski director
Obras de Wagner, R. Strauss y Bruckner

Entradas
ya a la venta



Patrocinador Institucional



Grandes intérpretes

19 junio | Patio de los Inocentes (Hospital Real)
Jean-Guihen Queyras violonchelo
Obras de Saygun, Bach y Kodály

22 junio | Parroquia de Nuestro Salvador
Benjamin Alard órgano
Obras de Bach y Messiaen

22 junio | Palacio de Carlos V
Seong-Jin Cho piano
Obras de Ravel y Liszt

25 y 28 junio | Patio de los Mármoles (Hospital Real)
1 y 2 julio | Patio de los Arrayanes
Paul Lewis piano
Schubert: *Integral de las sonatas completas para piano*

4 julio | Palacio de Carlos V
Sir Andrés Schiff piano
Obras de Bach, Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven

8 julio | Patio de los Arrayanes
Alexandre Kantorow piano
Obras de Batók, Liszt y Rajmáninov

Danza

8 junio | Teatro del Generalife
Gala de ballet benéfica
Ballet Nacional de España
Rubén Olmo director
Generaciones

15 junio | Teatro del Generalife
Compañía Nacional de Danza
Joaquín De Luz director
La Sylphide

21 junio | Teatro del Generalife
Compañía Blanca Li
Dido y Eneas

25 junio | Teatro del Generalife
Sara Baras
Vuela

28 junio | Teatro del Generalife
Compañía Antonio Gades
Stella Arauzo directora
Bodas de sangre / Suite flamenca

5 julio | Teatro del Generalife
Lucía Lacarra Ballet
Lost Letters

13 julio | Teatro del Generalife
Ballet Nice Méditerranée
Ballet de la Opéra Nice Côte d'Azur
Éric Vu-An director artístico
Cendrillon

Clásicos del cine

27 junio | Centro Federico García Lorca
Trío Arbós & Friends
One A.M. (Chaplin) / Seven Chances (Keaton)

11 julio | Colegio Mayor Santa Cruz la Real
Orquesta Ciudad de Granada
Coro de la OCG
Iñaki Alberdi acordeón
José María Sánchez-Verdú
música y dirección
Nosferatu (Murnau)

Música de cámara

17 junio | Patio de los Arrayanes
Trío Arbós
Obras de Sánchez-Verdú y Schubert

18 junio | Patio de los Inocentes (Hospital Real)
Israel Galván baile
Benjamin Alard clave y dirección
Solistas instrumentales:
Miquel Colom, Fernando Arias
Álvaro Octavio, Luis Ángel Sánchez,
Vicente Alberola
Obras de Bach, Sánchez-Verdú, Scarlatti, Vásquez, Victoria y Falla

24 junio | Patio de los Arrayanes
Schumann Quartett
Seong-Jin Cho piano
Obras de Sánchez-Verdú, Beethoven y Bartók

29 junio | Crucero del Hospital Real
Quartet Gerhard
Obras de Sánchez-Verdú, Ros-Marbà y Schubert

2 julio | Centro Federico García Lorca
Ana María Valderrama violín
David Kadouch piano
Obras de Poulenc, Hahn, García Lorca y Falla

4 julio | Centro Federico García Lorca
Raquel Lojendio soprano
Aurelio Viribay piano
Obras de Prieto, Poulenc, Legido, García Abril, Mariño, Sánchez-Verdú, Ortega y García Lorca

5 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real)
Konstantin Krimmel barítono
Daniel Heide piano
Schubert: *Schwanengesang*

7 julio | Auditorio Manuel de Falla
Liber-Quartet
Obras de Bartók y Stravinsky

9 julio | Teatro CajaGranada
SIGMA Project
Iñaki Alberdi acordeón
Javier Larreina espacio escénico
Sánchez-Verdú: *KHÓRA*

10 julio | Patio de los Mármoles (Hospital Real)
Edith Peña / Alexei Volodin pianos
Obras de Schubert

13 julio | Crucero del Hospital Real
Cosmos Quartet
Katharina Konradi soprano
Obras de Schubert con arreglos de Reimann y Sánchez-Verdú

13 julio | Auditorio Manuel de Falla
Cuarteto de la Staatskapelle Berlin
Elisabeth Leonskaja piano
Obras de Brahms y Schubert

Jazz

22 junio | Corral del Carbón
O Sister!

29 junio | Corral del Carbón
Antonio Serrano Quartet

6 julio | Corral del Carbón
Moisés P. Sánchez Invention Trio

13 julio | Corral del Carbón
Valencia Jazz Top 7

Cantar y tañer

Sones antiguos y barrocos

9 junio | Monasterio de San Jerónimo
Accademia del Piacere
Fahmi Alqhai quintón y dirección musical
Obras de Bach

19 junio | Iglesia de los Santos Justo y Pastor
Bernard Focroulle órgano
Lambert Colson corneta
Obras de Correa de Arauxo, Crécquillon, Cabezón, Gombert y Lasso

21 junio | Colegio Mayor Santa Cruz la Real
Orquesta Freixenet Escuela Superior de Música Reina Sofía
Andrés Schiff director
Obras de Bach, Haydn y Mendelssohn

23 junio | Monasterio de San Jerónimo
Cuarteto Quiroga
Haydn: *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*

26 junio | Iglesia de los Santos Justo y Pastor
Pedro Luengo órgano
El esplendor del órgano español en el siglo XVIII

30 junio | Crucero del Hospital Real
Mario Brunello violoncello piccolo
Obras de Bach

6 julio | Monasterio de San Jerónimo
Yago Mahúgo fortepiano
Haydn: *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*

11 julio | Monasterio de San Jerónimo
Andrés Cea Galán órgano
Obras de Salvatore, Trabaci, Storace, Bruna, Aguilera de Heredia y Ximénez

14 julio | Monasterio de San Jerónimo
Academia Barroca del Festival de Granada
Aarón Zapico director
Sánchez-Verdú: SHEBA
Haydn: *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*

Noches de flamenco y fado

20 junio | Palacio de los Córdoba
David Palomar cante
Universo Cádiz

21 junio | Auditorio Municipal La Chumbera
Montse Cortés cante
Nostalgia añadida

27 junio | Teatro Isabel la Católica
Rocío Molina baile
Caída del cielo

28 junio | Auditorio Municipal La Chumbera
El Pele cante
Puro y salvaje

3 julio | Palacio de los Córdoba
Esperanza Fernández cante
Chano Domínguez piano
Poemas lorquianos del cante jondo

5 julio | Auditorio Municipal La Chumbera
Kiki Morente cante
Cobre

7 julio | Teatro del Generalife
Mariza voz
Amor

12 julio | Auditorio Municipal La Chumbera
Cristian de Moret cante, guitarra y teclado
Cante a la geometría sagrada

Instituciones Rectoras



Y con el apoyo incondicional del **Círculo de Mecenazgo**

MAURIZIO POLLINI (1942-2024)

In Memoriam

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Estas líneas son escritas justo un mes después del fallecimiento de Maurizio Pollini, sin duda uno de los máximos exponentes del pianismo de su generación. Un mes da para leer muchos artículos y epitafios acerca de alguien que, como el milanés, se integró y participó durante más de medio siglo en el panorama musical de su época. Todos nos hacemos eco de su importancia, de quienes fueron sus maestros, o los compositores que ocuparon sus interpretaciones, a menudo sin distinguir mucho entre unos y otros, a veces sin profundizar demasiado en sus pensamientos musicales o su ideología artística y social.

Se hace muy difícil dirigirse a la personalidad de Pollini desde un punto de vista estrictamente musical; y eso, a pesar de la fama de pianista objetivo que le acompañó a lo largo de toda su carrera. Muy especialmente, si atendemos a los comienzos de la misma, es decir, las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, comprobamos cómo el italiano se involucra de forma activa en la política, tanto de su país, como internacional, tomando partido por la izquierda más progresista al lado del compositor Luigi Nono, con quien colaboró estrechamente durante aquellos años, que se había alineado con el Partido Comunista Italiano en 1952. Más adelante, el final de la década de los ochenta y, sobre todo, tras el fallecimiento de Nono en 1990, Pollini deja de ser tan activo políticamente, y se implica en algunos proyectos que llevan su nombre haciendo convivir músicas de diferentes épocas; por ejemplo, Bach y Stockhausen.

Inicios

Hemos de tener en cuenta que, cuando Pollini triunfa en su debut parisino del 3 de mayo de 1960, aún no hacía cuatro meses que había cumplido los 18 años. Paul Kletzki y la Orquesta Nacional de Francia fueron sus acompañantes de aquel primer reconocimiento, que hizo que la mismísima Emi de Walter Legge se interesara por él. El *Concierto para piano n. 1* de Chopin, la obra interpretada en París, fue grabada por la firma inglesa con su orquesta, la Philharmonia, y el mismo director del concierto de la capital francesa, el polaco Paul Kletzki, quien ya conocía bien al joven pianista italiano, tras ganar el Concurso Chopin de Varsovia ese mismo año. No obstante, el joven Pollini, que ya había comenzado su actividad concertística en 1957, no se dejó llevar por estos primeros triunfos, y decidió no acceder a los diferentes encargos que la firma inglesa le proponía, sumergiéndose en una actividad de estudio durante esa década de los sesenta, que daría sus frutos en la siguiente.

Maurizio Pollini había nacido en Milán el 5 de enero de 1942, en el seno de una familia de artistas. Su abuelo materno, Fausto Melotti, era escultor, su padre, el arquitecto racionalista Gino Pollini, fue cofundador del denominado Gruppo 7, y su madre, Renata Melotti, se dedicaba a la música. Precisamente, fue la primera instructora del pequeño de los Pollini en sus primeros años. Más tarde pasó al Conservatorio de Milán, donde estudió con Carlo Lonati hasta los trece años y con Carlo Vidusso hasta los dieciocho. En este punto, tras ganar el mencionado Premio Chopin de Varsovia, y triunfar en París, conoce a Michelangeli y decide dejar plantados a la Philharmonia y la firma Emi, para retirarse a estudiar a fondo la técnica pianística y hacerse un repertorio más extenso.



Maurizio Pollini falleció en Milán el pasado 23 de marzo.

La influencia de Michelangeli se hace notar en ciertas actitudes adquiridas por Pollini hacia el instrumento, a menudo criticadas, pero que en cierto modo definen el estilo final que desarrolla el milanés. Por ejemplo, se le acusa de frialdad, de distanciamiento de la obra que interpreta; no obstante, lejos de ver en ello un inconveniente, Luigi Nono lo advierte como una cualidad a tener en cuenta para desarrollar el estudio sonoro que se propone.

Estilo

Entramos, por tanto, en uno de los puntos más controvertidos del italiano; el referente al estilo y la técnica. En cierto modo, el estilo que Pollini desarrolla durante estos años, y que la va a definir durante toda su carrera, deriva de sus propios conceptos en materia de arte, música y cultura, que pueden sintetizarse en una mirada siempre adelante. Según sus propias palabras: "...Creo en la concepción progresiva de la cultura, en todos sus aspectos. El retorno al pasado, bajo cualquier forma que sea, no me interesa. Los resultados válidos para la creación me parecen provenir de la dirección progresiva y progresista del arte musical. La cultura es una búsqueda permanente de la utopía. No tendríamos auditorios ni museos sin ese componente".

Por supuesto, estas palabras tienen mucho que ver con su propia concepción de las cosas, pero también con el ideario de Luigi Nono, compositor con quien guarda una estrecha relación, no sólo personal, sino musical hasta la muerte de este último. Todo este ideario favorece también la alta disposición que el pianista italiano mostró hacia las vanguar-

"Si hay algo que nos ayude a comprender el carácter del legado de Pollini, esto es, sin duda, su dedicación a la música de su tiempo"



Claudio Abbado, Luigi Nono y Maurizio Pollini, durante los años en que realizaron conciertos en defensa de las libertades en Italia.

días musicales durante toda su carrera. Esta disposición no se limitó a los compositores de la primera mitad del siglo XX, sino que se extendió hacia la música de sus contemporáneos.

Es un ideario que, además, va a condicionar su forma de enfrentar la música de todos los tiempos; pues, si algo debe quedar claro al hablar de Pollini, es que no se trata de un especialista en determinado campo de la interpretación musical. Su adecuación a la música de vanguardia no se limita a la especialización, sino que es una experiencia que el mismo músico proyecta hacia la obra que interpreta en cada momento, sea de la época que sea. Pues, parece que cuando nos referimos a este aspecto del pianismo del italiano, hablásemos de un especialista en las vanguardias. Por supuesto que, como decimos, la vanguardia abre un campo amplísimo donde verter toda esta ideología, pero Pollini no se queda ahí, sino que, por otra parte, cultiva un extenso repertorio que podemos iniciar en Bach para concluir en nuestros días. Más adelante analizaremos su capacidad para transmitir este repertorio, pero el hecho es que, para bien, para mal... o para regular, el repertorio transitado por el italiano a lo largo de su carrera abarca más de doscientos años de creación musical.

Si tuviésemos que definir con una sola palabra el estilo de Pollini, sin duda esa sería "sobriedad". Primero, por el férreo control emocional que parece imprimir a sus interpretaciones. Un control emocional que le permite eludir cualquier atisbo de divagación ante el pentagrama; es decir, le reafirma en su carácter eminentemente objetivo. Esa sobriedad, como derivación del control emocional, le permite también situarse apartado de la música que interpreta, planeando sobre la partitura, sin que su personalidad influya en ella.

La sobriedad de Pollini es posible a partir de sus cualidades técnicas indiscutibles. Una portentosa técnica que le permite abordar la partitura con la mayor seguridad, respetando milimétricamente lo escrito en ella, e influyendo lo menos posible a través de su lectura. Evidentemente hay mucha música que interpretó el italiano que necesita algo

más que el despliegue técnico para ser transmitida. Ahora bien, esta actitud de sobriedad a veces puede llegar a estremecer mucho más que la proyección puramente emocional sobre la obra a interpretar. Un ejemplo muy evidente lo tenemos en el comienzo del segundo movimiento del *Concierto n. 23* de Mozart con Böhm, donde el piano suena desnudo, completamente desolado, casi lacónico, como si nadie pulsase sus teclas, tan sólo encuentra algo de amparo cuando entra la orquesta. Es por esto que, a veces, el intérprete, situándose fuera de la partitura, puede llegar a crear un clima de tensión emocional casi sin mover una pestaña. Ahora bien, no siempre funciona esta actitud, pues la naturaleza de cada obra es distinta, y no todas se prestan a desarrollar este concepto.

Repertorio

Ya nos hemos referido a la amplitud del repertorio desarrollado por Pollini a lo largo de su carrera. En realidad, se puede decir que éste deriva de los conceptos acerca de la cultura que hemos citado antes. Según esto, si bien es cierto que durante la década de los sesenta el italiano perfiló un repertorio "base" muy definido, no lo es menos que nunca quedó cerrado, sino cargado de un fuerte dinamismo que le permitió expandirse a lo largo del tiempo. Quizás sí debamos buscar su epicentro en Chopin, posiblemente el compositor que trató con mayor intensidad durante sus primeros años de juventud; sin duda, debido a la influencia de sus primeros maestros, muy particularmente la de Carlo Vidusso, descendiente directo de la escuela chopiniana. No obstante, la medida con que el milanés dio sus primeros pasos, favoreció la concreción a la hora de elegir su repertorio. Pues, si bien es cierto que éste se extiende desde Bach hasta nuestros días, no lo es menos que no siempre ha sido así, por lo que hemos de subrayar el carácter eminentemente abiótico del mismo.

Nos tiente comenzar por el final, pues si hay algo que nos ayude a comprender el carácter del legado de Pollini, esto es, sin duda, su dedicación a la música de su tiempo. No me gustan nada este tipo de preguntas, pero en este caso, podría ser muy aclaratorio: si nos cuestionásemos cuál es el disco más importante en la carrera de Pollini, yo creo que me decantaría por la grabación de *Como una ola de fuerza y luz* de Luigi Nono. Corría el año 1972, es decir, los inicios reales de la carrera del pianista, que había transcurrido una década de estudio e identificación del repertorio. Una obra, por otra parte, de fuerte contenido activista, pues está hecha a la memoria del líder del Frente Revolucionario Chileno, Luciano Cruz Aguayo. Una obra, finalmente, compuesta por Luigi Nono, el compositor con quien colabora durante esos años, y con quien comparte ideario musical y político. El veneciano, de quien este año celebramos el centenario de su nacimiento, pensó en el piano de Pollini como sonido más adecuado para su obra. También lo haría cuatro años más tarde en su *...sofferte onde serene...*, una obra para piano y cinta magnética con la que quería retomar la sobriedad, tras la exuberancia de *Al gran sole carico d'amore*. Curiosamente, durante la creación de esta obra, compositor y pianista habían perdido seres queridos de forma reciente.

Por otra parte, ese año de 1972 fue el que marcaría las primeras grabaciones de auténtico relieve del pianista. Aparece otro disco, también importantísimo, conteniendo las dos series de Estudios de Chopin. Es decir, el otro centro generador en el legado de Pollini. Ahora bien, si lo de Nono y las vanguardias fue una fuente perpetua de excelencia en este legado, el caso de Chopin es muy diferente. En nuestra opinión, el gran Chopin ofrecido por el maestro de Milán está contenido en los dos discos que aparecen en las reseñas de la última página de este artículo; impresionantes ambos, de



© COSIMO FLIPPINI

“Si tuviésemos que definir con una sola palabra el estilo de Pollini, sin duda esa sería *sobriedad*”.

un despliegue técnico casi insultante, de precisión milimétrica. Ahora bien, el resto del Chopin que nos ha dejado el pianista italiano, tan admirado por algunos, no es igual ni mucho menos; no ya por la técnica, sino por el estilo, y la propia intencionalidad del intérprete, que no está tan clara como en esas primeras grabaciones.

El comienzo de la década de los setenta, marca también el inicio de su colaboración con DG, que no se extinguiría hasta el final. La relación entre Pollini y DG es, más o menos de las mismas características que la de Solti con Decca, por poner un ejemplo. La firma alemana le fichó en exclusiva en aquellos primeros años setenta, creando una relación vitalicia. Tan sólo en contadas ocasiones, relacionadas con conciertos públicos, el pianista aparece bajo el epígrafe de cualquier otra firma. Hay una ocasión especialmente significativa; nos referimos a la publicación de su registro de *La dona del lago* de Rossini por la antigua CBS (hoy Sony), donde Pollini aparece como director, una actividad que llevaba a cabo en ciertas ocasiones, con muy desiguales resultados.

Mozart, Beethoven, Schubert

Empezamos este artículo haciendo mención general de los compositores que poblaron el repertorio del maestro. Es necesario hacer una distinción entre cada uno de ellos, pues diciendo que fue un gran intérprete de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, etc. tampoco es que se aclaren mucho las cosas, pues decir que Pollini fue un gran intérprete de Beethoven, en realidad es no decir nada. Depende; Pollini no siempre fue un gran intérprete de Beethoven, y eso es lógico pensarlo, pues hay un Beethoven que se aproxima más a sus objetivos y otro que no lo hace tanto. Es decir, Pollini no acierta igual en obras como la *Sonata Op. 27 n. 2* que en la *Op. 109*, por ejemplo; o en obras como el *Concierto Emperador* o el *Cuarto Concierto*, sin ir más lejos. Por lo tanto, siempre que analicemos en profundidad la cuestión, no podemos meter todas las interpretaciones beethovenianas del italiano en el mismo cajón de sastre. En ocasiones, el intelecto sobrio puede caminar sólo, pero en otras necesita de combinarse con una dosis adecuada de emoción.

Con Schubert ocurre algo parecido, no obstante, aquí, Pollini sí sabe elegir lo que más le conviene, y no se embarca en todo Schubert, aunque, quizás le podría ir incluso mejor que con Beethoven. Las grabaciones que nos dejó al respecto, si bien no ideales, son de gran interés.

Con anterioridad hemos hecho mención del conocido “Proyecto Pollini”, llevado a cabo entre 2010 y 2011 en Londres, en el que se incluían obras de Bach y Stockhausen. Bach es un compositor que interesó mucho al italiano en las últimas décadas de su vida, y no debe extrañarnos que idease un proyecto como aquel, donde podía desarrollar con plena libertad la ideología musical que abrazó durante toda su vida. Un concepto vivo y dinámico, progresivo, que siempre avanza hacia delante. Es algo que define su arte y su visión de la vida, pues podemos estar de acuerdo o no con sus resultados, pero es indiscutible que los planteamientos que propone están dotados de una vitalidad fuera de toda duda.

Es precisamente en este darse la mano las músicas de las diferentes épocas, donde encontramos el mayor acierto de la ideología de Pollini. Pues, acierto o no, cuando se dirige a las obras del pasado, lo hace en la convicción de que entonces esa era la vanguardia. Es por esto que en el repertorio del maestro no encontramos compositores mediocres, o que no hayan aportado gran cosa al devenir de la música; pues los creadores del pasado son vistos por el italiano con los ojos de hoy. Un arte evolutivo que se encuentra constantemente regenerándose a sí mismo.

Por eso, siempre es interesante comprobar la forma en que Pollini se dirige a la música contemporánea, aunque, como en el caso de Debussy, a veces no sea su visión tan redonda como cabría esperar. Luigi Nono reconoció, años después de los trabajos llevados a cabo para el registro de la cinta magnetofónica que acompaña al piano en *...sofferente onde sonore...*, la importancia de contar con un pianista de las cualidades de Maurizio Pollini. Ambos tenían muy interiorizado que *...No hay camino, hay que caminar...*



© COSIMO FLIPPINI

El maestro milanés era un analista muy profundo de la partitura.

RETRATOS DE UN INTELLECTUAL DEL PIANO

EL SOLISTA



CHOPIN: Concerto para piano n. 1. Philharmonia / Kletzki. Emi · CD

Este es un registro importante en la trayectoria de Pollini. El 3 de mayo de 1960 se produjo su debut en París con marcado éxito. Le acompañaban Kletzki y la orquesta francesa. Emi aprovechó la ocasión y volvió a reunir a pianista y director en Londres.



Conciertos de BEETHOVEN, BRAHMS Y MOZART. Filarmónica de Viena / Abbado, Böhm. DG · 2 DVD

Imágenes históricas, donde vemos al mejor Pollini con dos de sus más eminentes colaboradores. De referencia son el *Emperador* y los *Conciertos 19 y 23* de Mozart con Böhm; también el *Segundo* de Brahms con Abbado.



BARTÓK: Conciertos ns. 1 y 2. Sinfónica de Chicago / Abbado. DG · CD

Pollini parecía encontrarse en su elemento cuando tocaba música del siglo XX. Algo parecido le ocurría a Abbado. Ambos sorprendieron al mundo musical con esta grabación (1977) de dos de los conciertos más difíciles y decisivos de esa centuria.



BRAHMS: Quinteto Op. 34. Cuarteto Italiano. DG · CD

Grabado en 1979 y publicado al año siguiente, probablemente sea este el registro más redondo de la obra. Además, se podría decir que fuese la mayor contribución del pianista milanés a la música de cámara. Insuperable lo del Cuarteto Italiano aquí.

TRADICIÓN



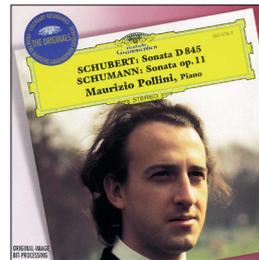
CHOPIN: Estudios Op. 10 y Op. 25. Pollini, piano. DG · CD

Un Chopin moderno, una nueva forma de enfrentarse a la obra del polaco. Esto parecía indicar la grabación de los Estudios completos, donde Pollini ofreció un admirable despliegue de medios técnicos. Medio siglo después, aún es admirable.



CHOPIN: Polonesas. Pollini, piano. DG · CD

Junto con el disco anterior, creo que es su Chopin más conseguido. De nuevo el despliegue técnico es descomunal. Esta vez, además, penetra en las raíces más profundas y auténticas que generan estas obras del polaco.



SCHUBERT · SCHUMANN: Sonatas. Pollini, piano. DG · CD

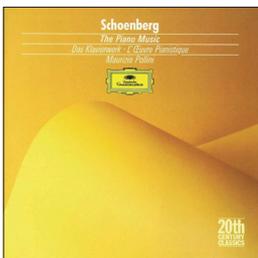
Posiblemente fueron Schubert y Schumann los compositores del siglo XIX mejor comprendidos por el milanés. Del primero se conservan grabaciones de gran interés de las últimas Sonatas, las *Piezas D 946*, la *Fantasia Wanderer* y esta modélica *D 845*.



SCHUBERT: Winterreise. Dieskau, Pollini. Orfeo · CD

Documento procedente del 23 de agosto de 1978 en el Festival de Salzburgo. Un Dieskau que llevaba más de treinta años cantando esta obra, se une con Pollini en sus años de mayor efervescencia. Mentes muy diferentes para un resultado único.

VANGUARDIA



SCHÖNBERG: La música para piano. Pollini, piano. DG · CD

Otra grabación de Pollini mediados de la década de los setenta que puede ser considerada de revelación, pues entonces esta música comenzaba a ser asimilada. Como integral de la obra para piano solo de Arnold Schönberg, sigue situado en primera línea.



Obras de BOULEZ, PROKOFIEV, STRAVINSKY Y WEBERN. Pollini, piano. DG · CD

Resultado de la fusión de dos vinilos excepcionales: los *Tres movimientos de Petrouchka* de Stravinsky, la *Sonata n. 7* de Prokofiev y las *Variaciones Op. 27* de Webern más la *Segunda Sonata* de Boulez. Es decir, el mejor Pollini; indispensable.



NONO: Como una ola de fuerza y luz. ...sofferte onde serene... Taskova. Radio Bavara / Abbado. DG · CD

La colaboración con Luigi Nono trascendía lo artístico y musical, para desplegarse en lo puramente humano e ideológico. El compositor Veneciano pensaba en el piano de Pollini como proyección necesaria e inseparable de su propio espíritu creador.



MANZONI: Masse: Omaggio a Edgard Varèse. Filarmónica de Berlín / Sinopoli. DG · CD

Como Nono, Giacomo Manzoni es también otro potente activista de izquierdas que sirvió su obra al milanés. Los tres desarrollaron una concepción progresiva -y progresista- del fenómeno musical, en que Pollini ejercía una función fundamental.

Nina Stemme

La diva menos diva

por **Lorena Jiménez**

Al otro lado del teléfono está la cantante sueca considerada como la mejor soprano wagneriana de la actualidad. Son las diez de la mañana y la alergia primaveral le está jugando una mala pasada pero, a pesar de su estatus de superestrella de talla mundial, Nina Stemme no tiene inconveniente en atender mi llamada y se entrega amigable y generosa a la charla. La soprano que ha acumulado numerosos premios a lo largo de su carrera profesional, entre muchos otros, el premio más prestigioso de la música clásica: el Premio Birgit Nilsson. Y ha sido aclamada en los principales teatros de ópera, desde el Met de Nueva York, la Scala de Milán, la Semperoper Dresden, la Ópera de Zúrich, el Teatro di San Carlo di Nápoles, la Ópera Estatal de Viena, la Bayerische Staatsoper de Munich, la Ópera de San Francisco o la Royal Opera House de Londres, entre otros, así como en los Festivales de Bayreuth, Glyndebourne, Salzburgo, Baden-Baden o Verbier. Fuera del escenario sigue siendo una mujer accesible y discreta y una enamorada de su oficio, del que habla con serena humildad. Nacida en Estocolmo (1963) como Nina Maria Thöldte, creció en una familia de músicos aficionados en la capital sueca donde comenzó a tomar clases de piano a los 6 años y luego se dedicó al violín y a la viola. Tardó en decidirse por su vocación y, durante un tiempo, compaginó sus estudios en Administración y Economía en la Universidad de Estocolmo con los estudios de canto. En el Stockholm Operastudio, continuó su formación como mezzo, sin embargo, no fue hasta su debut operístico como Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) en el Tuscan Sun Festival de Cortona, cuando decidió seguir una carrera como cantante profesional, graduándose como soprano en la Escuela Universitaria de Ópera de Estocolmo. No ha sido la suya una carrera meteórica, bien publicitada por el marketing, compañías discográficas y agentes. Su paso al repertorio dramático que ahora la define fue una transición lenta, que nos ha dado memorables interpretaciones de difícilísimos y complejos roles como Isolde, Brünnhilde, Salomé, Elektra o Turandot. Cada una de sus apariciones es un acontecimiento especial. Gracias al Teatro Real, este mes podemos disfrutar de su arte en Madrid.



Este mes protagoniza un concierto dedicado a Wagner en el ciclo "Voces del Real". Hábleme del programa que interpretará junto a la Orquesta y Coro del Teatro Real con dirección de Gustavo Gimeno...

Voy a hacer el *Liebostod* y la escena final de *Götterdämmerung*... Bueno... ¿qué puedo decir? Son dos obras diferentes pero fantásticas. De hecho, me gustaría acabar cada concierto con ellas... Ya no canto Brünnhilde en escena, pero todavía hago *Starke Scheite* en concierto y me apetece mucho... En estos tiempos difíciles, cantar es algo muy especial... Y la verdad es que cuando hago esto, estoy muy concentrada en la música y estoy muy atenta a lo que me rodea porque es una obra en la que la orquesta tiene una gran importancia... Y al estar en el mismo escenario que la orquesta, puedo disfrutar de esta música... Además, cantaré el *Liebostod* en Madrid después de haber cantado mi última *Isolde* en escena en Palermo...

Me imagino que después de haber cantado más de un centenar de veces el famoso y exigente *Liebostod* final, ya simplemente lo disfrutará...

Lo disfruto, por supuesto, pero los primeros compases son muy muy complicados; necesitas crear un ambiente muy especial... Y cuando lo haces en escena, vienes de estar cantando durante horas y horas antes y, a veces, no sabes cómo va a sonar la voz (risas), porque tienes una pequeña escena, luego estás callada, y luego ya comienzas con *Mild und leise*, que viene de la nada... Así que es un gran reto, tanto al principio como al final... Siento que finalizarlo es lo más difícil...

Por cierto, ¿fue difícil mantener esa energía hasta al final de la ópera cuando cantó por primera vez *Tristan und Isolde* en el Festival de Glyndebourne?

Oh sí, sí... Recuerdo que hicimos unas diez funciones más o menos, así que tuve tiempo de construir mi resistencia, pero también recuerdo que ya estaba exhausta antes del tercer acto porque en Glyndebourne, cada intermedio dura al menos cincuenta minutos y a veces llega a superar incluso la hora. Así que tenía que esperar más de dos horas entre el final del segundo acto, que es muy muy dramático y muy agudo, hasta el comienzo del tercero, que también es dramático y agudo... Y eso para mí fue lo más difícil... Pero cuanto más lo fui cantando y más dramática se fue haciendo mi voz, fui desarrollando también una calma interna, y ahora trato de guardar siempre reservas para más tarde... Hay muchos pensamientos que me vienen a la vez cuando estoy encima del escenario cantando un rol como *Isolde* o *Brünnhilde*... No soy capaz de verbalizar cómo es ese momento, porque es más bien algo que he desarrollado con los años; primero fueron semanas y semanas, luego meses y meses y luego años y años... Primero fueron estudios y luego fueron funciones y funciones... Pero es difícil de explicar, porque es como la música, que va más allá de las palabras...

Birgit Nilsson, en "My Life in Opera", decía que su secreto para cantar un rol como *Isolde* eran unos zapatos cómodos; usted, que ha abordado este rol en numerosas ocasiones, ¿tiene su propio truco?

Bueno... Lo primero, asegurarme simplemente de dormir bien y comer lo suficiente... Al principio, para mí era un poco como para las personas que hacen deporte, es decir, tenía que comer pasta el mismo día para no sentirme con hambre porque toda la energía sale de mi cabeza... Y ahora se trata más bien de comer bien el día anterior, y de ensayar siempre



© NINA NAWAEE

"Hay muchos pensamientos que me vienen a la vez cuando estoy en el escenario cantando roles como *Isolde* o *Brünnhilde*", afirma la soprano.

las partes que me parecen más difíciles en primer lugar para no correr riesgos...

Cantar roles tan intensos como *Isolde*, *Brünnhilde* o *Elektra*, ¿es también un desafío mental?

Sí, sin duda... Tengo que ser sensible a la música cuando las canto, y uso cada célula de mi cuerpo para interpretar a estas mujeres; me siento como una médium...

Hablemos ahora de Strauss, ¿debutar como *Färberin* en *Die Frau ohne Schatten* sin cortes en 2019 junto a Christian Thielemann en la Wiener Staatsoper fue también todo un desafío?

Lo bueno es que nunca había hecho antes la *Färberin*, así que no sé cómo habría sido con cortes... (risas). Pero sí, fue difícil y cuando estudié el rol, comprendí que los cortes aquí son realmente útiles porque no aportan mucho al drama... En cambio, si haces *Tristan und Isolde*, y cortas durante veinte minutos en el segundo acto, no está bien porque todo pasa durante esos veinte minutos del corte... Creo que Strauss se divirtió mucho cuando la compuso (risas). Es realmente muy difícil de hacer para todo tipo de cantante... Cuando me puse con el rol de *Färberin*, me di cuenta de que era muy bonito pero también muy difícil, y de que hay muchas notas innecesarias en el segundo acto... (risas). Pero disfruté mucho también trabajando con Thielemann y, por supuesto, el teatro y los colegas son muy comprensibles cuando haces el rol por primera vez...

Cuando se canta Wagner o Strauss, ¿es importante sentir el apoyo en el foso de una batuta especializada que conozca bien sus óperas y también de los colegas con los que se comparte escenario?

Sí, sí, y eso, de hecho, pasa... Nos ayudamos mucho y el ambiente es normalmente muy amistoso, así que sientes que estás en buenas manos (risas)... Es como una familia en la que cada uno está experimentando más o menos las mismas dificultades y todos tratamos de afrontar cada situación de la mejor forma posible, sin sentir que hay una competición, porque los roles son tan diferentes entre ellos, que no tiene ningún sentido compararse...

Me gustaría preguntarle por Elektra, que acaba de cantar recientemente junto a los Berliner Philharmoniker y Kirill Petrenko en el Festival de Pascua de Baden-Baden. ¿Cómo preparó psicológicamente este rol straussiano cuando se enfrentó a él por primera vez?

Es un rol muy exigente y difícil de retratar, porque, en definitiva, se trata de una chica que quiere matar a su madre... Oh... es muy duro... Aunque nunca la hicimos juntos, creo que fue Franz Welser-Möst quien señaló la idea de que eso quizá sólo pasó dentro de la cabeza de Elektra... Las emociones, y especialmente con la música de Strauss, son enormes; con todos esos colores de la orquesta... Así que quizás tenga que ver con nuestros miedos y con nuestros peores pensamientos en la vida... En cierto sentido, yo también creo que es como un sueño, pero eso no hace que sea menos terrible...

Por cierto, ¿le gusta trabajar con los directores de escena en las primeras fases de una nueva producción para dar vida y desarrollar el personaje que va a cantar?

Me gusta hablar de las acciones de la protagonista y encontrar una nueva forma de decir lo que todo el mundo da por sentado, para mantener la atención del público... Y si el director de escena no lo lleva bien estudiado, y trata de explicarme lo que se supone que tengo que sentir... (risas). Quiero mostrar cómo siento yo, por ejemplo, la Elektra, y no quiero ponerme a hablar mucho sobre ello... Pero ellos sí pueden hablar y si no están de acuerdo con lo que estoy mostrando, entonces lo hablamos; me encanta eso... Creo que lo que estamos creando en la sala de ensayos es espacio, pero también hay unos límites, es un marco dentro del cual mis colegas y yo tenemos que sentirnos libres teniendo en cuenta el texto y, por supuesto, la música; en eso consisten los ensayos... En Baden-Baden, por ejemplo, teníamos un set que se movía y que estaba programado después de la música, así que tuvimos que adaptarnos a eso, y a veces el *timing* era un poco diferente, pero estaba bien, porque habíamos ensayado varias semanas en ese complicado set.

¿Y es verdad que la Elektra de Baden-Baden fue la última de su carrera?

Sí, esa fue mi última vez como Elektra, pero la vida sigue y aunque ya no vaya a cantar hijas en el escenario, cantaré madres...

Entonces quiere hacer el rol de Klytämnestra en un futuro...

Sí, sí... y será muy interesante ver los problemas de Elektra cuando haces el rol de Klytämnestra, así que estoy deseando hacerlo en un par de años...

¿Hay algún otro rol que todavía esté pensando añadir próximamente a su repertorio?

He añadido el rol de Kostelnička en *Jenufa* y voy a pasar de la Färberin a Amme en *Die Frau ohne Schatten* y habrá otros... Estoy estudiando a ver si debería hacer o no Emilia Marty en *Věc Makropulos*, porque hubo un momento en mi carrera en el que me planteé que si el repertorio de Wagner no hubiera funcionado, me habría metido en el repertorio de Janáček...

Es cierto que he leído que le gusta mucho Janáček... ¿Por qué le gusta tanto el compositor checo?

Me encanta su forma de hacer teatro musical, porque compone realmente acorde a cómo se imagina que va a ser escenificado el texto... Es muy muy difícil de aprender, porque yo no hablo fluidamente checo, pero me encanta ensayar con

los coaches checos, aunque, a veces, me siento estúpida cuando no consigo colocar correctamente la lengua (risas). Al final, te das cuenta de que cada idioma tiene un lugar especial en la boca y si lo mantienes y simplemente cantas, sonarás más como una nativa, pero eso implica trabajar duro y la edad tampoco lo hace más fácil...

Hablemos del repertorio italiano... Ha cantado Mozart, Puccini, Verdi...

Yo empecé, más o menos, con el repertorio italiano... Mozart, Puccini, por supuesto, y después Verdi... Y luego traté de mantenerlo el máximo tiempo posible en mi repertorio, pero la cierto es que tampoco disfrutaba mucho haciendo repertorio italiano, porque tienes que tener un muy buen director de escena y, por supuesto, un muy buen director de orquesta para que sea psicológicamente interesante... Y, además, al hacer cada vez más repertorio alemán, lleva mucho más tiempo volver a la forma de cantar el repertorio italiano... Y con la edad es difícil andar cambiando de uno a otro... En los 90, cantaba Elsa en una ciudad y al día siguiente, cantaba Suor Angelica... Y eso ya no lo puedo hacer (risas).

¿Y qué me dice de los recitales con piano? ¿En esta etapa de su vida, prefiere las *Liederabende* a las producciones escénicas?

La verdad es que no he estado trabajando mucho en ese sentido, pero la pasada primavera sí es cierto que hice muchas *Liederabende* en Estocolmo, Toulouse, Berkeley (California) o en el Wigmore Hall de Londres. Creo que fueron como seis *Liederabende*... A veces no me decanto por esta música, porque, la verdad, es que no tengo tiempo para aprender todo de memoria; esto es un problema cuando haces muchas producciones operísticas...

Su currículum profesional incluye numerosos y prestigiosos premios, pero, ¿qué significó para usted, a nivel personal, ganar el Birgit Nilsson Prize en 2018?

Cuando lo supe, casi no me lo podía creer... pensé... mi carrera se ha terminado... (risas). Pero, por supuesto, fue un



© NINA NAWAIE

La soprano protagoniza el recital en el ciclo "Voces del Real" este 26 de mayo en el Teatro Real.

gran honor; además me hizo muy feliz el poder conocer a Birgit Nilsson, aunque yo estuviera cantando un repertorio totalmente diferente en los 90... Ella fue la madrina de la Ópera de Gotemburgo cuando se inauguró hace exactamente treinta años y yo estaba allí en el concierto de inauguración... Y en esa Ópera canté luego también mi primera Cio-Cio-San en *Madama Butterfly*, que fue un gran éxito y vinieron muchos directores de teatros de ópera y *managers* para verlo... Birgit Nilsson era una persona con los pies en la tierra, una colega fantástica y, por supuesto, una fantástica cantante...

¿Y tuvo oportunidad de escucharla en vivo?

No, no, porque ella ya había dejado de cantar cuando yo empecé... La única vez fue cuando obtuve su beca en memoria de su primer maestro de canto en el Sur de Suecia; estábamos cerca, y creo que cantamos un himno sueco o algo así en la iglesia, pero yo no la pude escuchar y pensé: "bueno... quizá se está haciendo mayor y ya no tiene voz...". Pero mi marido, que estaba en frente de nosotros, en el público, me dijo que "sólo escuchaba a Birgit Nilsson" (risas). Así que, incluso con esa edad (era el año 1996), su voz estaba tan enfocada que no podías escuchar otra cosa...

¿Y en algún momento, tuvo ocasión de consultarle algo a nivel vocal o respecto a algún rol en concreto, como por ejemplo el rol de Isolde?

La verdad es que muy poco; quería estudiar Isolde con ella, pero no lo hice porque pensé que yo no estaba lo suficientemente preparada... Había muchas cosas que yo quería mejorar antes y, además, tenía niños pequeños en casa, lo que es siempre una prioridad... Y si le soy sincera, mis mejores *voice teachers* o *coaches* nunca han sido otros cantantes... La verdad es que ella sí me dio algunos consejos y todo su apoyo cuando le pregunté; era muy inteligente y muy prudente dando consejos, pero creo que esto sucedió como dos veces cuando, por ejemplo, le pregunté por sus directores preferidos; era muy prudente y, algunas veces, diplomática, aunque no siempre... (risas).

Durante los Birgit Nilsson Days en el Sur de Suecia, se celebra una Masterclass para jóvenes cantantes... ¿Ha pensado alguna vez en dar Masterclasses en algún momento?

Mmm... Intentaré hacerlo pero no tengo grandes expectativas, porque no puedes realmente cambiar la actitud de una cantante o la forma de cantar mediante una *Masterclass*... Puedes darle cierta inspiración y un *positive input*, esa es mi experiencia... Nunca he dado *Masterclasses*... nunca he tenido tiempo... Creo que es mi responsabilidad transmitir lo que sé y todos mis jóvenes colegas son bienvenidos a preguntar por consejos o si quieren que escuche algo... La verdad es que nunca he tenido tiempo de dar lecciones cuando estoy fuera... De hecho, he dejado también todos esos grandes roles que consumen mucho tiempo, como Elektra, Isolde o Brünnhilde, porque quiero tener vida fuera del escenario...

¿Y qué le gusta hacer a Nina Stemme para desconectar cuando está fuera del escenario?

Me gusta disfrutar de la naturaleza si puedo, y escucho música, escucho más bien Jazz o incluso música barroca, la radio local; me encanta FIP, de Radio France, porque tiene una mezcla estupenda de todos los géneros musicales...



© NINA NAVARRE

"Las emociones con la música de Strauss son enormes", indica Nina Stemme, reconocida intérprete straussiana.

Me imagino que también le gustará disfrutar de las ciudades cuando los ensayos se lo permitan...

Por supuesto lo intento, aunque no estás en la ciudad como si fueras una turista... Espero tener tiempo, por ejemplo, para poder ir al Prado, de nuevo, cuando vaya a Madrid o ver qué exposiciones hay por allí... Me encanta ir a museos y también porque mi marido es escenógrafo y estamos muy interesados en el arte.

Una última pregunta: Ha trazado su carrera cuidadosamente y a su propio ritmo, ¿hoy en día los jóvenes van demasiado rápido?

Bueno... Yo tuve mucha precaución y dije muchas veces "no" al principio en mi carrera; incluso a Plácido Domingo, cuando quería que cantara Sieglinde demasiado pronto, inmediatamente después de que ganara Operalia... Mis primeros diez años de carrera fueron diciendo "no", pero decidí que estar feliz con el rol que cantase era lo más importante, aunque quizás no estaba tan feliz con Mimí o con *Manon Lescaut*, que solo hice una vez y en inglés... Además, cuando comienzas, es como si todas las personas que te rodean quisieran descubrirte en plan... "yo soy el primero que te contrató para cantar tu primera Isolde, tu primera Senta...". Pero eso no significa nada para el cantante, porque te lleva diez años desarrollar la voz, pero te lleva diez días arruinarla. Y desde el principio, yo vi muchos ejemplos de esto y tuve claro que eso no iba a pasarme a mí; no quise contribuir a ello. Tienes que tener humildad porque nunca sabes cómo se va a desarrollar la voz... Cuando luego canté grandes roles, mi voz creció, así que simplemente me dejé llevar por el *flow*, pero nunca naces con una voz dramática, sino que tienes que desarrollarla y eso lleva mucho tiempo... Por eso, las voces dramáticas tienen más años cuando se descubren, y además, necesitas también más experiencia en el escenario...

Gracias por su tiempo y le deseamos un gran concierto en el ciclo "Voces del Real".

Pablo Heras-Casado

El arte de hacerse preguntas

por **Darío Fernández Ruiz**

Lanzado a una frenética carrera internacional, Pablo Heras-Casado (Granada, 1977) regresa al Teatro Real de Madrid para dirigir una producción de *Die Meistersinger von Nürnberg* que ha despertado la máxima expectación. Después de haberse enfrentado a todo un *Anillo* en el coliseo madrileño o de haber debutado en el Festival de Bayreuth con *Parsifal*, este proyecto "muy deseado" supone su primera aproximación a la inmortal comedia humana de Richard Wagner, sobre la que hace interesantes reflexiones en el transcurso de una larga conversación por videoconferencia. Su apretada agenda retrasa el encuentro varias veces y un incidente doméstico está a punto de dar al traste con esta entrevista, que finalmente tiene lugar a primera hora de una soleada tarde de abril.

Cordial y afectuoso en el trato, Heras-Casado da pequeños sorbos a un café, escucha las preguntas con atención y habla despacio. Lo hace de manera muy expresiva; a menudo se lleva la mano al pecho y sus brazos adoptan una posición que delata su oficio de director de orquesta. En sus palabras, apenas se percibe el acento de su tierra natal, por la que siente evidente añoranza, pero sí se advierte una humildad sincera, absoluta fascinación por "lo mejor que ha escrito Wagner" y la profunda emoción que, después de casi treinta años de carrera, sigue poniendo en todo lo que hace. La charla tiene como leitmotiv la música de *Meistersinger* (a la que ambos nos referimos por su título en español), aunque también hablamos brevemente sobre su relación con el Teatro Real y la educación musical en España.



Amadeo Vives escribió "Yo no sé qué decir de Los Maestros Cantores. Si fuera poeta le escribiría himnos como a las divinidades paganas, pero soy músico y me tengo que callar avergonzado. [...] La crítica vive de los defectos de las obras, mas en obras absolutamente perfectas, como Los Maestros Cantores, la crítica no tiene nada que decir, sólo tiene que admirar". Usted, que no es crítico sino músico, ¿qué puede decir de Los maestros cantores de Nuremberg?

Puedo decir que vivo estos meses y, sobre todo, estos días en un estado de fascinación absoluta. Durante los últimos diez años, he tenido el privilegio de vivir muy intensamente la música de Wagner y ahora por fin se está materializando un proyecto muy deseado... Cuando hace tiempo me sumergí en el poema y la música, quedé muy sorprendido y desorientado porque me encontraba con un registro completamente diferente a todo lo que había vivido con Wagner anteriormente [*Parsifal*, el *Anillo* o *El Holandés errante*], con áreas míticas, heroicas, sobrehumanas... Musicalmente, me sentí así de sorprendido y desorientado porque, después de que Wagner haya compuesto *Tristán* y se encuentre a medio camino con el *Anillo*, de repente me encuentro con una música tan maravillosa, tan deliciosamente humana y sencilla para hablar de almas y personajes a pie de calle... Estoy fascinado y, ahora mismo, pienso que *Maestros* es lo mejor que ha escrito...

¿De veras?

Ayer mismo hicimos un ensayo a la italiana, fue la primera vez que la he dirigido completa, de arriba abajo y... ¡Es que es perfecta! Cuando dicen que *Maestros* es muy larga, muy extensa... ¡Que no! ¡Es perfecta, no sobra ni falta nada!

Ha dicho que Wagner emplea un material musical sencillo, pero la partitura tiene fama de compleja. ¿Hasta qué punto esto es así?

Para mí, esta música tiene la complejidad que tiene la música de Bach, Mozart o Beethoven. Es compleja partiendo de una sencillez o una falta de pretensiones, porque, en este caso, el trabajo temático de los leitmotiv es mucho menos intrincado que en el caso del *Anillo*, donde los motivos son muchísimo más complejos, porque la propia naturaleza de la obra lo pide. La partitura de *Maestros* es más diáfana, las intenciones son más claras y hay menos oscuridad, menos trampa, menos ocultismo respecto a cómo aparece cada armonía ligada a un motivo, cómo se trabajan los motivos. Aquí está todo mucho más abierto. De alguna manera, es más fácil que con el *Anillo*, si uno puede decir esa palabra con una obra como ésta... Y déjeme que le diga que, personalmente, ha sido muy bonito hacer todo este camino del *Anillo*, *El Holandés* y ahora *Los Maestros* con la orquesta. Han sido muchísimos ensayos en los que hemos crecido juntos.

¿Es entonces más exigente desde el punto de vista físico que desde el punto de vista musical o intelectual?

Eso es. La longitud de la obra la hace muy exigente en términos de resistencia. [Aunque] hay una complejidad muy grande que subyace en el subtexto, tengo la sensación de que, para los músicos, es más fácil seguir el hilo y resulta más llevadera que cualquiera de los capítulos del *Anillo* o *Tristán*. No olvidemos que es una obra cómica y que hay un mensaje muy importante, pero... [se detiene un momento]. Es mi primera producción y solo puedo hablar con toda la humildad de un novel, pero estoy convencido de que es una obra deliciosamente ligera y de que, como le decía, no sobra ni un compás y dura cinco horas o cinco horas y media porque son necesarias.

¿Verdaderamente está todo escrito en ella o, como dicen que dijo Mahler, falta lo esencial?

Claro, falta lo esencial, pero pienso que está muy bien escrita por Wagner y que su didascalía es completísima, mucho mayor que la de cualquier otro compositor en la historia. Si uno mira la partitura de cerca, compás a compás, todas las indicaciones sobre el carácter, lo que ocurre, cómo reacciona un personaje... Por ejemplo, la edición del *Anillo* de Schott, que es la que se suele utilizar en los últimos años, tiene unas notas a pie de página que se corresponden con las anotaciones de los ayudantes de Wagner cuando se estrenó. Y hay muchas indicaciones sobre cómo se tiene que abordar un pasaje, no solamente si es *forte* o *piano* o el *tempo*, sino también sobre el carácter de una línea vocal. En la de *Parsifal*, en la misma editorial, hay todo un volumen de unas cien páginas sobre todas las notas, compás a compás, que Wagner iba dictando durante los ensayos, justo antes del estreno de *Parsifal* en Bayreuth. Hay mucha información que se puede seguir. Es fascinante.

Y si entramos en el terreno de la interpretación histórica...

Más allá de lo que hicieron Knappertsbusch o los grandes maestros que ha habido, si uno de verdad quiere ser fiel a las intenciones del compositor, tiene mucha información en la partitura. El propio [director de escena] Laurent Pelly está fascinado y agradecido por la cantidad de anotaciones y soluciones que Wagner da para ponerla en escena. Musicalmente, como le digo, pasa lo mismo y estamos siguiendo exactamente todas estas indicaciones a pie de la letra y con fascinación.

¿A la hora de valorar Los maestros cantores y Wagner, hasta qué punto cree que ha intervenido o sigue interviniendo el moralismo?

Mi opinión puede resultar muy simplista y muy *naif*, pero es que me parece tan absurdo como asociar ciertos fragmentos de Falla con el franquismo porque se usaron entonces. Creo que tenemos que estar por encima de todo eso. Todos sabemos que Wagner, en un momento dado, habló muy claramente sobre su posición antisemita, que estuvo siempre muy dolido y encelado con cualquier compositor que tuviera el éxito que él no tenía y que eso hizo que cancelara a Meyerbeer o Mendelssohn, cuyas vidas eran mucho más cómodas y exitosas que él. Pero, sin ser ingenuo ni simplista, creo que hoy en día lo que tenemos que hacer es ser justos con la obra de arte total y abstracta, y olvidarnos de cómo hayan hecho uso a posteriori de esa música. Hace poco vi que un candidato de la extrema derecha francesa utilizó música de Beethoven (no recuerdo si era la *Séptima*) para un vídeo muy extremista. Pues bien, no hay música que hable más de libertad y de fraternidad que la de Beethoven. Y si alguien quiere abusar de esas asociaciones, pues efectivamente *Los maestros cantores* está rodeada de una historia muy oscura... Es cierto que al final de la obra hay un discurso, un cierto toque nacionalista, pero... En realidad, hoy en día ocurre algo semejante con muchas obras: la siguiente obra que voy a dirigir es *Così fan tutte*, que es completamente machista, *Otello* es una obra racista...

¿Entonces?

No sé, hay que verlo con cierta distancia. Pienso que Nuremberg podría ser Granada o cualquier otro lugar con una historia y tradición importantes, un sitio que la gente de su país cuida y venera, pero al que llega una corriente nueva, una revolución, una reacción y en el que hay alguien que dice "bueno, pase lo que pase, aceptemos este nuevo aire y estemos orgullosos también de lo que tenemos". Llámelo el arte alemán, finlandés o palermitano. Yo creo que hoy en día eso es lo fundamental, no olvidar la esencia. A veces la gente no es consciente de lo importante que es tener esos asideros culturales. Estás en Madrid

y ves ciertas fachadas, una iglesia, una esquina, un comercio pequeño... Sabes que es Madrid. Y en Nuremberg, hay estos artesanos que se conocen unos a otros, que se pelean, pero también hay algo que les une: el cuidado de cómo se hacen las cosas, de cómo se construye, de cómo se canta. Es parte de su identidad y eso es importante. Y claro que son importantes los Walther von Stolzing, que llegan de la nada y también nos abren a cosas nuevas. De hecho, ahí está la idea que Sachs tiene en plena fiesta de San Juan. Sachs está en contacto con el pueblo y al final decide abrir la fiesta al pueblo, que opine y que también sea parte de lo que queremos, amamos y custodiamos. Son cosas muy bonitas, que van mucho más allá y que son universales, sea Nuremberg o cualquier sitio del mundo.

Comprendo. Ahora bien, con motivo de su debut en Bayreuth, leí que usted pretendía reverenciar la obra de Wagner desde el siglo XXI. ¿Qué es lo que un director puede permitirse para lograr eso y qué es lo que no debe permitirse?

Bueno, estudié Historia del Arte, aunque no llegué a licenciarme en la universidad, y me gusta abrir mi visión artística al máximo, tener un punto de vista general, más allá de mi papel de director. Recogiendo algunas de las ideas que acabo de exponer, creo que cuando tenemos la suerte de custodiar o traspasar un legado a través de los museos, de las iglesias, el patrimonio, la música o la ópera, tenemos que hacerlo desde nuestro tiempo y no podemos quedarnos simplemente en la visión [anterior] que hay del arte. La obra de arte sobrevive más allá del destino de cada época, tiene actualidad. Lo que me interesa es abordarla desde la reverencia absoluta y el respeto mayor y más profundo a su esencia. Y la única manera de hacer esto, sea con *Parsifal* o *Los maestros cantores*, es yendo a la partitura y a las fuentes. A mí me interesan muchísimo también las interpretaciones históricas. Hoy en día, hay acceso a gran parte de las interpretaciones históricas de Wagner en Bayreuth y en otros sitios. Son visiones distintas que forman parte de su momento, pero la obra de arte sobrevive a la visión temporal de una generación y se revisa.

¿Y cómo se revisa?

La función de un artista con obras inabarcables como *Maestros* es hacerse preguntas todo el tiempo. Hacerse preguntas del porqué de un pasaje, de un *tempo*, de un carácter, de una textura... Si uno no se hace preguntas, entonces se limita a seguir o a repetir, a seguir una tradición y ahí muere todo. Cuando alguien dirija Wagner en el siglo XXIII, también tendrá que hacerlo.

El pasado mes de enero le escuché dirigiendo a la JONDE en Torrelavega y me pareció que tanto la orquesta como usted hicieron un trabajo magnífico. Al salir del concierto, me asaltaron dos preguntas: ¿La educación musical en España ha tocado techo? ¿Qué podría hacerse para mejorarla?

¡En absoluto! Es un asunto que a mí me toca mucho, porque tengo un hijo pequeño. Creo que mejorarla es muy fácil. Podría normalizarse, hacer que la música forme parte del currículo de la educación infantil. No hace falta un grado de especialización tremendo, ni estoy hablando de producción específica musical. Los niños son esponjas, aprenden todo y si alguien les habla de música, de compositores, aunque solo sea cinco minutos al día o media hora a la semana, ellos lo van a integrar en sus vidas. Eso sería un paso tremendo. Pero es que esto simplemente no existe. Sería bueno incluirla en la educación básica, facilitar a los niños el acceso a la música. Que al igual que les hablan de que existe un tal Velázquez o un tal Cervantes, pues también [les digan que] existe un tal Beethoven, un tal Manuel de Falla. Que, además de una excursión a una granja, haya otra a un Teatro Real... Simplemente con esto ya se daría un paso formidable.

Hablando de pasos formidables, últimamente en su carrera usted ha dado unos cuantos, pero hace tres años leí en unas declaraciones suyas que más de la mitad de las orquestas españolas aún no le habían invitado. ¿Se considera por fin profeta en su tierra?

No sé si soy profeta en mi tierra o no. Me gusta muchísimo trabajar en mi tierra, pero bueno, cuando dije que más de la mitad de las orquestas, quizás exageré un poco. Yo creo que igual tres cuartas partes de las orquestas no me han invitado.

Igual quien exageró fue el periodista...

No, no. Pero no es una queja ni una reivindicación; simplemente es una realidad. Simplemente, no ha ocurrido. Empecé muy poco a poco y llevo ya casi treinta años de carrera, pero decir que la mitad de las orquestas no me ha invitado es [hacer un cálculo] muy optimista.

¿Qué papel tiene el Teatro Real en su trayectoria?

Para mí, el Teatro Real trasciende lo geográfico, no solo tiene que ver con mi carrera en España. Tiene un papel importantísimo, esencial en mi vida, desde la época de Antonio Moral, cuando pude hacer proyectos pedagógicos con la Orquesta Escuela del Teatro Real con un programa Arriaga. Hice también una ópera para niños, *El pequeño deshollinador* de Britten, que fue mi debut en el foso del Teatro Real. Recuerdo que cantaron niños que ahora ya tienen carrera profesional y han cantado conmigo. Pero el Real ha estado presente siempre, en todas las épocas de mi carrera, con varios directores y es esencial. Hice un par de proyectos importantes con Gerard Mortier y Joan Matabosch abrió las puertas a un momento muy importante para mi desarrollo operístico. En Madrid, he disfrutado de los proyectos más importantes de mi vida y estar aquí ahora con *Los maestros cantores* es especialmente emotivo e importante.

Ha hablado de casi treinta años de carrera. Entiendo que se refiere a sus comienzos como director de coro...

Como director de coro, director de ensemble... En definitiva, desde que empecé a mover los brazos y gestionar proyectos artísticos y llevarlos a cabo.

Después de esos años, ¿en qué se parecen humana y artísticamente el Pablo Heras-Casado de entonces y el de hoy? ¿O en qué se diferencian?

Se parecen en lo esencial. No he cambiado tanto. Lo esencial para mí sigue siendo igual de emocionante cada vez. Ahora tengo que ir al teatro a dirigir. Hoy tenemos un ensayo a piano, es un ensayo general a piano de los dos primeros actos. Yo cada vez que voy a un ensayo al teatro, siento la misma emoción. Evidentemente, voy con más experiencia y, por fortuna, con más seguridad. Ahora bien, sigue habiendo incertidumbre, porque cada día es una búsqueda, una búsqueda perpetua de lo que queremos encontrar en cada interpretación. Recuerdo vivamente esa época de, como decía Verdi, años de galeras, de estar en la sombra y estar en sitios muy pequeños, pero de manera muy perseverante, de intentar conseguir lo mejor, lo máximo, con agrupaciones amateur, conjuntos de cámara, coros, grupos de música contemporánea o antigua. Han sido muchos años de no pasar ni una sola semana sin dirigir lo que fuera o a quien fuera y al recordarlo, siento que pervive la misma emoción.

He percibido esa emoción varias veces a lo largo de nuestra charla, en la que también hablamos de la importancia de la música y de la unión que se establece entre los que la interpretan, aunque se trate de un mero coro aficionado. Finalmente, nos despedimos con el compromiso de saludarnos cuando coincidamos en algún concierto. Hasta entonces, ¡buena suerte, maestro!

Orquesta y Coro
Nacionales de España

Temporada 23/24

FOCUS FESTIVAL

Los números suenan.
El encuentro entre artes y ciencia
Auditorio Nacional de Música

17 de mayo 19:30h
Focus Festival 01

Virginia Martínez *Directora*
Orquesta y Coro
Nacionales de España

Consuelo Díez *La geometría del agua*
Guillaume Dufay *Nuper rosarum flores*
Iannis Xenakis *Metástaseis*
Tomás Luis de Victoria *Missa Pro*
Victoria (selección)
Tomás Marco *Escorial, para orquesta*

Sala Sinfónica
Auditorio Nacional de Música
Entradas 12 €

14 de junio 19:30h
Focus Festival 02

Josep Planells *Director*
Florian Hölscher *Piano*
Orquesta Nacional de España

Alberto Posadas *Königsberger Klavierkonzert **
Francisco Guerrero *Coma Berenices*
Iannis Xenakis *Jonchaies*

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

Sala Sinfónica
Auditorio Nacional de Música
Entradas 12 €

11 de junio 19:30h
Satélite 21

Margarita Rodríguez *Soprano*
Jesús Campo *Piano*
Rafa Gálvez *Percusión*
Nerea Vera *Percusión*
Juan Carlos Pelufo *Percusión*
Jordi Sanz *Percusión*
Guillem Serrano *Percusión*
Juanjo Guillem *Percusión*
y dirección artística
En colaboración con
Neopercusión

Iannis Xenakis *Pléiades*
Tomás Marco* *Necromicon*
Jean Barraqué *Chant après chant***

* Compositor perteneciente a la AMCC
** Estreno en España

Sala de Cámara
Auditorio Nacional de Música
Entradas 12 €

Valerie Eickhoff

“Cantar es una de las formas más puras de comunicarme”

por Blanca Gallego

Ganadora del Premio Victoria de los Ángeles, la mezzosoprano alemana Valerie Eickhoff nos atiende mientras prepara su recital para el ciclo LIFE Victoria de este 21 de mayo en la Sala Domènech i Montaner de Barcelona.

Siguiendo el legado artístico de Victoria de los Ángeles, la Fundación que lleva su nombre ofrece cada año un premio a la cantante global, es decir aquella que sabe interpretar con el mismo rigor ópera, oratorio y Lied. La ganadora de este premio fue precisamente Valerie Eickhoff, que con su selección y ejecución de obras, que van del Lied a la zarzuela y de la ópera al oratorio, hizo que el jurado considerara otorgarle el premio. La mezzo alemana debuta en el LIFE Victoria acompañada de la pianista Elenora Pertz, con obras de Debussy, Duparc, Mahler, Korngold, Weill y Britten, compositores en la línea de su última grabación, el *Hollywood Songbook* de Hanns Eisler para Ars Produktion con el pianista Eric Schneider. Como ella misma afirma, “estas canciones pueden no ser del repertorio ‘estándar’, pero sin duda están más que actualizadas respecto a la época en que vivimos. La música de Eisler llega directamente al corazón sin ser nunca sentimental”.





La mezzosoprano Valerie Eickhoff ofrece un recital en LIFE Victoria este 21 de mayo.

Este 21 de mayo ofrece un recital en el Lied Festival Victoria de los Angeles, donde usted recibió el Premio Victoria de los Ángeles...

Fue un gran honor haber sido galardonada con este Premio Victoria de los Ángeles. Desde que comencé mi carrera, siempre fue muy importante para mí cantar no solo en óperas, sino también dar mis propios recitales. Es especialmente en estos recitales donde puedo compartir mis propios pensamientos y personalidad como cantante.

Coincide este recital con la salida al mercado de su nueva grabación dedicada a Hanns Eisler y su Hollywood Songbook para Ars Produktion...

¡Así es! Es muy emocionante para mí. Fue una inmensa alegría lanzar mi primer álbum. Las canciones en mi CD, junto al pianista Eric Schneider, pueden no ser del repertorio "estándar", pero sin duda están más que actualizadas respecto a la época en que vivimos. La música de Eisler llega directamente al corazón sin ser nunca sentimental.

¿Dónde se desenvuelve mejor, con el mundo del Lied o en roles operísticos?

¡Ambos! Intento incluir una diversidad de recitales de Lied, así como diferentes producciones operísticas en mi agenda. Realmente creo que el repertorio diverso es beneficioso el uno para el otro.

Y ahora qué mejor que saber quién es como persona Valerie Eickhoff...

En definitiva, no es nada fácil responder su pregunta en unas cuantas frases... (se detiene un buen rato y respira). Me describiría como una persona de mente abierta y muy curiosa, a quien le gusta salir de su zona de confort para explorar nuevos

"La música de Hanns Eisler llega directamente al corazón sin ser nunca sentimental"

"Intento incluir una diversidad de recitales de Lied, así como diferentes producciones operísticas en mi agenda; creo que el repertorio diverso es beneficioso el uno para el otro"

horizontes. Amo cantar tanto como amo tomar café y estoy muy interesada en la psicología humana. Supongo que esto también es beneficioso para desarrollar los personajes que interpreto en el escenario. Así que en una tarde ideal me encontrarían, después de los ensayos, sentada en mi café favorito al sol, con un buen libro sobre psicología o hablando con un amigo sobre nuestras vidas, nuestros problemas y nuestros proyectos.

¿Es la Valerie Eickhoff en 2024 lo que imaginaba ser cuando accedió como joven estudiante a la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf?

Creo que no puedo quejarme y el yo del pasado estaría bastante orgulloso de lo que he logrado hasta ahora. Estoy muy agradecida por todos los proyectos emocionantes en los que he tenido la oportunidad de crecer hasta ahora y estoy emocionada por lo que está por venir. Por ejemplo, un nuevo capítulo en la Semperoper de Dresde que comienza en agosto.

Volviendo al Premio Victoria de los Ángeles, ¿en qué le afecta, le condiciona, le motiva o le acomoda para dar el recital en ese escenario?

He estado siguiendo los conciertos del LIFE Victoria desde hace bastante tiempo y siempre me he sentido muy inspirada por los artistas que han tenido la oportunidad de actuar allí. Ser uno de ellos es simplemente un sueño hecho realidad. ¡Estoy simplemente agradecida y llena de emoción!

¿Dónde está su principal repertorio liederístico?

Diría que me siento más cómoda cantando canciones de Korngold, su música llega directamente a mi corazón. Pero en general, tengo mucha curiosidad por explorar repertorios diversos. Por eso elegí una mezcla de compositores para mi recital.



"Estoy muy interesada en la psicología humana; supongo que es beneficioso para desarrollar los personajes que interpreto en el escenario", afirma Valerie Eickhoff.



© JEREMY KNOWLES

“Amo cantar Mozart y Rossini”, indica la mezzosoprano alemana.

¿Y sus roles operísticos más rodados? Es decir, ¿dónde está su repertorio principal? ¿Se debe más a imposiciones o afronta el suyo propio?

Amo cantar Mozart y Rossini. Mis roles favoritos serían Rosina, Cenerentola y Cherubino, dentro del repertorio que he cantado hasta ahora. Espero poder interpretar roles un poco más dramáticos, como Komponist u Octavian de Richard Strauss.

Entonces ha cantado Cherubino...

¡Sí! De hecho, bastante temprano en mi carrera, cuando tenía 25 años. Absolutamente, es uno de mis roles favoritos.

¿Incorpora habitualmente nuevos papeles o nuevas obras sin que se los soliciten?

Sí, definitivamente. Quiero seguir explorando y ampliando mis horizontes, tanto como mi tiempo me lo permita.

¿Cómo se lleva con los directores de escena?

Intento mantener la mente abierta y, si es posible, añadir el aporte que estoy recibiendo con algunas sugerencias e ideas personales. Siempre es emocionante comenzar una nueva producción, porque estoy segura de que siempre se puede llevar algo para enriquecer nuestro propio arte.

¿Tiene Valerie Eickhoff algún ritual para concentrarse antes de salir al escenario?

Estoy tratando de incorporar breves meditaciones antes de salir al escenario. Aparte de eso, simplemente me gusta estar a solas y desconectar un poco, adentrándome en mi propio cosmos.

“He estado siguiendo los conciertos del LIFE Victoria desde hace bastante tiempo y siempre me he sentido muy inspirada por los artistas que han tenido la oportunidad de actuar allí; ser uno de ellos es simplemente un sueño hecho realidad”

“Intento mantener la mente abierta en la interpretación escénica y, si es posible, añadir algunas sugerencias e ideas personales”

¿Cuáles son sus motivaciones como cantante?

Desde que era niña, canto. No importa lo que haga o a dónde vaya. Mis amigos y familiares estarán de acuerdo... para mí, cantar es una de las formas más puras de comunicarme. La voz está llena de diferentes emociones y sentimientos, y trato de conectar al público con estas. Si logro tocar siquiera a una sola alma con mi voz y hacer su vida un poco mejor por un momento, soy muy feliz.

¿Le tonta la ópera contemporánea?

No mucho, para ser honesta. Tal vez eso se deba a que no he tenido muchas experiencias con proyectos de ópera contemporánea que sean realmente buenos. Tengo la esperanza de que esto cambie algún día.

¿Qué importancia le concede a las grabaciones discográficas?

Creo que una grabación es una excelente manera de darte exposición. Está en tus manos cómo te retratas en el negocio. Así que no tienes que esperar a que alguien te brinde una oportunidad laboral o un papel específico. Para mí, grabar es una gran alegría y estoy muy agradecida de tener esta oportunidad.

¿Cuál es la música que lleva más dentro de su corazón?

Mmm... diría que Korngold, Rossini o el jazz.

España en mayo es un paraíso... ¿ha visitado nuestro país con frecuencia?

¡Sí! He visitado España un par de veces e incluso he extendido mi estancia para ir a Valencia. No puedo esperar para relajarme en la playa bajo el sol.

Gracias por su tiempo, le deseamos un gran recital en el Lied Festival Victoria de los Angeles, ha sido un placer.



© JEREMY KNOWLES

“Cantar es una de las formas más puras de comunicarme”, afirma la cantante ganadora del Premio Victoria de los Angeles.

101st Arena di Verona Opera Festival

7th June/
7th September 2024



Fondazione
ARENA DI VERONA

SPECIAL EVENT
of the Ministry of Culture

**La Grande Opera
Italiana Patrimonio
dell'Umanità**

OPERA

Turandot

Aida

Il Barbiere di Siviglia

Carmen

La Bohème

Tosca

Aida 1913

GALA/ CONCERTS

**Roberto Bolle
and Friends**

IX Sinfonia

**Plácido Domingo
Noche Española**

Viva Vivaldi

The Four Seasons immersive
concert

Carmina Burana

BALLET

AT TEATRO ROMANO

Zorba il greco

100 Emotions plus 1. Yours

The most
Italian place
on Earth®

arena.it



Major partner



Automotive partner



Official sponsor

CALZEDONIA



GENNY

Mobility
partner



Accessibility
partner



Media
partner



© Concept: H&DS Collective | Graphic design: Wolken Communication
Fondazione Arena di Verona
Programma 2024-2025
Programma 2024-2025

La Orquesta de Cámara de Canarias en el Auditorio Nacional

Este próximo 30 de mayo, en el Auditorio Nacional de Música se produce 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 (nuestra portada del mes de abril). 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", afirmaba Patricio Gutiérrez en la entrevista de abril.

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)

  ⇒⇒ <https://goo.su/pAwYpqa>

101 Opera Festival Arena di Verona

La 101 edición del Opera Festival Arena di Verona se inaugura el 7 de junio con un acto extraordinario del Ministerio de Cultura para celebrar la práctica del canto lírico en Italia como patrimonio de la humanidad, con el maestro Riccardo Muti en el podio. Y el 8 de junio, la temporada se abre con *Turandot* con el sello de Zeffirelli en el centenario de la muerte de Puccini, así como una nueva producción de *La bohème*, dirigida por Alfonso Signorini. Es de destacar el debut también de Anna Netrebko como Tosca, con regresos estelares de cantantes como Ekaterina Semenchuk, Yusif Eyvazov, Amartuvshin Enkhbat, Ludovic Tèzier, Vasilisa Berzhanskaya, Lawrence Brownlee, Aleksandra Kurzak, Francesco Meli, Roberto Alagna, Luca Micheletti, Vittorio Grigolo, Elena Stikhina, Jonas Kaufmann y Luca Salsi. Por su parte, algunas de las voces que debutan en la Arena son Aigul Akhmetshina, Pretty Yende, Erin Morley, Juliana Grigoryan, René Barbera, Igor Golovatenko, Marta Torbidoni y Paolo Bordogna. También los directores Michele Spotti, George Petrou y Leonardo Sini se presentan por primera vez en el anfiteatro.

Con 50 obras programadas del 7 de junio al 7 de septiembre, incluidos tres títulos dedicados a Puccini en el centenario de su muerte, la 101 temporada incluye *Aida*, de Verdi; *Carmen*, de Bizet o *El barbero de Sevilla*, de Rossini, en la elegante puesta en escena de Hugo De Ana. En el Festival 2024 tampoco faltarán programas nocturnos, la gran danza o conciertos sinfónicos, entre otros muchos eventos.

  ⇒⇒ www.arena.it

Mayo en la Orquesta y Coro Nacionales de España

Al cierre de esta edición se presentaba la nueva temporada 24-25 de la Orquesta y Coro Nacionales de España, que prosigue en mayo con la temporada en curso. De sus citas sinfónicas, toca el turno para los números 19 y 20. El primero tendrá lugar los días 10 a 12, con la dirección de Pierre Bleuse y el violín solista de Isabelle Faust, con obras de Debussy y del recientemente fallecido Peter Eötvös, en lo que será sin duda un sentido homenaje. El segundo sinfónico comienza el 31 de mayo con la directora Kristiina Poska y el Trío Vibrat, prolongándose en junio.

El ciclo Satélites, con solistas de la OCNE, ofrece sus entregas 18, 19 y 20: "Lux" (día 7), Coro Nacional de España (día 21) y "Muerte y Resurrección" (28 de mayo). Del mismo modo, la ONE hace parada en el Riojaforum de Logroño con la dirección de Luis Toro Araya y la guitarra de Pablo Sáinz Villegas (día 25). Por su parte, una edición más del Focus Festival comienza este mes con su primera cita, bajo el título de "Los números suenan · El encuentro entre artes y ciencia", y sonarán obras de Consuelo Díez, Guillaume Dufay, Iannis Xenakis, Tomás Luis de Victoria y Tomás Marco, con dirección de Virginia Martínez (día 17).



© FELIX BRÜDJE

Isabelle Faust interpreta con la Orquesta Nacional de España el Concierto para violín n. 3 "Alhambra" de Peter Eötvös.

Orquesta y Coro Nacionales de España
Mes de **mayo**
Sinfónicos, Satélites, Focus
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

Nueva temporada 2024/25 del Teatro Real

En la próxima temporada del Teatro Real se ofrecerán 19 títulos de ópera con 1 estreno absoluto, 6 nuevas coproducciones (3 de las cuales se estrenan en el Teatro Real), 10 títulos que nunca se presentaron en el Teatro Real, 2 producciones invitadas de otros teatros, 2 óperas en versión semiescenificada y 8 en versión de concierto. La programación de danza tendrá, como en las temporadas precedentes, 3 compañías invitadas y una producción de ópera coreografiada y se ofrecerán 15 conciertos.

Después de la actual temporada de ópera, con importantes estrenos del siglo XX, en la próxima se privilegiarán los dos siglos anteriores. Habrá 8 obras barrocas, 2 óperas de Mozart adscritas al clasicismo, 6 óperas del siglo XIX, 2 óperas del siglo XX y 1 del siglo XXI (más las 2 que se anunciarán en el futuro, en el Teatro Español y en Teatros del Canal). El compositor más presente será Haendel, con *Tamerlano*, *Alcina*, *Theodora* y *Jephtha*, con dirección musical de Ivor Bolton, profundo conocedor de Haendel.

Dentro del repertorio barroco se presentarán 2 óperas francesas: el estreno en España de *David et Jonathas*, de Charpentier, y *Las indias galantes*, de Rameau. También se estrena en España *L'uomo femmina*, de Galuppi, y se recupera una ópera española injustamente olvidada, *La Merope*. Ya en el clasicismo, se ofrecerán 2 óperas de Mozart, *Mitridate, re di Ponto*, e *Idomeneo, re di Creta*. Del XIX se estrenará una nueva producción de *Maria Stuarda*, de Donizetti, mientras que de Verdi se presentarán *Attila, I lombardi alla prima crociata* y *La traviata*, en la icónica producción de Willy Decker, además de dos óperas rusas, *Eugen Onegin* de Tchaikovsky y *El cuento del Zar Saltán* de Rimsky-Korsakov, y la ópera verista *Adriana Lecouvreur*, de Cilea.



© HANS VAN DEN BOGAARD

El Teatro Real ha programado la afamada *Traviata* escenificada de Willy Decker.

Un doble programa unirá *La vida breve*, de Falla y el estreno absoluto de *Tejas verdes*, de Jesús Torres. Con coros, orquestas y directores de gran prestigio y los intérpretes más idóneos para cada obra, se añaden además los cuerpos estables del Real con el director del coro José Luis Basso y los directores musicales "de la casa" Ivor Bolton, Gustavo Gimeno y Nicola Luisotti.

  ⇒⇒ www.teatroreal.es

Citas en mayo con Ibermúsica

Presentada ya la nueva temporada 2024/25 de Ibermúsica (ver información completa en su web), las citas en mayo de la promotora nos presenta a la fantástica Budapest Festival Orchestra (día 16), con la dirección de Iván Fischer y Steven Isserlis y Veronika Eberle como solistas en el *Doble Concierto* de Brahms. El programa se completa con más Brahms, con dos *Danzas Húngaras* y la *Cuarta Sinfonía*.

Cerrando el mes, el día 30, se presenta la pianista Hélène Grimaud, con obras de Beethoven (*Sonata Op. 109*), Brahms (*Intermezzi Op. 117* y *Fantasías Op. 116*) y Bach/Busoni (*Chacona de la Partita BWV1004*).

Budapest Festival Orchestra
Director: **Iván Fischer**

Solistas: **Steven Isserlis, Veronika Eberle, Hélène Grimaud**

Mes de **mayo**

Auditorio Nacional de Música

  ⇒⇒ www.ibermusica.es

Fundació
Música
Ferrer-Salat

Empowering people through music since 1982

Convoca el

**XLII PREMIO REINA SOFÍA
DE COMPOSICIÓN MUSICAL**

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

Se admitirán a concurso obras inéditas, no estrenadas,
recibidas antes del 31 de diciembre de 2024, en el domicilio
social: Avda. Diagonal, 549 08029 BARCELONA

Para más información sobre las bases visite

www.fundacionmusicaferrersalat.com

La guerra y la música

Esta ambiciosa obra es una revisión fundamental de la música compuesta en el siglo XX. Su autor, el director John Mauceri, afirma que fueron las tres grandes guerras que tuvieron lugar en él las que conformaron su historia, e indaga en los motivos por los que se han añadido tan escasas obras al canon musical desde 1930, examinando las diferentes trayectorias de los grandes compositores que, tras la Primera Guerra Mundial, desarrollaron una voz tan única como versátil, pero con una vocación más popular. Asimismo, defiende que el destino de los compositores durante la Segunda Guerra Mundial estuvo inextricablemente unido a los propósitos políticos de sus respectivos gobiernos.

La guerra y la música es un análisis novedoso y certero, que señala, en definitiva, cómo los criterios estéticos contribuyeron a enmascarar los fines políticos de los países involucrados en las grandes guerras que sacudieron el siglo XX.

La guerra y la música

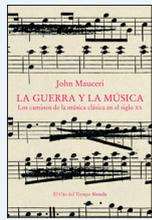
Autor: **John Mauceri**

El Ojo del Tiempo, Siruela, 2014

299 páginas



⇒⇒⇒ www.siruela.com



Obras de Ángel G. Piñero y Falla en concierto en el Teatro Real

El Teatro Real ya fue protagonista el 24 de marzo de 2022 de un gran concierto en homenaje a la guitarra clásica española y en memoria a la figura de Ángel G. Piñero, que ese mismo día habría cumplido 90 años. Desde entonces, la música de Ángel ha recorrido varios de los mejores escenarios de España y del mundo, dando continuidad así a la labor que él inició como uno de los mejores embajadores de la guitarra clásica española.

El 7 de junio su música volverá al Teatro Real y lo hará para deleitar al público con un programa muy especial, titulado "Brisas de Cádiz · Falla y Piñero en la bahía", en el que las obras de Ángel se unirán con las de otro gran Maestro, Manuel de Falla, también gaditano y uno de los grandes compositores españoles. Será con la Orquesta Clásica Santa Cecilia (Fundación Excelentia), nuevamente dirigida por José Antonio Montaña, uno de los directores de orquesta españoles del momento. Y se contará con la presencia de la joven guitarrista y soprano paraguaya, Angélica Rodríguez, ganadora del VIII Concurso Internacional de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero.

Brisas de Cádiz | Falla y Piñero en la bahía

Teatro Real (Madrid)

Viernes 7 de junio, 20:00h



⇒⇒⇒ <https://goo.su/lZPonEJ>

El Liceu presenta su temporada 2024/25

El eclecticismo de calidad y personalidad son rasgos distintivos de la nueva temporada del Liceu, donde se podrán ver 7 nuevas producciones, 3 de ellas lideradas por el Liceu: el estreno mundial de la nueva producción de Àlex Ollé de *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, la esperada llegada del *Lohengrin* de Wagner por Katharina Wagner, y *Benjamin en Portbou*, nueva obra de Antoni Ros-Marbà. El Liceu coproduce la propuesta de Christof Loy de *Rusalka* de Dvorák con las principales voces de Piotr Beczala y Asmik Grigorian y *La Sonnambula* de Bellini con el sello de Bárbara Lluch. *Giulio Cesare* de Haendel es el título con el que el reconocido director Calixto Bieito vuelve al Liceu con una nueva coproducción. El Teatre también coproduce un nuevo espectáculo de danza con la música de *Sémiramis* y *Don Juan* de Gluck, con Jordi Savall con la Orquesta Le Concert des Nations y el Ballet du Capitole de Toulouse.

Primera propuesta escénica de Romeo Castellucci en el Liceu con el *Requiem* de Mozart, mientras *La fuerza del destino* vuelve al Liceu con Nicola Luisotti en el foso. Sonya Yoncheva, Saïoa Hernández y Ailyn Pérez serán *Madama Butterfly*, y el clásico verdiano *La traviata* se verá en la producción de David McVicar. La temporada 24/25 contará con 3 óperas en versión concierto y tres grandes batutas: *Die Fledermaus* de Strauss con Marc Minkowski, René Jacobs dirige *Idomeneo* de Mozart y *La Merope* de Terradellas se estre-



© A. BORILL

Lohengrin podrá verse en el Liceu en la propuesta escénica de la bisnieta de Wagner, Katharina Wagner.

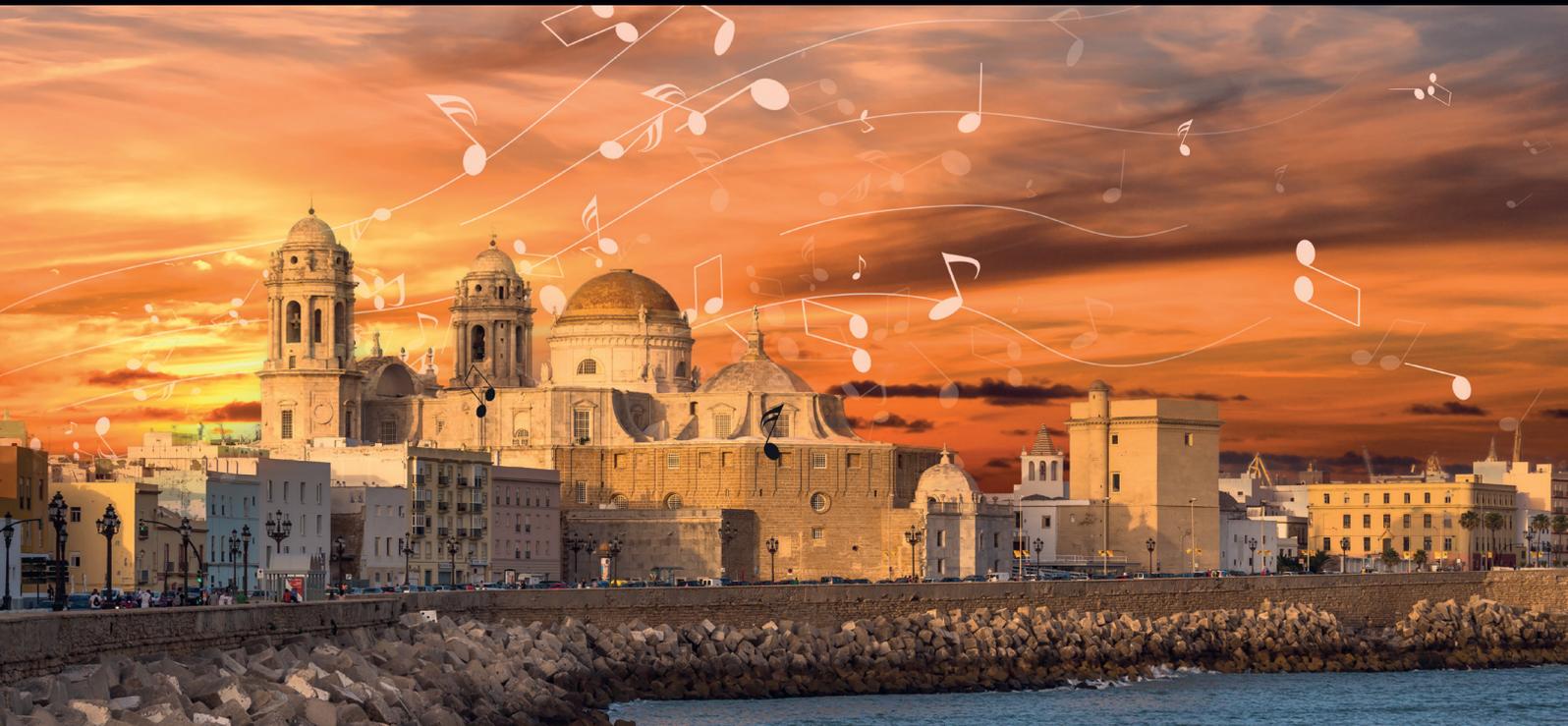
na en el Liceu con la batuta de Francesco Corti, mientras Gustavo Dudamel se pone al frente de *West Side Story*. Además, el Liceu seguirá siendo el templo de las grandes voces con grandes recitales y conciertos y la nueva temporada llega con 3 grandes espectáculos de danza. A todo esto hay que añadir conciertos sinfónicos, proyectos educativos, programación familiar y un largo etcétera.



⇒⇒⇒ www.liceubarcelona.cat

Recuerdas

DE UNA VIDA By Ángel G. Piñero



BRISAS DE CÁDIZ

Falla y Piñero en la bahía

CONCIERTO DE ORQUESTA SINFÓNICA Y GUITARRA

Obras de los
compositores gaditanos

Manuel de Falla
y **Ángel G. Piñero**

Orquesta Clásica Santa Cecilia
/ Fundación Excelentia /
Dirigida por **José Antonio Montaña**

Guitarra y voz:
Angélica Rodríguez (Paraguay)
Ganadora del VIII Concurso Internacional
de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero

VIERNES 7
JUNIO | 20:00h
TEATRO REAL
Madrid

Entradas ya a la venta
recuerdasdeunavida.com
teatroreal.es

Desde **20€**



Promueve:



Colaboran:



Organiza:



Trio Revolution

El viaje inusual de unas músicas a descubrir

por Blanca Gallego

De “viaje poco convencional” se traduce el título de esta grabación del Revolution Trio, formado por Ketevan Sepashvili, piano; Sandro Sidamonidze, cello y Temo Kharshiladze, flauta, ensemble fundado en Georgia y que desde 2019 tiene su base en Viena, centrándose en ofrecer su música por Centroeuropa y Austria. Este nuevo registro para Ars Produktion incluye obras de Lowell Liebermann, Joseph Haydn y Nikolai Kapustin.

De “viaje poco convencional” se traduce el título del disco... ¿Por qué este título?

“Unconventional Journey” encarna nuestra odisea musical colectiva, reuniendo a tres personalidades distintas con orígenes diversos, pero con una pasión compartida por la música. Nuestro encuentro en Viena despertó la conciencia que, a pesar de nuestros diferentes caminos, estábamos destinados a embarcarnos juntos en esta aventura musical. El título resume la fusión de nuestra herencia georgiana, nuestras experiencias viviendo en Austria y los Estados Unidos y nuestra exploración del repertorio no convencional, mezclando influencias clásicas y de jazz en algo verdaderamente único.

Entre Liebermann y Kapustin incluyen un Trío de Haydn, ¿algo así como un bálsamo entre éstos?

El Trío de Haydn sirve como interludio clásico, ofreciendo un momento de tranquilidad en medio de la complejidad de las obras de



El Trio Revolution está formado por Ketevan Sepashvili, piano; Sandro Sidamonidze, cello y Temo Kharshiladze, flauta.

Liebermann y Kapustin. Su elegancia atemporal y su estructura tradicional proporcionan un equilibrio a los elementos vanguardistas de las otras piezas, permitiendo a los oyentes detenerse y apreciar la belleza de la artesanía de Haydn.

¿Cómo definiría la música de Lowell Liebermann?

Las composiciones de Lowell Liebermann se caracterizan por su virtuosismo técnico y profundidad emocional, mezclando las armonías tonales tradicionales con su enfoque único.

¿Y la de Nikolai Kapustin, con su influencia jazzística?

En contraste, la música de Nikolai Kapustin fusiona jazz y elementos clásicos, creando un sonido dinámico y expresivo que empuja los límites de ambos géneros.

El repertorio del Trio Revolution no deja de ser curioso: flauta, cello y piano... Además de obras originales, ¿tocan arreglos de otros tríos u otras obras?

La misión de nuestro conjunto es presentar al público una gran cantidad de composiciones originales para la combinación única de flauta, violonchelo y piano. Contrariamente a la

“El Trío de Haydn sirve como interludio clásico, ofreciendo un momento de tranquilidad en medio de la complejidad de las obras de Liebermann y Kapustin”

percepción común, existe un rico repertorio escrito específicamente para este conjunto, a la espera de ser descubierto y realizado. Además, nos encanta reorganizar obras escritas originalmente para otros instrumentos, infundiéndoles una perspectiva fresca y destacando la versatilidad de nuestro conjunto. Ya sea presentando composiciones originales o arreglos innovadores, nuestro objetivo final es cautivar al público con nuestras interpretaciones apasionadas e inspirar un nuevo aprecio por este formato de conjunto no convencional.



“Existe un rico repertorio escrito específicamente para este conjunto, a la espera de ser descubierto y realizado”, afirman los miembros del Trio Revolution.

“La misión de nuestro conjunto es presentar al público una gran cantidad de composiciones originales para la combinación única de flauta, violonchelo y piano”



Anastassiya Dranchuk

El rito del piano

por Blanca Gallego

La excelente pianista kazaja germana Anastassiya Dranchuk ha grabado para el sello Ars Produktion *Rites de Passage*, en lo que es su debut en el mundo discográfico, un álbum con obras de Fazil Say, Tchaikovsky-Pletnev, Schubert-Liszt y Liszt.

Rites de Passage es su grabación debut, donde en la portada parece usted transformarse en la misma cabeza de Medusa...

¡Es más bien una coincidencia! Aunque los paralelismos son realmente visibles en la composición de la imagen y el tono del color. Mi idea era como una rueda de la vida / rueda del sol. Por ejemplo, es una recurrencia cíclica, como una fase importante de la vida que ha terminado y el círculo se cierra y, a través de su impulso, puede surgir una nueva: más fuerte y con más alcance. Para la foto, cuidadosamente arreglamos las figuras de ceniza en mi cabello con una cierta secuencia lógica para mí y el título de la grabación, *Rites de Passage*.

¿Cómo es la Troy Sonata de Fazil Say?

La *Sonata de Troya* es una obra colorida, con temas eternos como el amor y la guerra, la traición y la lealtad, presentadas con relevancia contemporánea. ¡Fazil Say tiene una imaginación increíble e inagotable! Cuando era pequeña y también ya de adulta, siempre me ha fascinado la mitología griega, por eso creo que es fantástico que finalmente haya un nuevo trabajo musical, para piano además, sobre este tema.

Y por qué incluir el arreglo de Mikhail Pletnev de Cascanueces de Tchaikovsky...

Para mí esta es el mejor y más detallado arreglo que existe a día de hoy para piano de esta música, brillantemente editada además.

¿Cuál es la base del repertorio de Anastassiya Dranchuk?



Rites de Passage es el debut discográfico de Anastassiya Dranchuk.



La pianista Anastassiya Dranchuk ha grabado para el sello Ars Produktion *Rites de Passage*.

Cualquier música que tenga suficiente intensidad, fuerte expresividad y atención infinita al detalle. Depende de la etapa de la vida: a veces te sientes más cómoda en la catedral de Gaudí que en la de Milán, por poner un ejemplo para que el lector entienda la importancia del momento y de la etapa. Creo que tiene que ver con el personaje en cuestión. En mi caso, los compositores más extrovertidos están más cerca de mí; sus lenguajes y gestos son más comprensibles para mí que los de los introvertidos.

“La *Sonata de Troya* es una obra colorida, con temas eternos como el amor y la guerra, la traición y la lealtad, presentadas con relevancia contemporánea ¡Fazil Say tiene una imaginación increíble e inagotable!”

La grabación incluye también el arreglo de Liszt de *Gretchen am spinnrade* de Schubert y el propio *Vals Mephisto n. 1* de Liszt... ¿Palabras mayores no?

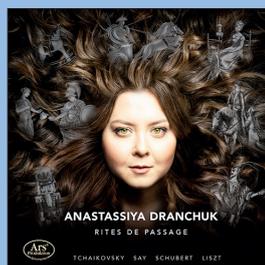
También son estas obras poéticas muy complejas, con dos guiones y con triple genio: Goethe-Schubert-Liszt. Con algunas imágenes u obras musicales miras, escuchas y te queda claro: la obra está viva, es más poderosa que la muerte física, el tiempo ya no tiene poder sobre ella. Sigue vigente en todo momento. Son obras profundas y magníficas a todos los niveles; piezas presentadas de manera trascendental.

Por cierto, le recomiendo el libro *Mythos* de Stephen Fry... ¿Porque imagino que este mundo de los mitos le apasionará?

Gracias, lo conozco, es una trilogía inteligente, fácil, colorida, entretenida, animada y se aprende mucho de él, en definitiva, muy recomendable. También yo puedo recomendar algo relacionado con Grecia, en este caso la película de 2009 *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Para todos los fans de la mitología griega (ríe ampliamente).

Video
Anastassiya Dranchuk
Rites de passage

www.youtube.com/watch?v=G-Ff70Xfwh8



www.ars-produktion.de

Amaury Du Closel

Ciclo “Música, Guerra y Paz en Europa · 1922 a 2022”

por **Silvia Pons**

La represión totalitaria exige y de hecho estimula la resistencia cultural. El ataque de Rusia a Ucrania marca una ruptura de la civilización en el siglo XXI, siglo en el que Europa presenta el arte contemporáneo y de la música con nuevos desafíos. “Música, Guerra y Paz en Europa · 1922 a 2022” es una actividad europea de amplio alcance en torno a conciertos, exposiciones y simposios en diecisiete países. Está organizado por el foro Voix Etouffées, en cooperación con numerosos socios. Un concierto de apertura en Estrasburgo puso en marcha este proyecto en varias ciudades europeas, que tiene una parada en España en la Fundación Pau Casals (este 22 de mayo, Barcelona) con la Orchestre Les Métamorphoses y su director Amaury du Closel, con el que hemos mantenido este encuentro.

Durante los últimos catorce años, el foro Voix Etouffées ha trabajado a escala internacional para revivir los logros musicales y culturales que han sido reprimidos bajo el fascismo y otros totalitarios regímenes y en consecuencia a menudo olvidados. Como Amaury du Closel explica, hay una nueva situación: “Cuando Rusia invadió Ucrania la dirección de nuestro trabajo cambió inmediatamente. En este momento, es crucial tomar una posición contra esta agresión a nivel cultural”.

¿Cómo surge el concierto del próximo 22 de mayo en Barcelona?

Este concierto, que se celebrará en el Auditorio del Tívoli de El Vendrell, es el resultado de un encuentro entre el Foro Voix Etouffées y la Fundación Pau Casals. Se deriva de un interés compartido en el redescubrimiento de compositores que fueron víctimas del nazismo y los regímenes totalitarios en Europa, por un lado, y la personalidad antifrancesa y el compromiso con la paz de Pau Casals, por el otro. Este reconocimiento mutuo condujo al deseo conjunto de organizar este concierto.

Este concierto está dentro del proyecto “Music, War and Peace in Europe · 1922 to 2022” ¿En qué consiste?

La guerra es uno de los grandes temas de la música del siglo XX. En el contexto de la invasión de Ucrania, el proyecto “Música, Guerra y Paz en Europa · 1922-2022” pretende recordarnos las desastrosas consecuencias del totalitarismo europeo como generador de conflictos armados y genocidios como



Amaury du Closel dirige a la Orchestre Les Métamorphoses en la Fundación Pau Casals de Barcelona el 22 de mayo.

“El programa del concierto en Barcelona presenta la diversidad de estilos característicos de la primera mitad del siglo XX, que luego fueron condenados por regímenes totalitarios y el antisemitismo”

el Holocausto o el Holodomor. En este contexto, la música jugó el papel de testigo, desarrollando el espíritu de resistencia y apoyando la moral de las personas y artistas que tuvieron que sufrir estos conflictos.

¿El programa de este concierto y los programas del ciclo están justificados por el proyecto?

Musicalmente, el proyecto presenta obras de compositores que rechazaron el totalitarismo, como Schönberg y Eisler, que fueron expulsados por el nazismo, o Pau Casals y su compromiso con el antifascismo y la paz.

¿La Orchestre Les Métamorphoses, como su nombre indica, lo es todo...?

La Orchestre Les Métamorphoses, creada en 2018, abarca todos los estilos y géneros musicales, desde las propias *Metamorphoses* de Dittersdorf hasta las obras homónimas de Walter Braunfels o Richard Strauss.

El programa del concierto en Barcelona es “metamorfósico”...

Sí, presenta la diversidad de estilos característicos de la primera mitad del siglo XX, que luego fueron condenados por regímenes totalitarios y el antisemitismo.

Los vínculos se hacen cada vez mayores entre generaciones de compositores como Bach o Ligeti, y aquí mostrarlo tal cual al público. ¿Tiene para ello una sede y una programación estable Les Métamorphoses?

Cada año, la Orquesta Les Métamorphoses tiene una doble temporada en el Instituto Goethe de París y en Estrasburgo como parte de las actividades del Forum Voix Etouffées, la organización que coordina este proyecto, cofinanciado por la Unión Europea. También está presente en la escena musical europea, especialmente en Austria y Alemania.



22 de mayo, Fundación Pau Casals, Barcelona

Pau Casals (1876-1973) - Pièces pour piano
Hanns Eisler (1898-1962) - Septuor n°2 Le Cirque
Pau Casals (1876-1973) - Pièces pour violoncelle et piano
Arnold Schönberg (1874-1951) - Symphonie de Chambre n. 1

Orchestre Les Métamorphoses / Amaury du Closel

www.voixetouffees.org/mwpe2023
www.orchestrelmetamorphoses.eu

Daniel Pinteño & Concerto 1700

Momento para la improvisación en *Back to Follia!*

por **Simón Andueza**

Daniel Pinteño y Concerto 1700 han publicado el álbum *Back to Follia!*, del que pueden leer la crítica en RITMO en el pasado número de abril y en la pestaña "discos / discos recomendados" de ritmo.es. Tras un mes incansable en conciertos, pudimos finalmente hablar con Daniel Pinteño, director de Concerto 1700.

Antes que nada, ¡enhorabuena por su nuevo CD "Back to Follia!". Lo primero que llama la atención del disco es su portada, que recuerda a álbumes de géneros muy distintos. La tipografía del título incluso recuerda a la empleada por los Sex Pistols...

Muchas gracias. La verdad es que estamos muy contentos con el recibimiento que está teniendo este disco. Es un proyecto especial y por ello también hemos querido también hacer algo diferente con el diseño de las artes gráficas. El diseño muestra en esencia lo que se encontrará el oyente al escuchar el disco, ya que el collage gira en torno a pequeños elementos que al ser conjuntados de una manera alocada conforman un todo maravilloso.

Es un CD muy valiente. ¿No sintió miedo de producirlo por si pudiera producir un rechazo, a priori, de los melómanos más tradicionales que defienden el concepto más cerrado de la llamada "música clásica"?

Una de las cosas que un artista debe asumir cuando se sube a un escenario es que no siempre se puede gustar a todo el mundo. Dicho esto, cuando uno lanza un disco o gesta proyectos innovadores, como los que en muchos casos hacemos con Concerto 1700, hay cierto vértigo. Si bien es cierto que en este caso tenía claro desde el principio que iba a gustar. Se trata de un repertorio que conecta fácilmente con cualquier tipo de melómano. En la mayoría de casos son danzas que te mueven, que te llevan, que casi hacen que se te vayan los pies... Si lo escuchas, te gusta.

Grabar un CD dedicado exclusivamente a piezas improvisadas sobre un bajo debe ser especialmente complicado para el trabajo de los técnicos de sonido... Cuéntenos cómo fue el apasionante proceso de grabación...

Para hacer honor a la verdad, no todas las piezas son improvisadas al completo, aunque la improvisación es una parte fundamental en el desarrollo de este disco, al igual que la ornamentación y la variación. La dinámica de trabajo siempre planteaba la necesidad de tener una estructura establecida y sobre ella se construía todo el discurso musical. El trabajo de grabación, como suele ser habitual, se realiza por secciones, con especial cuidado en las



© Maxi Gutiérrez

"Back to Follia! contiene un repertorio que conecta fácilmente con cualquier tipo de melómano", afirma Daniel Pinteño.

que tienen más trabajo de improvisación. En este caso no es posible la edición, así que hemos tenido que escoger entre tomas completas para estos lugares. Muchas tomas de estas secciones que han tenido una parte improvisada se han quedado en el tintero.

¿Cómo ha escogido la música recogida en el CD?

Este proyecto nace en 2019. Quería hacer una aproximación a la música más popular de una manera desenfadada. Durante este tiempo el repertorio ha ido evolucionando y madurando. Hay obras que se han quedado fuera y otras que han entrado. Desde la génesis del mismo tenía clara una imagen en mi mente: un grupo de músicos diletantes de finales del siglo XVII que se reúnen tras un largo día de trabajo. Fue en 2023 cuando, hablando con la musicóloga autora de las notas, Ana Lombardía, le dejé caer este concepto y me dijo que encajaba perfectamente con esa idea del Manuscrito de Salamanca (ca. 1659), donde encontramos el incipit de una serie de danzas y melodías populares del siglo XVII, destinadas al consumo propio e idóneas para un ambiente universitario como el de Salamanca. En ese momento todo encajó y empezamos a trabajar con las transcripciones de Lombardía para adaptar esta fuente a nuestro proyecto.

"La improvisación es parte fundamental en el desarrollo de esta grabación, al igual que la ornamentación y la variación"

La grabación actual de discos está hoy directamente relacionada con su posterior promoción. ¿Les ha resultado sencillo o complicado "vender" el proyecto para su posterior interpretación en festivales o ciclos musicales?

Este proyecto funciona tan bien en directo como en grabación. El directo siempre aporta la frescura del momento. Si escuchan el disco, probablemente se quedarán con ganas de más; eso ha servido para que muchos programadores se interesen por llevarlo a concierto. La principal problemática que hemos tenido ha sido encontrar fechas. Lamentablemente en España los programadores no tienen certezas sobre continuidad y presupuestos hasta muy poco tiempo antes del arranque de un festival. Esto supone que cuando nos piden fechas no tenemos disponibilidad. Quizá esta entrevista sea un maravilloso altavoz para decir a los festivales: si te gusta nuestro CD "Back to Follia!" y quieres que lo hagamos en tu festival, ¡escríbenos cuanto antes!

Cuéntenos sus próximos proyectos de futuro, tanto en grabación como de actuaciones o giras...

Después del arranque de 2024 en el que hemos tenido una ópera, diversos programas en formación de cámara para Patrimonio Nacional o la Fundación Juan March, así como más grabaciones como la que realizamos de nuestro concierto en el FIAS para el canal ARTE, creo que todos los que formamos Concerto 1700 nos hemos ganado el derecho a parar, respirar y plantearnos nuevos retos. Evidentemente tenemos proyectos fundamentalmente en verano, que tendrán entre sus protagonistas al amor visto desde la perspectiva de la música italiana del siglo XVII. Por otro lado, en el campo de las grabaciones, tenemos que tener en cuenta que hemos lanzado dos discos en cosa de seis meses, así que también es conveniente dedicar un tiempo a armar nuevos proyectos. Tengo una carpeta dedicada a ese asunto con decenas de ideas. Lo que puedo asegurar a todos los lectores de RITMO es que siempre tengo en mente esa línea de trabajo que nos caracteriza de pasión, entrega y cariño para con nuestro patrimonio musical.



<https://concerto1700.com>

Festival Perelada de Pascua

Esplendor y recogimiento

por Javier Extremera

Pese a contar tan solo con dos años de vida, el "Festival Perelada edición Pascua", el hermano menor del que transcurre durante el estío, también organizado por la Fundació Castell de Peralada con Isabel Suqué a la cabeza, se está labrando un meritorio camino entre los grandes eventos musicales que acontecen en plena Semana Santa. En espera de ese ansiado y renovado espacio escénico al aire libre, este certamen de tintes tan especiales y únicos, programado, gestionado y mimado de manera ejemplar, sirve como poderoso reclamo para acercarse hasta una privilegiada tierra que invita al viajero y al oyente a disfrutar del Empordà gerundense con los cinco sentidos, pues a la oferta de ocio, deporte, naturaleza, playa, juego, gastronomía, enoturismo, riqueza patrimonial y museística, se le ha ensamblado una certera programación musical, donde (por razones obvias) prevalece la temática sacra concentrada en tres copiosos días que invitan a la reflexión y al recogimiento. Un Festival confeccionado con vistosas e inteligentes telas, ideal para aquellos que quieran regalarse durante unos días un seductor retiro espiritual y sonoro al calor de la gran música, un sabroso brunyol o una copa de buen cava.

Una segunda edición conformada por cinco espléndidos conciertos, con la admirable Iglesia del Carmen como monumental escenario, durante las tres intensas jornadas de Festival. A Xavier Sabata (activo importante del certa-



"Javier Perianes propuso un Granados innovador, de irrespirable tensión armónica y muy sensorial".



El Oratorio *San Giovanni Battista* de Stradella inauguró la II edición de Pascua del Festival Perelada.

men) parece que le ha cogido cariño a que le seccionen la cabeza en tiempos de Pascua. Si ya el pasado año la perdió a manos de la Judith de Alessandro Scarlatti (*La Giuditta*), el turno esta vez fue para la Erodíade del *San Giovanni Battista* de Stradella, Oratorio poco transitado y que fue apropiadamente resucitado en la jornada inaugural. Una partitura embrionaria de tintes melodramáticos y elementos operísticos en pañales (*recitar cantando*).

Sabata estuvo soberbio como ajusticiado profeta (voz oscura y angulosa, magníficamente ornamentada) muy bien acompañado por el conjunto *Vespres D'Arnadí* bajo la sensible y atenta dirección de Dani Espasa. El veterano contratenor logró parar el tiempo con su lánguido "Io per me non cangerei", un derroche de emoción y estilo. Estupenda también la soprano Giulia Semenzato dando vida al mito de Salomé, que estuvo irreprochable, sobre todo en su difícil aria final.

Programa doble para el Viernes Santo. Por la tarde el *Stabat Mater* de Pergolesi en la proscrita transcripción de Bach (¡qué riqueza de bajo continuo!). Las jóvenes Maëlys Robinne y Lara Morger pusieron voz con solvencia al sufrimiento de María durante la crucifixión de su hijo. De la escueta formación orquestal de los Bachelona Consort destacó, por su resonancia y musicalidad, el poderoso violonchelo de un inspirado Guillermo Turina. Todo un acierto recuperar esta suculenta versión.

Y ya casi a medianoche, el estreno de la obra de encargo del propio Festival, *Tenebrae Responsoría* del joven y talentoso Joan Magrané, que con su *Oficio* nos acercó musical y funestamente hasta la muerte de Jesucristo. Una obra de ricas armonías, con una habilísima utilización de los metales, repleta de atmosferas oscuras y desasosegantes que van de Ligeti a Gorecki, muy bien apuntalada por la GIO Symphonia bajo la conducción de Francesc Praty y por las dos voces solistas, la de la vigorosa soprano María Hinojosa y la del violonchelo de Pau Codina en el grave, que compartieron protagonismo con el *tenebrario*, un ciclópeo candelabro triangular con quince velas que se van extinguendo litúrgicamente conforme van discurriendo los oficios, lo que al elemento musical se le unió también un hipnótico com-

ponente escénico. Muy elogiable el acordarse de nuestros compositores y darles cobijo entre la programación. Ojalá estos estrenos se conviertan en una tradición del Festival.

Para el último día, el pianista Javier Perianes sustituyó a un indispuerto Yunchan Lim, último vencedor del Concurso Van Cliburn. El programa tenía una marcada raíz sonora impresionista y patria, pues como aperitivo antes de unas impresionantes *Goyescas*, se turnaron Debussy, Albéniz y Falla (salvaje y apoteósica *Fantasia Bætica*) proponiendo el onubense un Granados innovador, de irrespirable tensión armónica, muy sensorial y con músculo, técnicamente apabullante, audaz y atmosférico, de prodigioso sentido rítmico, seductor colorido y asombrosos contrastes. Inolvidable la proverbial balada *El amor y la muerte* (de fuerte aliento wagneriano) donde su abisal *adagio* fue sin duda una de las cumbres artísticas de esta edición.

Para la clausura brincamos hasta el Barroco francés de la mano de los Charpentier (*Stabat Mater*), Clérambault (*Motetes*) y François Couperin, del que pudimos escuchar su fenomenal *Leçons de ténèbres* junto a una comprimida Orquesta de la Ópera Real de Versalles, de resplandeciente presencia femenina y a su brillante Coro titular, donde relució la sutil y refinada presencia de la soprano Gwendoline Blondeel, poniendo el áureo colofón a este admirable Festival Perelada de Pascua, que en tan solo dos años se ha hecho ya un aventajado sitio en la primera fila musical de Semana Santa.



Valvanera Briz

La ilusión de un piano

por Lucas Quirós

Valvanera Briz Corcuera ha grabado el primer volumen del "piano romántico en la Rioja", titulado "Ilusión", con la que hemos tenido este encuentro.

Acaba de publicar "El piano romántico en la Rioja, Vol. I". ¿Nos puede comentar cómo surgió este proyecto?

En un momento de mi carrera profesional, comencé a interesarme por crear, para mis conciertos, un repertorio que incluyera obras de compositores románticos españoles, y me di cuenta que parecía existir una laguna, musicalmente hablando, acerca de estos autores. Inicé una apasionante búsqueda que derivó en el hallazgo de un fascinante mundo de nuevos compositores y pianistas e infinidad de obras que, en la mayoría de los casos, nada tenían que envidiar a las de sus homólogos europeos, más conocidas y habituales. Lo que más me cautiva de este proyecto personal es sacar a la luz las figuras de estos pianistas y de interpretar sus obras para difundirlas. Al fin y al cabo, la música es para ser interpretada y escuchada, y estas composiciones están esperando a ser rescatadas y revividas. Siento que es devolverles el lugar que les corresponde. Es ilusionante pensar que estoy interpretando, en muchos casos, obras que no han sido expuestas desde que se compusieron, que el público las va a descubrir por primera vez. Para mí, la interpretación en directo y el contacto y cercanía con el público son necesarios; emocionar y llegar al corazón del público con la música. Pero, igualmente, considero fundamental realizar registros sonoros de las obras para dejar este legado que forma parte de nuestro patrimonio musical. Mi repertorio para piano abarca compositores de toda España, pero al ser riojana, no podía dejar pasar la ocasión de dedicarles un capítulo especial a los autores de La Rioja y crear esta colección.

Entendemos por Vol. I, que habrá más...

El objetivo de este proyecto es crear un conjunto de varios volúmenes con la grabación de la mayoría de las obras para piano más relevantes de los compositores riojanos del XIX. Es un "ambicioso" proyecto que comienza con el primer disco, "Ilusión", y que se verá ampliado con los restantes títulos. Es la manera de recordar la importante labor artística y cultural que desarrollaron y su influencia en la evolución del piano romántico español. Un sueño para sacar del olvido estos músicos y reconocerles dentro del patrimonio musical y cultural, riojano y nacional.

Ya introducidos en este álbum, ¿qué nos puede contar de su trayectoria artística?

El piano es más que una vocación, es una forma de vida y de expresión. Llevo



© JORGE COATE

"Ilusión es el mejor título para iniciar esta maravillosa andadura musical", afirma la pianista Valvanera Briz.

realizando una labor, durante años, de investigación, recuperación y difusión de las obras para piano de los compositores españoles del siglo XIX y, aunque actualmente estoy inmersa en este proyecto individual con las grabaciones y conciertos como solista, anteriormente he compartido escenario con otros músicos en formaciones de cámara y piano a cuatro manos, así como con orquesta. Precisamente, uno de mis discos para la colección "El Patrimonio Musical Hispano" editado por la Sociedad Española de Musicología (SE-DeM), fue grabado en el Auditorio de Tenerife con solistas de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Esta trayectoria se recoge en mis cuatro trabajos discográficos editados hasta la fecha: "La Música, Camino DiVino", "Pedro Pérez de Albéniz", "Fantasías, Variaciones y Rondinos para piano y Cuerdas", "Paso a Paso, Camino

de la Música" y "El Piano Romántico en la Rioja. Vol. I. Ilusión". Por otro lado, he sido promotora e impulsora de diversos proyectos artísticos y ciclos de conciertos, entre los que destacan "La Música de Pedro Albéniz", "Catarsis, música clásica en las bodegas" o Ciclos de conciertos para el Xacobeo 2004/2010, además de participar en diferentes festivales dedicados a la música española, como "De Música Hispana" (Tenerife), "Festival Internacional de Música de Tecla Española" (Almería), "Semana de Música Española" (Francia). Y actualmente compagino la investigación y la interpretación, con otro ámbito, para mí fundamental, como es la docencia en el Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo de Logroño.

¿Ha presentado esta música en concierto en vivo?

Precisamente, el pasado 15 de diciembre, en el Palacio de Congresos y Auditorio de La Rioja, Riojaforum, presenté "Ilusión", formando dicho concierto parte de la programación cultural del Riojaforum. Fue un concierto muy emotivo, con gran éxito por la acogida del público y la repercusión que tuvo. Lo próximo es darlo a conocer por otros lugares de España.

Hablemos un poco de las obras que integran el disco...

He iniciado la colección "El Piano Romántico en La Rioja", incluyendo los autores de finales del siglo XVIII, además de algunos del XIX, lo que le da variedad en cuanto al estilo. Podemos escuchar obras pre-románticas, como son la *Sonata en re* (Zapateado) de Mateo Albéniz; la *Sonata en fa mayor* de Julián Prieto, la *Sonata n. 4* de Román Jimeno; el *Andante con variaciones* de Manuel Antonio del Corral y de Pedro Albéniz las *Variaciones con Andante sobre un tema de Haydn*. Por otro lado, están las piezas de corte más "romántico", como la *Mazurca María* de Hipólito Rodríguez; la *Mandolinata* de José Pinilla y la *Gavota "Ilusión"* de Ruperto Ruiz de Velasco, que da título al disco, ya que no podía haber un mejor encabezamiento para iniciar esta maravillosa andadura musical.



www.youtube.com/@VALVANERABRIZCORCUERA

Paul Juon

por Juan Carlos Moreno

Dentro de la música rusa son varios los compositores que han sido, en un momento u otro, considerados el "Brahms ruso". Entre ellos se cuentan Alexander Glazunov, Nikolai Medtner o Serguei Taneyev. También Paul Juon. Probablemente fue su condiscípulo Serguei Rachmaninov quien lo bautizó de ese modo, sin duda llevado por el propósito de elogiar a un músico que destacaba por su seriedad y su interés por las formas puras. La etiqueta, sin embargo, no acaba de hacer justicia a un Juon que, aunque solo sea por cuestiones de calendario vital, se movió entre dos épocas muy diferentes: por un lado, la representada por el nacionalismo y un romanticismo otoñal; por otro, la de la modernidad y todos sus ismos. En su caso, además, hay que añadir una mezcla cultural que le marcó profundamente tanto a nivel humano como artístico, pues Paul Juon o, mejor dicho, Pavel Feodorovich Juon, nació en Moscú en el seno de una familia que, por parte paterna, procedía de Suiza y se había establecido en Rusia allá por la década de 1830. Por lo que respecta a su madre, era una rusa de raíces alemanas.

El hogar en el que el futuro compositor vio la luz era el propio de una familia acomodada de la burguesía, amante de la música, pero también del arte. De hecho, uno de sus hermanos, Konstantin, llegaría a ser un pintor de cierta fama en la Unión Soviética.

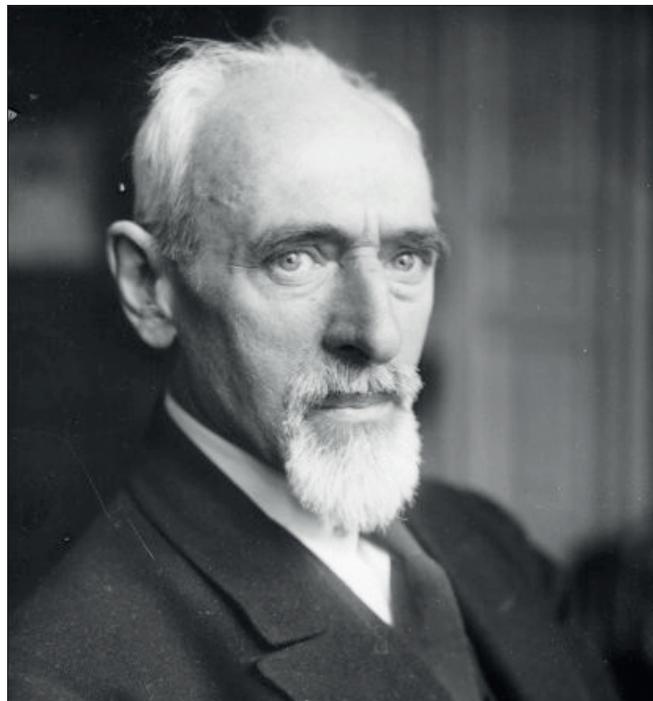
"Cuando Paul Joun murió, ya había sido olvidado en su Rusia natal, dominada entonces por los soviéticos, y lo mismo en su patria de adopción, Alemania, donde su música fue silenciada por el nazismo"

Con doce años, Juon ya componía pequeñas piezas para piano y el que era su instrumento, el violín. Con diecisiete, fue aceptado en el Conservatorio de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Taneyev y Anton Arensky. En 1895, una vez obtuvo la graduación con su *Sinfonía*

en *fa sostenido mayor Op. 10*, marchó a Berlín dispuesto a continuar su formación musical. En la capital alemana rápidamente se ganó el aprecio de sus maestros, entre ellos Woldemar Bargiel, hermanastro de Clara Schumann. Las obras que compuso en ese periodo, como el *Cuarteto de cuerda en re mayor Op. 5*, le valieron que un jurado presidido por el violinista Joseph Joachim le concediera, en octubre de 1896, el Premio Mendelssohn. Dos años más tarde, la editorial berlinesa Schlesinger empezó a publicar sus partituras. La primera de ellas fue *Seis esbozos para piano Op. 1*, una colección de miniaturas inspiradas en los que a lo largo de toda su carrera fueron sus dos grandes modelos: Brahms y Tchaikovsky.

Residencia en Berlín

Para entonces, Juon, que durante un año había enseñado violín y teoría musical en el Conservatorio de Bakú, había fijado ya su residencia en Berlín. Su actividad en ese periodo fue incansable, pues, además de componer, tradujo al alemán los *Estudios prácticos de armonía* de su maestro Arensky, así como una biografía de Tchaikovsky escrita por su hermano Modest Tchaikovsky, trabajos compaginados con la redacción de su propio tratado de armonía. Por esas y otras obras, en 1901 recibió una beca de la Fundación Franz Liszt, aunque su situación económica solo se hizo más desahogada a partir de 1905, cuando logró entrar como profesor auxiliar de composición en



"Paul Juon (Pavel Feodorovich Juon), nació en Moscú en el seno de una familia que, por parte paterna, procedía de Suiza y se había establecido en Rusia en la década de 1830".

el Conservatorio de Berlín. En 1911, y gracias de nuevo a Joachim, se convirtió en profesor titular de esa institución. Philipp Jarnach, Stefan Wolpe, Nikos Skalkottas o Pancho Vladigerov fueron algunos de los compositores que pasaron por sus aulas.

En esa época, Juon compuso obras en las que la tradición centroeuropea convivía con la rusa en la que había nacido y se había formado. Es el caso de *Vaegttervisse Op. 31* (1906), una fantasía sobre canciones populares danesas escrita según el estilo de los poemas sinfónicos rusos, o del *Quinteto con piano en re menor Op. 33* (1906), dedicado a su primera esposa, Ekaterina Sachalova, en el que aparecen citadas varias melodías rusas.

Tras la Primera Guerra Mundial, en la que sirvió en Prusia Oriental como intérprete de ruso en un centro de prisioneros, Juon fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín. Para él, ese fue un reconocimiento importante, sobre todo porque significaba que el país que había escogido como residencia lo consideraba ya como uno de los suyos y no como un exótico huésped por su origen suizo y ruso. Así fue hasta que, en 1933, los nazis se hicieron con el poder en Alemania. Un año más tarde, Juon solicitó la jubilación anticipada de su puesto en el Conservatorio de Berlín, pero le fue denegada. Su reacción fue marchar con su familia al país de donde procedían sus ancestros, Suiza. Se estableció en Vevey, en una casa de estilo neoclásico a orillas del lago Lemán, en la que solía pasar los veranos. Fue allí donde compuso algunas de sus obras más importantes, como la *Sinfonía rapsódica Pp. 95* y la *Sinfonietta capricciosa Op. 98*, ambas de 1939.

Cuando Joun murió un año más tarde, ya había sido olvidado en su Rusia natal, dominada entonces por los soviéticos, y lo mismo en su patria de adopción, donde su música fue silenciada por el nazismo.

Más ruso que brahmsiano

A lo largo de toda su carrera como compositor, Juon se mostró fiel a la tradición en la que había crecido: la de los Arensky y Taneyev, quienes, al igual que su maestro Tchaikovsky, apostaban por una música de inspiración occidental, pero abierta, como un elemento expresivo más, a las melodías y ritmos rusos. Él mismo reconoció en una ocasión lo importante que ese

componente eslavo era para él: "Como es bien sabido, las impresiones que se reciben en la juventud son las más fuertes. Es por esa razón que se encuentran en mis obras

muchas influencias de la música popular rusa, que, además, aprecio mucho". Juon reconocía también que sus partituras "son casi todas bastante austeras y caracterizadas por coloraciones oscuras y nórdicas", lo que, unido a su cultivo de la música instrumental por encima de la vocal o escénica (su única tentativa operística, *Aleko*, data de su época de estudiante en Rusia) explican esa etiqueta de "Brahms ruso" que habitualmente se le aplica. También su conservadurismo, aunque este sea relativo. Ciertamente, Juon nunca sintió simpatías por la vanguardia, pero obras como *Tanzrhythmen Op. 24* (1904), para piano a cuatro manos, anuncian innovaciones rítmicas que harán suyas compositores como Boris Blacher, igual que su uso del folclor no está lejos del que harán Enescu en Rumanía o Szymanowski en Polonia.

"Juon se mostró fiel a la tradición en la que había crecido: la de los Arensky y Taneyev"

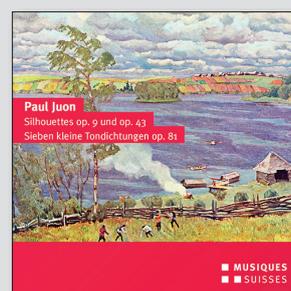
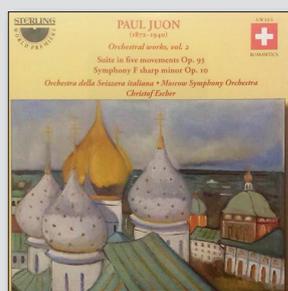
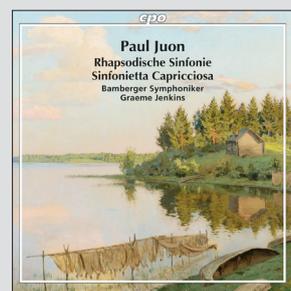
CRONOLOGÍA

- 1872 Nace el 6 de marzo en Moscú, en el seno de una familia de origen suizo.
- 1889 Ingresaba en el Conservatorio moscovita.
- 1894 Prosigue su formación musical en Berlín.
- 1895 Compose su *Sinfonía en fa sostenido menor Op. 10*.
- 1896 Recibe el Premio Mendelssohn y contrae matrimonio con Ekaterina Sachalova.
- 1898 Se instala en Berlín. La editorial Schlesinger publica sus primeras obras.
- 1901 Recibe una beca de la Fundación Franz Liszt.
- 1903 Escribe la *Sinfonía en la mayor Op. 23*.
- 1905 Empieza a trabajar como profesor auxiliar en el Conservatorio de Berlín.
- 1906 Compose *Vaegttervise Op. 31*, una fantasía sobre canciones populares danesas.
- 1909 Acaba la composición del *Quinteto con piano Op. 44*.
- 1912 Estreno del *Cuarteto con piano n. 2 Op. 50*, dedicado a la memoria de su esposa.
- 1915 Sirve como intérprete de ruso en un campo de prisioneros.
- 1919 Es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín.
- 1929 Recibe el Premio Beethoven junto con su colega Joseph Haas.
- 1934 Tras la subida al poder del nazismo, se establece en la ciudad suiza de Vevey.
- 1939 Acaba la composición de la *Sinfonietta capricciosa Op. 98*.
- 1940 Muere el 21 de agosto en Vevey.

DISCOGRAFÍA

- *Vaegttervise Op. 31. Sinfonía en la mayor Op. 23*. Orquesta Sinfónica de Moscú / Christof Escher. Sterling. DDD.
- *Suite Op. 93. Sinfonía en fa sostenido menor Op. 10*. Orquesta de la Suiza Italiana; Orquesta Sinfónica de Moscú / Christof Escher. Sterling. DDD.
- *Episodios concertantes Op. 45. Mysterien Op. 59*. European Fine Arts Trio; Po-Chin Chien, violoncelo. Orquesta Filarmónica de Cracovia / Tomasz Bugaj. Musiques Suisses. DDD.
- *Sinfonía rapsódica Op. 95. Sinfonietta capricciosa Op. 98*. Orquesta Sinfónica de Bamberg / Graeme Jenkins. CPO. DDD.
- *Cuartetos con piano n. 1 "Rapsodia" y 2*. Daniel Gaede, violín; Hariolf Schlichtig, viola; Peter Bruns, violoncelo; Oliver Triendl, piano. CPO. DDD.
- *Cuartetos de cuerda*. Cuarteto Niziol. Musiques Suisses. DDD.
- *Silhouettes Opp. 9 y 43. Siete pequeños poemas sonoros Op. 81*. Malwina Sosnowski, violín; Rebekka Hartmann, violín; Benyamin Nuss, piano. Musiques Suisses. DDD.
- *Sonatas para violín n. 1-3*. Charles Wetherbee, violín; David Korevaar, piano. Naxos. DDD.
- *Obras para piano*. Tomas Kramreiter, piano. Musiques Suisses. DDD.

- *Lieder*. Maria Riccarda Wesseling, mezzosoprano; Clau Scherrer, piano. Coviello. DDD.



NAXOS

} Oper Frankfurt

DVD
VIDEO

Carl Nielsen

MASKARADE

Sung in German

Michael Porter Monika Buczkowska

Susan Bullock Alfred Reiter Liviu Holender

Chor der Oper Frankfurt

Frankfurter Opern- und Museumsorchester

Conductor Titus Engel

Stage Director Tobias Kratzer



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© SCHNEIDER PHOTOGRAPHY



© MARC BRENNER

Abril nos ha deparado grandes representaciones operísticas, como *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*, de Wolfgang Fortner en la Ópera de Frankfurt, basada en la obra homónima de García Lorca. Del mismo modo, en Barcelona se ha representado *Orgia*, creación de Calixto Bieito y Hèctor Parra, con Aušrine Stundyte (ver foto superior) y Christian Miedl como protagonistas, aunque su resultado no ha sido el esperado: "La música no aporta nada a la comprensión del texto; es más, desconcierta: en el plano vocal, el uso del *parlato*, el canto y el falsete a veces en un mismo pasaje parece motivado más por el deseo del compositor de mostrar su dominio de esos recursos que porque la situación lo requiera". Desde la Royal Opera House de Londres, dos grandes títulos, por una parte *Carmen*, de Bizet, con los incomparables Aigul Akhmetshina y Piotr Beczala, así como *Madama Butterfly* con Asmik Grigorian (en la imagen inferior como Butterfly), "que sabe transformar cualquier rol que se le cruce con talentosa originalidad y percepción psicológica". Igualmente hablamos de *La fanciulla del West*, de Puccini, desde la Opéra de Lyon; *Juan José*, de Sorozábal, en el Teatro de la Zarzuela; *Guillaume Tell*, de Rossini, desde el Teatro alla Scala; *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier, en el Palais Garnier de París o *Kublai Khan*, de Salieri desde el MusikTheater de Viena.

Y conciertos con ADDA-Simfònica de Alicante, La Ritirata en el CNDM, recuperando *Il Giardino di Rose*, bucólico oratorio de Alessandro Scarlatti, o la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya con Eun Sun Kim.

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

DISCOS

Discos



© ANDIE BOTRELL

Entre la gran variedad de críticas de grabaciones, en pequeño, mediano y gran formato, destacan los habituales diez discos especialmente recomendados del mes, en la página 83, donde brilla "In the Shadows" el último recital del tenor Michael Spyres para Erato: "Las novedades discográficas del simpár Michael Spyres se empiezan a convertir en todo un acontecimiento, no solo por la calidad de sus medios (actualmente se encuentra en un gran momento vocal), sino también por la originalidad de los programas. Esta vez, con la figura de Wagner como final de trayecto, el tenor se recrea en las principales fuentes de las que el compositor alemán bebió durante su formación... Al espléndido canto de Spyres se une la sensibilidad de Rousset, que sabe bien crear el ambiente adecuado para cada pieza. Impecable asimismo la prestación de su conjunto" (por Pedro Coco).

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

42 AUDITORIO

52 DISCOS

68 UN PIANISTA EN BUSCA DE AUTOR

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

La superación de la soledad

Alicante

Cada concierto de la orquesta ADDA-Simfònica de Alicante se ha convertido en un acontecimiento musical de máximo interés, como ha venido ocurriendo con su titular al frente, Josep Vicent, en distintas jornadas de la presente temporada, con la interpretación de obras tan significativas como la *Sinfonía* de Luciano Berio, *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss, la *Novena Sinfonía* de Beethoven o *El pájaro de fuego* de Stravinsky. En esta ocasión ha sido la *Sinfonía "La edad de la ansiedad"* de Leonard Bernstein con la participación del pianista valenciano Josu de Solaun, una sólida colaboración para afrontar la particular naturaleza concertante de esta creación, situada entre las más relevantes del siglo XX escritas en Estados Unidos.

Por la significación simbólica de esta obra, por la conjunción de criterios de solista y director, por la vitalidad musical de la orquesta y la concentrada presencia del sinfonismo de Mahler en la segunda parte del concierto, dando contenido a la última jornada del ciclo "Symphonic Cinema II", con la proyección de la película *El eco del ser* del cineasta neerlandés Lucas van Woerkum, que estaba presente en el escenario, activando simultáneamente la proyección de este film inspirado en la muerte de la hija mayor del compositor bohemio, Maria Anna, esta velada será recordada siempre.

Con esencial mutuo entendimiento sobre la obra de Bernstein, solista y director abordaron la interpretación de *La edad de la ansiedad* desde una densa sensibilidad sobre los versos del poema de W. H. Auden, al lograr un plena identificación en sus compases, en los que Josu de Solaun asumía una directriz alternante a la orquesta en el planteamiento de la traducción existencial que el compositor llegó a plasmar en el piano. La transparente lectura que ambos adoptaron fue la mejor decisión para entrar en la esencia de esta composición, con la que el autor plasma la soledad y la búsqueda de la fe de cuatro personajes que coinciden tomando copas en el denso ambiente de un bar neoyorkino. Josep Vicent orientó su instrumento con un grado de nítida claridad que sorprendía por una naturalidad expositiva de altísimo virtuosismo orquestal, como el desplegado en "El epílogo". Josu de Solaun llevaba al teclado la expresividad que requería su intervención, como la reflejada en la jazzística "Masque", ejemplos del inmenso nivel interpretativo alcanzado en esta recreación del sustancial pensamiento de Bernstein, destilado en esta magistral obra descriptiva de sentimientos y emociones organizados en preciosa y precisa música.

Josep Vicent dibujó la personalidad de Gustav Mahler con absoluta entrega en tres de sus movimientos sinfónicos más impactantes. Jugando con el dramatismo de las imágenes proyectadas, fusionó la música con el film, creando un estado emocional de sobrecogedor efecto en el espectador. El compositor surgía en todo su esplendor, impulsado

por una dirección modélica en fondo y forma, que permitía comprender ese modo orgánico de entender la música que tiene este maestro y su constante afán por transmitirlo a su ADDA-Simfònica, que lo materializa siempre con un altísimo nivel artístico, lo que la convierte en una orquesta única en España.

José Antonio Cantón

Josu de Solaun, piano. ADDA-Simfònica / Josep Vicent. Obras de Bernstein y Mahler. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Viena, de la pesadilla al frenesí

Barcelona

Al largo de toda temporada hay siempre un puñado de programas desconcertantes. El del pasado 12 de abril de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) lo fue, y de los grandes, pues reunió en una misma velada dos obras tan diametralmente opuestas en todos los sentidos como son *Erwartung (La espera)*, de Schönberg, y la *Sinfonía n. 7* de Beethoven. Lo único que prácticamente tienen en común es la ciudad en la que ambos compositores vivieron y crearon: Viena. Ahora bien, hay que reconocer que la propuesta sirvió para que muchos de los que compraron la entrada atraídos por el aura de Beethoven se vieran en el trance de escuchar (y descubrir) una partitura tan visionaria y estremecedora como la de Schönberg.

Erwartung es un monodrama en el que la atonalidad vislumbrada por el compositor en sus obras anteriores se despliega de modo prodigioso, siempre al servicio del texto de Marie Pappenheim (también pudo verse en abril, en versión escénica, en el Teatro Real de Madrid, combinada con *La Voix humaine* de Poulenc). El tono expresionista, alucinado e, incluso, asfixiante de este es así resaltado con mano maestra por Schönberg en una partitura de escucha exigente, pero también gratificante por su devastadora intensidad dramática, sus novedosas combinaciones armónicas y la sugerente belleza y plasticidad de su instrumentación. La suya es una música que sigue sonando moderna, en el sentido de que sorprende y arrebató, algo que no puede decirse, por ejemplo, de la de la ópera *Orgia*, de Hèctor Parra, escuchada el día anterior en el Liceu y que pueden leer en estas mismas páginas.

Por su exigencia técnica y expresiva, este monodrama es todo un reto para los intérpretes. La soprano Heidi Melton, la directora Eun Sun Kim y la OBC lo solventaron a un gran nivel. La primera, que llegó prácticamente in extremis después de que la soprano inicialmente prevista, Tamara Wilson, se viera obligada a cancelar, es una cantante de voz portentosa, capaz de alzarse sobre la nutrida orquesta schönbergiana. El instrumento es poderoso, pero también dúctil y capaz de transmitir



Josu de Solaun y Josep Vicent durante la *Sinfonía "La edad de la ansiedad"* de Leonard Bernstein.



Eun Sun Kim graduó con inteligencia el equilibrio sonoro de *Erwartung*, de Schönberg.

los diferentes estados de ánimo que embargan a la mujer protagonista, desde el miedo a la rabia pasando por el desconcierto o la enajenación. A su lado, Eun Sun Kim graduó con inteligencia el equilibrio sonoro a la vez que, con gesto meticuloso y medido, resaltaba la riqueza de una instrumentación que, más allá de episódicos pasajes masivos, convierte la orquesta sinfónica en una miríada de heterogéneos conjuntos de cámara. La OBC respondió con creces a las exigencias de la batuta.

Después de *Erwartung*, la *Séptima* de Beethoven parecía un trámite innecesario. Es una obra maestra, eso nadie lo discute, pero tras haber asistido a la pesadilla planteada por el monodrama de Schönberg, a su festín de combinaciones sonoras inauditas, los ánimos para enfrentarse a ella no eran los más adecuados. O, al menos, esa era la sensación hasta que, cumplido el intermedio, la música de Beethoven empezó a sonar. La propia directora se transformó radicalmente: la pose rígida y el gesto exacto dejaron paso a una gestualidad más amplia y extrovertida, incluso danzarina, pues Eun Sun Kim se aplicó a hacer realidad aquello del "apoteosis de la danza" que dijo Wagner sobre esta Sinfonía. Así, la suya fue una versión fulgurante, a veces incluso demasiado, como en

el *Allegretto*, que la directora atacó sin solución de continuidad tras el *Poco sostenuto-Vivace* inicial y al que dio un *tempo* sorprendentemente vivo. Todo para culminar en un *Allegro con brio* llevado al límite, sobre todo para las cuerdas lideradas por la concertino invitada Birgit Kolar, pero sin que ello impidiera a Eun Sun Kim mantener el control y destacar algunos de los detalles de la partitura beethoveniana.

Valorada fríamente, la lectura fue tan exultante como aséptica, aunque quizá fuera algo así lo que, después de *Erwartung*, el público necesitaba: una inyección de energía. Por otro lado, en unos tiempos en los que, a la hora de enfrentarse a este repertorio, muchos directores optan por aplicar el metrónomo y no salirse de él, se agradeció que Eun Sun Kim arriesgara.

Juan Carlos Moreno

Heidi Melton, soprano. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Eun Sun Kim. Obras de Schönberg y Beethoven. L'Auditori, Barcelona.

García Lorca conquista Frankfurt

Frankfurt

Es curioso que la figura de Wolfgang Fortner (1907-1987) sea tan desconocida en nuestro país, y aún me atrevería a decir que en cualquier país, excepto quizá en su Alemania, de donde provenía. Su historia es la historia de la música contemporánea, aunque es cierto que estilísticamente se queda aferrado a las vanguardias dodecafónicas, si bien abrazó esta técnica pasada la década de los cuarenta. El hecho de que la Ópera de Frankfurt haya incluido en su programación *In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa* es todo un acontecimiento, aunque la propuesta haya tenido lugar en su edificio de Bockenheimer Depot, no en la sede principal.

La ópera, estrenada el 10 de mayo de 1962 en el Teatro del Castillo de Schwetzingen, dirigida por Sawallisch, y que recibe ahora, tan tardíamente, su *première* en Alemania, está basada en la obra homónima de García Lorca traducida por Enrique Beck, es la tercera de las cinco que escribió, y habría que reseñar que es el segundo título basado en Lorca, pues en 1957 su primera ópera fue *Bodas de Sangre*. Aventura la hipótesis de que esta admiración hacia Lorca tenía también un fundamento en la homosexualidad de ambos autores. Porque en cierto modo Don Perlimplín, ese caballero de edad madura retirado del mundo voluntariamente y encerrado en sus libros, podría entenderse como un trasunto del ocultamiento de la orientación sexual de ambos para evitar justamente exponerse en público y ser rechazados.

En cualquier caso, a pesar de la aridez sonora de la utilización del dodecafonismo (tanto Belisa como Perlimplín tienen cada uno su serie), que provoca que la orquestación sea demasiado puntillista y que en el acompañamiento instrumental no haya melodías líricas, aunque sí temas recurrentes como el que Perlimplín canta para referirse al nombre Belisa con intervalos de segunda descendentes; a pesar de esto, repito, la ópera merece la pena, y mucho, verla escenificada. Sus cien minutos de duración condensan a la perfección el espíritu de Lorca, y más en la atinada y sugerente puesta de Dorothea Kirschbaum, que transforma paulatinamente el salón-biblioteca-refugio de Don Perlimplín en un jardín que acoge a los enamorados, un decorado con tintes surrealistas dalinianos que se va disgregando, ablandando como los relojes de este pintor, para dar paso a ese espacio donde triunfa el amor.

El elenco, nada conocido por aquí, pero solvente en grado máximo, tuvo en la magnífica voz por su color y fraseo de Sebastian Geyer



Karolina Bengtsson (Belisa) y Sebastian Geyer (Don Perlimplín).

a un Don Perlimplín que supo mostrar esa transformación interior del personaje. Como Belisa la soprano sueca Karolina Bengtsson, que se inició en la ópera estudio de la propia Ópera de Frankfurt, estuvo segura en su actuación y muy suelta en el apartado escénico. El resto de papeles, desde la Marcolfa de la polaca Karolina Makula como la Madre de Belisa o la soprano Anna Nekhames, no bajaron el nivel interpretativo, demostrando la fortaleza del sistema alemán de dar oportunidades continuamente a sus cantantes del ensemble para estar siempre a punto.

Especiales merecimientos hay que otorgar al director Takeshi Moriuchi, que debutó en la temporada 2019-20 en la ópera de Frankfurt y que está realizando una carrera ascendente; y a las claras se puede ver el porqué: seguridad en su gesto, atención continua a solistas en esa orquesta de cuarenta músicos, poliédrica en su tímbrica y sonando muy camerística en la mayoría de la ópera, y cuidado en las entradas a los cantantes en una obra tan complicada como esta. Todo un acontecimiento que merecería la pena ser visto en este nuestro país. La sala llena en el día del estreno ovacionó con largueza a todos.

Jerónimo Marín

Sebastian Geyer, Karolina Bengtsson, Karolina Makula, Anna Nekhames, etc. Orquesta del Museo y de la Ópera de Frankfurt / Takeshi Moriuchi. Escena: Dorothea Kirschbaum. In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa, de Wolfgang Fortner. Ópera, Frankfurt.

Una orgía poco orgiástica

Barcelona

En la rueda de prensa anterior al estreno, los dos creadores de *Orgia*, Calixto Bieito desde el libreto y la dirección escénica, y Hèctor Parra desde la composición musical, aseguraban que su ópera se convertirá en un clásico. Inevitablemente, me vino a la memoria aquella otra afirmación del escultor Jaume Plensa acerca del antes y el después en la historia de la ópera que representaría su puesta en escena del *Macbeth* de Verdi. Lo siento, pero cuando alguien defiende con tanto bombo su obra siempre pienso que, o tiene un ego desmesurado o, sencillamente, duda acerca de su trabajo y ha de disimular tras una fachada de hiperbólica seguridad. Lo de Plensa fue un fiasco monumental y carísimo; lo del tándem Parra-Bieito, hora y media de aburrimiento atroz.

“Los dos personajes principales, un matrimonio hastiado y sadomasoquista, hablan y hablan sin un desarrollo dramático”

Encargo del Gran Teatre del Liceu, el Festival Castell de Peralada y el Teatro Arriaga de Bilbao, donde fue estrenada el 22 de junio de 2023, *Orgia* subió a las tablas del coliseo de las Ramblas el pasado 11 de abril. Lo que más sorprende

de ella es que un hombre con un instinto teatral tan acusado como Bieito haya escogido como punto de partida una obra de Pier Paolo Pasolini que no solo ha envejecido mal, sino que es teatro de texto y, como tal, dominado de principio a fin por la palabra: los dos personajes principales, un matrimonio hastiado y sadomasoquista, hablan, hablan y hablan sin que haya desarrollo dramático alguno sobre la escena.

La música no aporta nada a la comprensión del texto; es más, desconcierta: en el plano vocal, el uso del *parlato*, el canto y el falsete a veces en un mismo pasaje parece motivado más por el deseo del compositor de mostrar su dominio de esos recursos que porque la situación lo requiera. Por lo que respecta a la orquesta, la paleta acaba también haciéndose reiterativa a base de golpes de campanas y gong, y de bruscos contrastes dinámicos. Eso por no hablar de las extemporáneas evocaciones de Monteverdi y otros maestros ligados a los inicios del género operístico que aparecen una y otra vez apuntadas y que, a nivel tímbrico, se reflejan en el protagonismo del archilaúd. En otro contexto, esa mezcla de estilos del pasado y el presente puede ser tan sugerente como atractiva, pero aquí, en este drama familiar y burgués, resulta impostada.

La idea de Parra, se supone, es la de crear desde el inicio una atmósfera opresiva, expresionista y llevada al límite. Pero cuando toda la obra es tensión y clímax, el clímax y la tensión desaparecen y dejan paso a la rutina. Y eso es así incluso en los momentos de mayor intensidad, como la muerte de la esposa o el asesinato de la prostituta. Dejan indiferente. Los únicos pasajes en los que late algo de emoción son aquellos en los que la orquesta se reduce al mínimo, deja de lado las estridencias y, tratada de modo puntillista y sutil, muestra esa sensibilidad para el timbre que es tan propia de Parra. Entonces sí, también la voz queda realizada en el plano expresivo. El monólogo de la esposa en el tercer episodio es la mejor muestra de ello. Y, lamentablemente, casi la única.

Para tratarse de un trabajo de Bieito, la puesta en escena es de lo más tradicional. Todo el empeño iconoclasta y provocador del director cuando se enfrenta a obras del repertorio más habitual desaparece aquí: el decorado es el propio de un piso de clase me-



Aušrine Stundyte y Christian Miedl, protagonistas de *Orgia*, creación de Calixto Bieito y Hèctor Parra.

dia de cualquier ciudad, con sus sofás, su mesa, su cama de matrimonio, su litera para los niños... Por supuesto, no faltan la sangre ni la violencia ni el travestismo, pero nada de eso es gratuito, sino que viene dado ya por el texto. La dirección de los cantantes es eficaz, pero no logra que esos personajes se vuelvan de carne y hueso ni que se empatice tampoco con su suerte y destino.

Los cantantes, precisamente, fueron lo mejor de esta producción. El papel del hombre es un reto agotador, pero el barítono Christian Miedl lo solventó con entrega y cierto histrionismo. Más complejo e interesante resulta el de la mujer: en el brilló la soprano Aušrine Stundyte, excelente tanto vocal como escénicamente por su capacidad para insuflar algo de vida a un texto árido. La también soprano Jone Martínez, en el breve y exigente papel de la prostituta, cumplió con nota. Pierre Bleuse obtuvo una óptima respuesta de la orquesta del Liceu, reducida a un ensemble de veinticinco músicos. Su lectura no ahorró en contundencia ni limó tampoco las aristas de la música de Parra, su agresividad extrema, aunque supo mantener también el equilibrio con las voces y resaltar la riqueza tímbrica de la partitura.

“Los cantantes fueron lo mejor de la producción, el barítono Christian Miedl y la soprano Aušrine Stundyte”

En definitiva, *Orgia* no parece que vaya a ser un clásico, sobre todo porque queda demasiado lastrada por el peso que la palabra tiene en su libreto. Las comparaciones siempre son odiosas, pero la *Alexina B.* de Raquel García-Tomás que pudo verse la temporada pasada en el Liceu es muchísimo más interesante en todos los sentidos. Especialmente, porque ahí sí la escena, el texto y la música se unen de modo armónico para dar vida a unos personajes y explicar y desarrollar una historia. Eso por no hablar del diálogo entre la música del pasado y la del presente, que en ese caso queda completamente justificada y es resulta del modo más natural.

Juan Carlos Moreno

Aušrine Stundyte, Christian Miedl, Jone Martínez. Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu / Pierre Bleuse. Escena: Calixto Bieito. *Orgia*, de Parra. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Carmen y Michieletto, duelo al sol

Londres

Damiano Michieletto ubica la acción de esta nueva *Carmen* del Covent Garden en un contemporáneo pueblucho andaluz, con un puesto de policía pobremente equipado y alojado en un edificio cuadrangular que en el segundo acto es un bar nocturno de mala muerte, en el tercero un contenedor de mercancías y en el cuarto el camarín de Escamillo. El escenario giratorio permite que los interiores de esta gran estructura alterne con un exterior descampado y desolador. Entre uno y otro espacio transitan solistas y coro con cinematográfica agilidad. Tal vez demasiado cinematográficas, porque Michieletto es un *regisseur* que no deja quietos a los personajes o las comparsas ni un solo momento, confundiendo así el género operístico que requiere momentos reflexivos para arias, dúos o quintetos, con una serie estilo Netflix. Es así que el público no puede fijar un minuto la atención sobre los sentimientos de un personaje sin ser interferido por niños, chicas y guapotes corriendo todo el tiempo de aquí para allá.

La *regie* de personas incluye un momento de original dramaturgia. Al final del tercer acto, Carmen trata de detener a un Don José que quiere apaciguarla con mimos amorosos. ¿Se quedará con ella? No. La noticia que la madre está a punto de morir produce en este inseguro amante el mismo efecto que el clarín de la retirada al cuartel en el acto anterior: esta vez Don José se va con Micaëla y Carmen queda sola y frustrada en medio de la escena. Nuevamente rechazada con convencionalidades para ella desconocidas, Carmen terminará optando por Escamillo.

Como ocurre frecuentemente en Michieletto, sus buenas ideas terminan luchando contra intentos de originalidad forzados y, por ello mismo, fallidos. En este caso el *regisseur* nos presenta una manola de negro, que no bien suena el tema del destino después del preludio se planta en medio del escenario para mostrarnos con banal patetismo la carta de la muerte que, previsiblemente, terminará arrojando al final sobre el cadáver de Carmen. ¿Es la muerte, esta hembra que tan hieráticamente se cuele entre las comparsas durante toda la ópera? No. Según



© CAMILLA GREENWELL

La incomparable Aigul Akhmetshina repitió su *Carmen* de voz oscura y expresivo fraseo.

LEONIDAS KAVAKOS
THE APOLLON ENSEMBLE
BACH VIOLIN CONCERTOS

KAVAKOS SE CENTRA EN LOS CUATRO CONCIERTOS PARA VIOLÍN SOLO DE BACH, OBRAS ORQUESTALES VARIADAS Y VIVAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII EN LAS QUE EL COMPOSITOR COMBINÓ LO MEJOR DE LOS ESTILOS INSTRUMENTALES ALEMÁN E ITALIANO

DANNY ELFMAN
PRESENTA
PERCUSSION CONCERTO
WUNDERKAMMER

EL NUEVO ÁLBUM DE DANNY ELFMAN, UNA GRABACIÓN DE SUS OBRAS ORQUESTALES "PERCUSSION CONCERTO" Y "WUNDERKAMMER" JUNTO A THE NATIONAL YOUTH ORCHESTRA DE GRAN BRETAÑA

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*

Visítanos en: www.sonyclassical.es

Michieletto, se trata de... la mamá de Don José, que se ha mudado desde Navarra para vivir más o menos cerca de un nene al que quiere controlar con la ayuda de Micaëla.

La incomparable Aigul Akhmetshina, una ex alumna del programa Jette Parker del Covent Garden para jóvenes artistas, repitió su Carmen de voz oscura y expresivo fraseo. Esta producción la presenta como una emancipada extremista, tanto en sus equivocadas entregas al amor como en la violencia que, con la ayuda de la pistola, amenaza a los policías que quieren evitar su fuga en el acto primero. Piotr Beczala cantó un Don José de voz radiante pero pocos matices de fraseo en un aria de la flor que coronó con un agudo que le salió algo inseguro, con un semi-falseteado hilito de voz. El ingrato papel de Escamillo fue representado por Kostas Smoriginas con unas coplas de Toreador espetadas con todo el glamor y la bravura requeridas para rescatarlas de cualquier mediocridad. Olga Kulchynska (Micäela) cantó estupendamente un aria que coronó con un agudo de pasmosa espontaneidad, algo así como un suspiro.

Antonello Manacorda empaquetó la partitura con un vibrante preludio inicial, pero, a lo largo de una interpretación a veces apresurada, no pareció prestar demasiada atención a las posibilidades de los cantantes para desarrollar todos los matices interpretativos requeridos en sus roles y malogró con sus apuros el quinteto del segundo acto. La versión incluyó diálogos hablados, alguno que otro inventado por el *regisseur*, como, por ejemplo, la novedad que la mamá de José se había mudado de Navarra a Andalucía.

Agustín Blanco Bazán

Aigul Akhmetshina, Piotr Beczala, Kostas Smoriginas, Olga Kulchynska, Blaise Malaba, Sarah Dufresne, Gabrielė Kupšytė, Vincent Ordonneau, Grisha Martirosyan. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Antonello Manacorda. Escena: Damiano Michieletto. Carmen, de George Bizet. Royal Opera House (Covent Garden), Londres.

Asmik Grigorian recrea *Butterfly*

Londres

La puesta en escena de Moshe Leiser y Patrice Caurier para *Madama Butterfly*, que el Covent Garden comparte con el Liceu, es un ejemplo de cómo, a diferencia de muchas producciones operísticas



“Asmik Grigorian sabe transformar cualquier rol que se le cruce con talentosa originalidad y percepción psicológica”.

tan nuevas como efímeras, algunas más añejas, logran perdurar gracias a reposiciones que aumentan su vitalidad dramática. En la de este año, la complejidad de la más dramáticamente sutil y compleja obra pucciniana creció a través de detalles frecuentemente descuidados, como la tensión premonitoria del dúo inicial de Pinkerton y Sharpless, la antítesis de una mujer entregada a un amante alelado en la estupidez de atrapar a mujeres como si fueran flores y mariposas, o el desesperanzado desconcierto que, en el segundo acto, une a Sharpless, Goro y Yamadori, ante la incapacidad de la protagonista de comprender que todo está perdido.

Y, en este caso, ¡que protagonista! Nada menos que Asmik Grigorian, una artista que sabe transformar cualquier rol que se le cruce con talentosa originalidad y percepción psicológica. Coincido con muchos críticos que insistieron en que la suya es la mejor Butterfly vista en Londres desde los setenta del siglo pasado. Empecemos por la voz: la de Grigorian es cristalina y de penetrante intensidad. No alcanza esa mezcla de transparencia y calidez de Victoria de los Ángeles, pero alberga un fraseo redondo, tanto en dicción como en intencionalidad dramática. Y sube al agudo con notable espontaneidad de pasaje para culminar sin quiebros en filados gloriosamente sostenidos. Pero es su actuación la que abre, creo, un camino poco transitado. Porque Grigorian es el polo opuesto a, digamos, Ermonela Jaho, o las sopranos que buscan conmovier al público entregándose a itálicos excesos de pasión o sufrimiento. Grigorian, en cambio, conserva un digno e implacable distanciamiento oriental del principio al fin, frente a una parodia de hipocresías y miserias que le son ajenas por naturaleza y que nunca está dispuesta a aceptar. Esta no es una Butterfly dócil, débil o llorona, sino un prototipo de sensibilidad y fortaleza que sólo se quiebra a solas con Suzuki, después de haber aceptado entregar a su hijo. Pero, aún en este momento, sabe desplomarse sin telele, sino con la contenida dignidad de quien sabrá suicidarse sin desesperación. Solo ante su hijo parece titubear, pero fugazmente. Gracias a esta caracterización, la Butterfly de Grigorian adquiere una sensibilidad incomparablemente conmovedora.

En medio de su meticulosamente desarrollada gesticulación, elijo dos momentos inolvidables. En el primer acto, una Butterfly remisa a tocar a su prometido, le agarra a éste la muñeca con inesperada fiereza cuando le advierte que él es su único amor. Y en medio de “Un bel di vedremo”, Butterfly lleva a tierra su sueño imposible cuando al referirse al cañón que anunciará la vuelta de Pinkerton, taconeá firmemente su pie derecho. El dúo de amor lo actúa Grigorian como una seducción verdaderamente “de mariposa”, con evasivos avances y, finalmente, recostándose para entregarse sin resistencia a un destino implacable.

Frente a ella, Joshua Guerrero, un tenor de registro parejamente impostado con alguna debilidad en los mezzo-piano, interpretó un Pinkerton tan convincente como el Sharpless de Laurie Vasar. Más sopranil que mezzo, pero de cualquier manera descollante fue la Suzuki de Hongni Wu. Kevin John Edusei realzó la intensidad de la velada con una interpretación de sobria parsimonia, que fue alterada, cuando, en el trio Suzuki-Sharpless-Pinkerton del tercer acto, orquesta y solistas explotaron en un cántabile de apasionada desesperación. Mientras Butterfly dormía, los corifeos del drama parecían preguntar al público como salir de un drama con él compartido en una noche inolvidable.

Agustín Blanco Bazán

Asmik Grigorian, Joshua Guerrero, Laurie Vasar, Hongni Wu, Ya-Chung Huang, Jeremy White, etc. Orquesta y Coro de la Royal Opera House / Kevin John Edusei. Escena: Moshe Leiser y Patrice Caurier. Madama Butterfly, de Puccini. Royal Opera House (Covent Garden), Londres.

Sorozábal en estado puro

Madrid

Juan José, “drama lírico popular” (como su autor afirmara con natural contundencia: *popular* como sinónimo de *proletario*, no de *folclórico*), es toda una valiosísima y moderna ópera española en tres actos de Pablo Sorozábal. Volvimos a recordar con aquella misma congoja su estreno escénico de 2016 en este mismo Teatro histórico de la Zarzuela (en realidad, el estreno absoluto propiamente dicho), imprescindible en el insondable repertorio músico-dramático en nuestro idioma. Una curtida y ya asentada reposición de aquella producción, que contó con la atenta y dinámica dirección musical de Miguel Ángel Gómez-Martínez y la introspectiva dirección de escena de todo un José Carlos Plaza.

Y es que no tenía tan presente en mi memoria la intensidad de la desazón y pesadumbre y la sensación de fatalidad que acompañaba a esta dura trama y, más aún, en la desnuda y expresionista versión escénica de Plaza. En la primera ocasión que he tenido de presenciarla de nuevo (con los dos repartos) quedé impresionado desde un primer momento y aún le daba vueltas lejos del Teatro de la Zarzuela, al margen incluso de la bondad del propio pase. Haciendo los deberes, he repasado las declaraciones de Sorozábal antes y después del fiasco de su esperado y controvertido estreno de enero de 1979. Su amarga denuncia, en un episodio de aquel mismo año (1979) del programa de entrevistas *A fondo* de Televisión Española, de la (el mismo la denomina así frente a las cámaras) “censura” de la prensa a su versión de los hechos (disponible en YouTube). Un posicionamiento de los periódicos de la época que, como él mismo afirmaba, tuvo una única y afortunada excepción que no secundara este sesgo informativo: esta revista RITMO (¡Chapeau! no conocía este honesto detalle periodístico).

Como ya he indicado antes, he tenido la oportunidad de escuchar los dos repartos y he decidido hacer crítica en bloque sólo del primero de ellos, más equilibrado vocal y dramáticamente. El reparto de la última función presentó en su plantel sobre las tablas, voces, presencias escénicas y desarrollo actoral, parejos y de primer orden. Cuestión harto difícil de conseguir a este nivel (como probaba el segundo reparto). En primer lugar, algo fundamental dada la orquestación de Sorozábal, una proyección vocal en el lugar centrado de la platea donde nos encontramos, equilibrada en todas las voces y, sobre todo, frente a esta poderosa orquesta que plantea con modernizado *savoir-faire*, Sorozábal.

Pero vayamos por partes: Juan José vivió en la piel del barítono Juan Jesús Rodríguez y manifestó en todo momento la tensión fatal del personaje con coraje y presencia escénica. La Rosa de Saioa Hernández sacrificó en algún momento la dicción para abordar con poderío vocal este difícil papel, lleno de matices, incluso en lo teatral en cada uno de sus diferentes actos. Vanessa Goikoetxea fue una magnífica Toñuela que con parejo potencial y tersura de voz, entró en este núcleo protagonista de la obra con personalidad y maneras. La Isidra de María Luisa Corbacho aportó apropiado carácter en un personaje celestiniano, clave en la historia, al igual que Belem Rodríguez Mora en el otro reparto. El personaje de Paco, un tenor extrañamente a la sombra de la fatalidad solista de aquel atribulado barítono protagonista, tuvo con Alejandro del Cerro momentos de acusada musicalidad, como en los (bellos) dúos con Rosa, y, en

“Esta dura trama está repleta de la intensidad de la desazón y pesadumbre y la sensación de fatalidad”



La introspectiva dirección de escena de José Carlos Plaza para *Juan José*, de Pablo Sorozábal.

especial, aquél con el que, brillantemente, se despide de la escena en el tercer acto y pese a que, invocado, es clave en el transcurso criminal ulterior sin necesidad de llegar a aparecer. Simón Orfila fue garantía vocal y actoral en su bien compuesto Andrés. Otro personaje con buen número de matices dramáticos. Cano con Luis López, el Perico de Igor Peral, o el tan dispuesto Presidario de Santiago Vidal, junto al resto del reparto, dieron buena contrapartida en todos los frentes a todos aquéllos, con un dinámico equilibrio.

Este natural balance del primer reparto lo eché en falta en el segundo (que escuché antes...), y ayudó, sin duda, a revelar en esta ocasión la plenitud estética y musical de esta gran obra, al margen de la abultada trascendencia y horror de la tragedia narrada. Un lenguaje musical competitivo y moderno, con claras referencias en la historia de la ópera del siglo XX, bien trenzado, ecléctico y respetuoso, también, con nuestra tradición. Una técnica que mantuvo su fluida lógica musical y dramática interna, sus *leitmotiv* y retóricas varias en todo momento.

El tema de *la dignidad* es una constante como telón de fondo de la obra (y en la vida) de Sorozábal, y aquí lo demuestra de nuevo enredada en una trama fatal, oscura y criminal. Un planteamiento descarnado y valiente, no exento de cierto poso de pesimismo existencialista. Sin embargo, a la vista de estas plateas repletas de público en el Teatro de la Zarzuela, hemos de confiar (es ya un *leitmotiv* de estas críticas...) en la buena salud de la ópera española en lo que importa: la generosa respuesta del respetable. No miento tampoco si digo que, pese a todo este panegírico, me sorprendió ver de facto la sala (al menos la platea que tenía a la vista) hasta la bandera ambos días, especialmente el octavo y último. Será el *síndrome de Estocolmo*...

“Juan José fue Juan Jesús Rodríguez, manifestando la tensión fatal del personaje con coraje y presencia escénica”

Luis Mazorra Incera

Juan Jesús Rodríguez / Luis Cansino, Saioa Hernández / Carmen Solís, Vanessa Goikoetxea / Alba Chantar, María Luisa Corbacho / Belem Rodríguez Mora, Alejandro del Cerro / Francesco Pio Galasso, Simón Orfila, Luis López, Igor Peral, etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid / Miguel Ángel Gómez-Martínez. Escena: José Carlos Plaza. *Juan José*, de Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

El Puccini admirado por Webern

Lyon

Cuando en 1919 Webern escuchó por primera vez *La fanciulla del West* le escribió a Schoenberg con los siguientes adjetivos y frases: "Partitura de sonoridad absolutamente *original*. Suntuosa... ¡Ni la menor traza de 'kitsch'! Me ha gustado *mucho*... ¿Me equivoco?". Los años parecen haberle dado la razón y hoy (hace unos treinta o cuarenta años) la obra sigue suscitando interés. En el festival de primavera que este año se ha dedicado al tema "dar cartas", se pudo ver, con la dirección de Rustioni, el jefe musical de la casa, junto con *La dama de picas*. Obra que sella la relación con los Estados Unidos, donde luego Puccini estrenaría el *Tríptico* y objeto de un estreno dirigido por Toscanini con Destinn, Caruso y Amato. Menciono el hecho porque el autor se tomó un gran trabajo y se nota, y después de sus altibajos con *Butterfly*, es claro que buscaba otro tipo de tema, aunque usara de nuevo una obra teatral de David Belasco, que le permitiera también otro tipo de composición. Siempre dentro de la brevedad, prácticamente no hay arias, sino algún que otro arioso, y el tratamiento de los personajes menores y el coro es realmente de orfebrería.

La nueva producción de Gürbaca, aunque ofrece un escenario bastante imposible (en particular en el segundo acto) debido a Marc Weeger y un vestuario, en concreto para la protagonista que ninguna diva hubiera aceptado (Dinah Ehm), cuenta bien la historia y acierta en los personajes, lo que para quienes recordamos algún espectáculo suyo ya es decir. La dirección de Rustioni (otras veces me ha merecido reparos) fue digna de los aplausos que el público (una sala con localidades agotadas) les tributó, a él y a la excelente orquesta. Fue dramática, colorida, de tiempos justos, ritmo vibrante y nunca (algo que agradecer) cubrió a los cantantes, que de todos modos estaban bastante sobrados de volumen.

Isotton fue una Minnie excelente por donde se la mire (a pesar de su vestido de lamé dorado en el primer acto que haría las delicias de alguna diva actual en su vida privada, y de su pijama en el segundo). Jamás forzó, jamás gritó, tuvo cuidado de utilizar medias voces, dijo sin exagerar (la escena del póker es tan extraordinaria como peligrosa) y exhibió algo que en este papel se mira poco, que es la línea de canto y el acento apropiado en cada frase.

Massi es una voz de tenor ideal para esta parte, aunque aún debe trabajar un fraseo muchas veces poco incisivo; también posee un órgano de dimensiones notables como Isotton y quizá le falte una mayor flexibilidad y facilidad en la emisión del agudo. Esperemos que continúe trabajando, porque con lo que pasa hoy por grandes voces de tenor tendría muchas posibilidades y verdaderas. Claudio Sgura es casi un especialista del sheriff Rance y le dio el color adecuado sin hacerlo un

malvado de film mudo, como suele ocurrir con demasiada frecuencia. Cuidó mucho la parte escénica y se advirtió su familiaridad con la parte.

Sería injusto no nombrar a todos los solistas (algunos procedentes del coro masculino, muy bien puesto a punto por Benedict Kearns), pero son muchos. Destaquemos, sin embargo, al Nick de Robert Lewis, la Wowkle muy presente de Thandiswa Mpongwana, el sonoro Sonora de Allen Boxer o el nostálgico canto de Jack Wallace de Pawel Trojak. Gran interés del público (entre el que había mucho joven) y verdaderas ovaciones al final del espectáculo para los protagonistas y el conjunto, además del director y su orquesta.

Jorge Binaghi

Chiara Isotton, Riccardo Massi, Claudio Sgura, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Daniele Rustioni. Escena: Tatjana Gürbaca. *La fanciulla del West*, de Puccini. Ópera, Lyon.

La Ritirata rescata *Il Giardino di Rose*

Madrid



La Ritirata recuperó *Il Giardino di Rose*, bucólico oratorio de Alessandro Scarlatti.

La Ritirata, comandada por su fundador, el violonchelista Josetxu Obregón, erigido en esta ocasión como director a todos los efectos de un normalmente grupo camerístico de músicos convertido en una verdadera orquesta de cámara, fueron los encargados de recuperar felizmente, dentro del ciclo Universo Barroco del CNDM, *Il Giardino di Rose*, bucólico oratorio de Alessandro Scarlatti (1660-1725), obra compuesta para celebrar la Pascua romana de 1707. Pudimos constatar la exuberancia de su inspirada música, reflejo fiel de la escuela napolitana que serviría de inspiración a los compositores españoles del siglo venidero, llena de una colorista instrumentación de instrumentos obligados en sus numerosas arias, más breves que las habituales páginas tripartitas. Destacaron los intérpretes de tan inspiradas y complejas herramientas, muy especialmente la flautista de pico Tamar Lalo, siempre precisa y con completo dominio técnico de las complejas e inspiradas líneas de su flauta sopranino, y los trompetistas Ricard Casañ y René Maze, que otorgaron esa formidable pompa que el metal confiere a sus intervenciones épicas.

El elenco vocal contó con algunas de nuestras más destacadas voces especializadas en el repertorio históricamente informado, como la soprano Núria Rial, quien dio vida al rol de La Caridad, y que volvió a fascinar al respetable con su cristalina e inmaculada voz de siempre luminoso y bellísimo timbre, especialmente en las piezas de registro más agudo. Debemos mencionar particularmente el aria "Più del vago pe-llicano", de fabulosa e inspirada música, que contó con la intervención



Nueva producción de Tatjana Gürbaca para *La fanciulla del West*, de Giacomo Puccini.

Médée renace

París

La tragedia lírica *Médée* de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) hace su entrada en la Ópera de París. En el Palacio Garnier, la producción está firmada por David McVicar, estrenada en 2013 en el English National Opera de Londres. Su puesta en escena transpone la acción tumultuosa y trágica de la heroína mitológica Medea, incluidos el infanticidio y otros homicidios, al contexto de la segunda guerra mundial con profusión de uniformes militares en un decorado único de gran salón señorial. Lo que corresponde al tema, concebido en tiempos de guerra, con personajes bien situados en movimientos variados bajo luces cambiantes, evolucionando poco a poco en escenas de infierno claramente ilustradas, todo entre ballets incansables bien coreografiados. Perfecto, y conforme al carácter de gran maquiñaría de esta obra de larga duración (casi tres horas y media).

El aspecto musical corre a cargo de William Christie al frente de su conjunto barroco Les Arts Florissants, coro y orquesta, y un reparto vocal perfectamente elegido. Hay que saber que Christie había rescatado esta ópera (la única de Charpentier) en los años 80 después del olvido que sucedió a su estreno en 1693. Un especialista, por lo tanto, que ofrece una concepción coherente. La música de Charpentier cobra así su forma, con una orquesta colorida y un canto mezclando recitativos y conjuntos que se van amplificando (espléndido tercer acto). Mucho más y mejor que en el caso de Jean-Baptiste Lully, a quien Charpentier había sucedido como músico de la corte francesa.

El papel principal corresponde a la mezzosoprano Lea Desandre, con una prestación de gran actriz trágica y un canto maestro; la triunfadora de la velada. Reinoud Van Mechelen encarna a Jason (Jasón) con ex-



Producción de David McVicar para la tragedia lírica *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier.

celente transmisión y una elocución netamente proyectada por parte de este tenor barroco belga. El bajo Laurent Naouri expresa a un rey Créon presentado como un general muy convincente, al igual que Ana Vieira Leite en el papel de la triste Créuse. Coro y orquesta en simbiosis, bajo la batuta puntual de Christie. ¡Gran retorno!

Pierre-René Serna

Lea Desandre, Reinoud Van Mechelen, Laurent Naouri, Ana Vieira Leite, etc. Coro y Orquesta Les Arts Florissants / William Christie. Escena: David McVicar. Médée, de Marc-Antoine Charpentier. Palais Garnier, Ópera, París.

extraordinaria del propio Josetxu Obregón como violonchelista en la parte de cello obligado, dando una réplica verdaderamente inolvidable y deliciosa en diálogo musical a Rial.

Quien fue sin duda el solista que más se esforzó en la pronunciación de la lengua italiana, su prosodia y su expresión, fue el bajo José Coca Loza, dueño de un fastuoso instrumento de rico timbre y de poderosas facultades, que tuvieron que luchar con el excesivo volumen de una orquesta plagada de voluntariosos y enérgicos músicos en la generosa acústica de la sala de cámara del Auditorio Nacional. Completaron el casting vocal la soprano Alicia Amo, quien mostró una vocalidad más lírica que su compañera catalana, y por ello dotó de acertados contrastes y de elaboradas e inteligentes intervenciones a sus deliciosos duetos con Núria Rial. Víctor Sordo supo mantener todo el brío y carácter al expresivo rol de La Religión. La mezzosoprano Luciana Mancini dotó de belleza vocal a sus intervenciones de especial singularidad.

Josetxu Obregón fue un atento director de los instrumentistas, de entre quienes debemos alabar la labor siempre expresiva, segura, compacta y colorista del grupo del bajo continuo y de cada uno de sus integrantes, la violonchelista Ruth Verona de bellissimo sonido, el imaginativo y lleno de contrastes coloristas Josep María Martí en la tiorba, el siempre seguro y estable Ismael Campanero en el violone y las labores de desbordante imaginación en la realización de los arpeggios en el clave de Daniel Oyarzábal.

Simón Andueza

Núria Rial, Alicia Amo, Luciana Mancini, Víctor Sordo, José Coca Loza. La Ritirata / Josetxu Obregón. Il Giardino di Rose, de Alessandro Scarlatti. Auditorio Nacional, Madrid.

Inmensidad rossiniana

Milán

Muy esperada, la primera edición en el original francés en la Scala del *Guillermo Tell* rossiniano obtuvo un triunfo clamoroso en el aspecto musical con disensos para el escénico ante una sala colmada. Elemento fundamental y columna de toda la operación, la dirección más que extraordinaria de Mariotti, que superó sus propios relevantes méritos de hace años en Pésaro, también gracias a la colaboración y el nivel de la orquesta y coro del Teatro (ambos



Chiara Muti firmaba la propuesta escénica en La Scala para *Guillaume Tell*, de Rossini.

prodigiosos, pero el último en una de sus labores más descolantes). La obertura fue un prodigio, sí, pero sólo un aviso de lo que íbamos a escuchar. El himno final a la libertad fue estremecedor, el *crescendo* (igual y diferente a otros del autor) en el conjunto del primer acto o la ejecución de las danzas; uno no sabe con qué quedarse porque se quedaría con todo.

Tuvo a su disposición un muy buen reparto, en el que destacó el deslumbrante protagonista de Pertusi que, casi en sus sesenta años, parece en plena posesión de sus múltiples facultades. Korchak (Arnold) no le fue en zaga en lo vocal (casi sin nasalidades y con medias voces y un centro adecuadísimo, además de los famosos agudos). Jicia no fue una Mathilde espectacular, pero después de una diligente pero poco interesante aria de salida, mejoró decididamente en el dúo siguiente y sobre todo en los actos posteriores, desplegando agudos firmes y una buena coloratura (el timbre es el que es). Bien los tres bajos: el mejor, el Melchthal de Stavisky. Tittoto demostró su gran familiaridad con el malvado Gesler (aquí directamente encarnando al diablo y la muerte) y Di Pierro (Walter) estuvo mucho mejor que en *Médée*. Fue interesante Monaco en Ruodi, el pescador, y muy correcta Chauvet (Hedwige), en tanto que Trottmann (Jemmy), tras una intervención deslucida en el primer acto, se mostró más firme y satisfactoria en los dos últimos. Señalemos por fin el Leuthold de Paul Grant.

Las protestas dirigidas al espectáculo de Chiara Muti y, en particular, a las danzas del tercer acto (coreografía de Silvia Giordano) parecieron exageradas. Se propuso algo sombrío (tal vez demasiado, y demasiado insistente en las torturas físicas y mentales del opresor -coro de cazadores, por ejemplo-) y distópico con tres bloques oscuros que pueden transformarse y trajes en que los colores vivos quedan reservados al tirano, su séquito y Mathilde. Todo el mundo pareció muy convencido de lo que hacía, y en ciertos momentos se advertía cómo la orquesta mostraba la superficie de un pozo negro. Excelentes los bailarines. Al final, grandes ovaciones para todos, en especial para Mariotti, Pertusi y Korchak, por ese orden.

Jorge Binaghi

Michele Pertusi, Dmitry Korchak, Salome Jicia, Luca Tittoto, Evgeni Staviski, Nahuel Di Pierro, Geraldine Chauvet, etc. Coro (Alberto Malazzi) y Orquesta del Teatro / Michele Mariotti. Escena: Chiara Muti. Guillaume Tell, de Rossini. Teatro alla Scala, Milán.

Salieri operista

Viena

Antonio Salieri tuvo la desgracia histórica de ser contemporáneo de Mozart. Los historiógrafos, parte del público y aún músicos activos, piensan que hubo un complot contra Salieri (véanse, entre otras, el drama de Pushkin y la ópera de Rimsky-Korsakov) y que por esta razón su obra (unas 40 óperas, más sinfonías, misas, cantatas y oratorios) es sumamente desconocida. Pero, a decir verdad, cada vez que uno se enfrenta con una de sus obras, queda claro que Mozart es tan superior en su genialidad musical (y operística), que Salieri no pudo competir en la posteridad. No obstante, es interesante e importante que de tanto en tanto uno se pueda enfrentar con algunas de sus obras, sobre todo en Viena.

El MusikTheater an der Wien montó la ópera originalmente titulada *Cublai, gran kan de' Tartari*, o *Kublai Khan*, un soberano, gobernante de los tártaros, que tenía muchos problemas entre manos: los funcionarios de su corte conspiran contra su persona, su propio hijo es tan simplón que la princesa de un país vecino se niega a casarse con él. Aunque esta ópera cómica y satírica, con libreto de Giambattista Casti, transcurre en



El MusikTheater an der Wien montó la ópera o *Kublai Khan*, de Antonio Salieri.

Cathay, la situación que retrata es, en realidad, la de la corte del zar ruso, un aliado de José II, archiduque de Austria y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, razón por la cual el monarca prohibió su estreno. Debido a ello, una ópera sumamente inusual, inspirada en la *commedia dell'arte*, cayó en el olvido durante más de 200 años. Christophe Rousset, director musical de este montaje y titular de Les Talents Lyriques, asumió la responsabilidad del estreno de esta versión cantada en italiano.

Martin Berger, responsable de la dirección escénica, aprovechó que se tratara de una obra desconocida para actualizarla, hecho que creó cierta confusión en un público que desconoce por completo el argumento de la obra. A estos efectos, modificó el texto incluyendo, entre otras, al personaje de Salieri quien, en la muy simpática actuación de Christoph Wagner-Trenkowitz, deambula por el escenario comentando los acontecimientos (se trata de una parte hablada) que, de otra forma, hubieran sido poco menos que imposibles de entender. También trasladó parte de la acción hacia el presente, en que un tal Schorch-Kublai celebra los éxitos obtenidos con la venta de sus "bolitas Kublai", una evidente analogía con las famosas "Mozartkugel" (bolitas Mozart), un bombón muy apreciado en Austria. Esto, por supuesto, no tiene nada que ver con el original de Casti y recalca la tendencia actual de los directores de escena consistente en interpretar y modificar los libretos a *piacere*.

Al frente de Les Talents Lyriques y el Coro Arnold Schoenberg, Christophe Rousset logró, a pesar de todas estas modificaciones, una muy vívida creación de *Kublai Khan*. El nivel de los solistas, Carlo Lepore (Kublai), Lauranne Oliva, con sus estupendas coloraturas (Lipi), Alasdair Kent (Timur), Leon Košavić (Posega), Marie Lys (Alzima) y otros, es digno de mención. Este conjunto logró que la velada fuera exitosa a pesar de sus carencias.

Gerardo Leyser

Carlo Lepore, Lauranne Oliva, Alasdair Kent, Marie Lys, etc. Coro Arnold Schoenberg / Erwin Ortner. Les Talents Lyriques / Christophe Rousset. Escena: Martin G. Berger. Kublai Khan, de A. Salieri. MusikTheater an der Wien, Viena.

DVD
VIDEO

ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

GIOACHINO ROSSINI

LE SIÈGE DE CORINTHE

LUCA PISARONI · NINO MACHAIDZE
SERGEY ROMANOVSKY · JOHN IRVIN

CORO DEL TEATRO
VENTIDIO BASSO

ORCHESTRA SINFONICA
NAZIONALE DELLA RAI

ROBERTO ABBADO

STAGED BY
CARLUS PADRISSA

LA FURA DELS BAUS

Musica

DIRECTA

www.musicadirecta.es

major

UNITEL

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



Si tuviera que llevarme una caja con la edición completa de las Cantatas de Bach para una isla desierta, sin duda sería la integral de Masaaki Suzuki. Frente a las visiones que privilegian lo solemne y lo profundamente sacro y aquellas que prefieren resaltar la inspiración operática de la obra de sacra del genio de Eisenach, la versión de Suzuki representa el justo equilibrio. El director japonés, que no parece interesarse mucho por entrar en polémicas sobre sus decisiones como intérprete, nos ha mostrado a lo largo de los años que, además de los recursos e influencias que Bach usó para producir su obra, el legado producido por el maestro posee, sobre todo, una gran imaginación y originalidad.

En su más reciente grabación, el maestro japonés junto a su hijo, Masato Suzuki, nos ofrece una lectura inspirada de una obra que ha sido considerada más una obra teórica o con un fin pedagógico, que una obra musical propiamente dicha. Me refiero a *El Arte de la Fuga BWV 1080*. Es una de las llamadas obras canónicas del compositor y probablemente no es la que usted elegiría para poner en su coche para que lo acompañe en la ruta. Pero la precisión y la delicadeza con la que Suzuki enfrenta esta partitura nos hace recordar que esta obra también merece una atención especial como obra musical y no sólo como manual para el estudio del contrapunto. Suzuki nos demuestra, otra vez, la gran imaginación que encierra la música de un compositor que, como Bach, estaba incapacitado para escribir algo trivial.

Juan Fernando Duarte Borrero

BACH: Die Kunst der Fugue. Masaaki Suzuki & Masato Suzuki, clave.

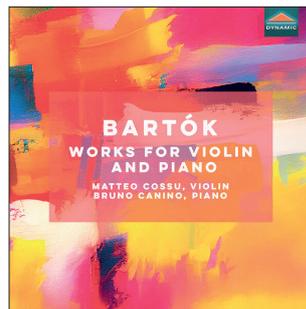
Bis BIS2531 • SACD • 96' ★★★★★

La *Primera Sonata* (1921) de Béla Bartók destaca por su insolencia. El compositor nacido en Nagyszentmiklós reúne en esta composición elementos tan dispares como folklore, atonalismo e impresionismo. Las líneas de los dos instrumentos casi discurren de manera independiente, navegando entre el onirismo de las *Tres piezas para piano Op. 11* de Schönberg, el sentido armónico de Debussy y la transposición de la música popular en la que Bartók se haya entonces inmerso.

Se pueden señalar las grabaciones de Gidon Kremer (con Martha Argerich en DG y con Yuri Smirnov en Hungaroton), Isaac Stern (con Alexander Zakin y con Yefim Bronfman, ambos en Sony), Yehudi Menuhin/Hephzibah Menuhin (Emi) y el referencial André Gertler/Diane Andersen (Supraphon) como recomendables acercamientos a esta obra audaz y exigente. Los italianos Matteo Cossu y Bruno Canino, que registraron en 2022 unas meritorias *Sonatas* de Prokofiev (Movimiento Classical), optan por una interpretación dramática y colorista de Bartók, acertada en el primer movimiento, lírica y estática en el segundo y decididamente magiar en el tercero.

Las dos *Rapsodias*, aquí ofrecidas en su versión camerística, que cuentan con la referencia insoslayable de Zoltán Székely / Isabel Moore (Hungaroton), y nada menos que Joseph Szigeti y el propio Bartók para la *n. 1*, Matteo Cossu y Bruno Canino la acercan a lo popular en la *Primera* y a lo nocturno y misterioso del Bartók posterior en la *Segunda*. Acertado diseño gráfico de Martha Pilarz, muy acorde con el contenido sonoro.

Daniel Pérez Navarro



BARTÓK: Obras para violín y piano. Mateo Cossu, violín; Bruno Canino, piano.

Dynamic CDS8028 • 56' ★★★★★



El R. P. Diogenio Bigaglia OSB (1678-1745), quien llegó a ser prior del monasterio de San Jorge el Mayor de Venecia, es una figura anecdótica en el mundo de la fonografía y sus obras, en especial las instrumentales, han sido grabadas las más de las veces en compañía de las de otros de sus paisanos y contemporáneos. Hay que celebrar, por tanto, la aparición de este doble álbum que recoge la integral de su única colección llevada a la imprenta, las *XII sonatas para violín o flauta y bajo continuo Op. 1*, publicadas en Amsterdam por Michel-Charles Le Cène. Aunque algunas de estas Sonatas han sido llevadas al disco en versión de flauta dulce, ésta es la primera vez, si mis archivos no me mienten, que se graban en su totalidad y en versión para violín, completándose el programa con una para violonchelo y continuo en sol mayor.

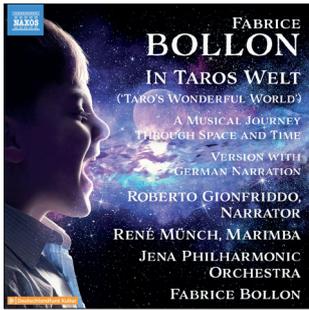
Como era de esperar, la influencia de Corelli en estas composiciones es determinante, aunque van un paso más allá en la evolución del barroco y también presentan cierta afinidad con las sonatas a solo de Telemann o Haendel.

Este es el segundo registro que I Solisti Ambrosiani, conjunto italiano fundado en 2008 y especializado en la música barroca, dedica al Diogenio Bigaglia, con el destacado papel en el presente caso de Davide Belosio y Claudio Frigerio como solistas de violín y violonchelo, respectivamente. Esperemos que continúe con esta campaña de reivindicación de un compositor cuya obra merece ser mejor conocida.

Salustio Alvarado

BIGAGLIA: Sonatas para violín Op. 1 I Solisti Ambrosiani.

Tactus TC670291 • 106' • 2 CD ★★★★★



En 2017, Fabrice Bollon (n. 1965), en colaboración con la escritora Julia Liebermann, se dispuso a escribir una obra que iniciara en la música clásica a públicos de todas las edades no habituados a ella. El resultado es lo que se recoge en este disco, *El maravilloso mundo de Taro*, una obra dividida en tres suites y en la que la marimba solista da voz a un niño de otro planeta, el Taro del título, que se ve seducido por los sonidos. La música se mueve entre el pastiche y el collage. La de la primera suite, dirigida a los oyentes más jóvenes, combina piezas bien conocidas de Ravel, Mendelssohn, Grieg, Vivaldi y Tchaikovsky con otros pasajes que actúan como puente y cuyas sonoridades pretenden evocar un ambiente espacial y futurista.

La segunda suite parte de motivos de Grieg, Tchaikovsky, Vivaldi, Rossini o Bizet, empleados y contrastados de manera mucho más libre y en un contexto más próximo al rock que a lo clásico. En cuanto a la tercera suite, lo más interesante es la manipulación del tema de la folía que sirve de hilo conductor a pasajes como la *Cabalgata de las valquirias* de Wagner o *Baba Yaga* de Mussorgsky. La duda es si todo este artificio sonoro puede acercar a alguien a la música clásica. Es posible que la segunda y tercera suites llamen la atención, pero más por el efectismo de la orquestación, con profusión de metales y percusiones, que por los temas citados.

La intención es buena, aunque para los que ya estamos iniciados en este mundo haya aquí más ruido que nueces.

Juan Carlos Moreno

BOLLON: In Taros Welt. René Münch, marimba. Orquesta Filarmónica de Jena / Fabrice Bollon. Naxos 8.574498 • 63' ★★★★★

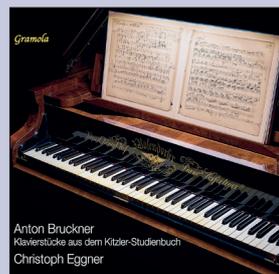
Este disco interesará únicamente a los fanáticos absolutos de Bruckner, aquellos que ciegamente abrazarán hasta el menor de los esbozos de los miles que escribió el compositor austriaco. Y es que estamos ante una música totalmente prescindible, si atendemos a los logros sinfónicos posteriores.

Este es un Bruckner aprendiz, que está buscando su camino y que desconoce la música de Berlioz, Liszt o Wagner. Un Bruckner, como decimos, muy poco interesante.

Este compacto recopila 24 de la cincuentena de piezas que componen el *Kitzler-Studienbuch*, una colección de estudios, valses, marchas polkas y demás formas fruto de la instrucción recibida en 1862 por Otto Kitzler en Linz. Su escucha resulta aburrida, a años-luz del gozo que produce escuchar al grandioso sinfonista de madurez.

Hay que añadir que estas pequeñas piezas nos llegan a los oídos en la versión de Christoph Egner a través de un Bösendorfer de época, con un sonido deficiente (entiendo que debe ser el mejor que puede ofrecer el instrumento) que no ayuda en absoluto a mejorar las cosas, si es que tenían remedio. Egner toca muy bien en este teclado, pero el problema no reside en la interpretación. Es cierto que pueden apreciarse destellos de futuras obras, pero la diferencia en la calidad es tal que se hace imposible recomendar la escucha de este disco.

Jordi Caturla González



BRUCKNER: Piezas para piano. Christoph Egner y Alexander Merzyn, piano. Gramofón 99282 • 57' ★★★★★



David Casanova, especializado en repertorio contemporáneo, ha estrenado más de 50 obras de compositores (tanto españoles como extranjeros). Su repertorio abarca desde los clásicos del siglo XX-XXI como compositores actuales. Este disco pretende abarcar el conjunto de las obras para piano del compositor catalán Pere Casas (Terrassa, 1957 - Sabadell, 2022). Desde la primera obra, *Carrusel*, del año 1987, hasta la última de ellas, *In memòria est...*, del año 2019; su obra completa para piano comprende más de 30 años de trabajo de un compositor personal y original de las últimas décadas y fallecido prematuramente. La cronología ofrece distinguir su desarrollo compositivo en partes muy diferenciadas; una simbiosis profunda entre las formas clásicas de raíz tradicional y la búsqueda de un lenguaje propio, con lenguaje disonante experimental, pero con una rítmica de resonancias jazzísticas alejada de las modas del momento. Gran parte de ella es atonal, evocadora y emocionalmente expresiva. Las miniaturas son las piezas llamativas. Son las que le dan al oyente una idea del hombre detrás de la música.

Las *Cartas a...* (2012) se basan en homenajes basados brevemente en los estilos de los aludidos (incluidos en los subtítulos). En ellos se oye los ecos de elogio que se sienten en el silencio de la noche, la lluvia que corre por el tejado, el brillante sol primaveral. *Espiègles* (2013), *Quattur Ludicia* (2013), *Shu* (2014) o *Ingràvid 2* (2016), son igualmente pintorescos. Casanova entiende el trabajo de Casas y logra con sensibilidad un delicado equilibrio entre los aspectos técnicos y emocionales del mismo.

Luis Suárez

CASES: Obras completas para piano. David Casanova, piano. Columna Música COM045002 • 64' ★★★★★

Una rareza del XVIII operístico resulta este título que la siempre curiosa Ópera de Frankfurt gestó durante la pandemia junto al director de escena R. B. Schlather y que se presentó al público en otoño de 2021. *L'italiana in Londra*, que ahora recupera en DVD Naxos (gran colaboradora de la compañía alemana) es una obra cómica de Domenico Cimarosa llena de bella música, narrando una rocambolesca historia de identidades ocultas y males de amor que se cierra con el esperado final feliz, esta vez de doble matrimonio.

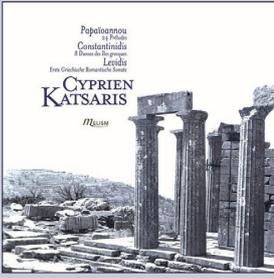
Actualizándose la trama a un hotel londinense de hoy, el movimiento escénico propuesto es dinámico y atrapa desde el inicio, lo que hace que la visión sea atenta y amena; por su parte, todos los cantantes se desenvuelven con soltura en sus respectivos roles desde lo actoral. Musicalmente, funciona todo en líneas generales, gracias a la homogeneidad que se consigue con la atenta lectura del maestro Leo Hussain, muy preciso y pródigo en dinámicas. Las sopranos Bianca Tognocchi, estupenda fraseadora, y Angela Vallone, de melancólico y bello color, son junto a Gordon Bintner, barítono de grandes recursos, los más redondos intérpretes.

Es esta una buena oportunidad para acercarse a un título que, si bien ya contaba con un registro discográfico, ahora nos ofrece la posibilidad de añadirle el aspecto visual, en estos casos, fundamental.

Pedro Coco



CIMAROSA: L'italiana in Londra. Angela Vallone, Bianca Tognocchi, Theo Lebow, Iurii Samoilov, etc. Orquesta de la Ópera de Frankfurt / Leo Hussain. Escena: R. B. Schlather. Naxos 2.110739 • DVD • 157' • DD 5.1 ★★★★★



En este compacto Cyprien Katsaris nos propone visitar una Grecia infrecuente, a caballo entre los siglos XIX y XX, en lo que parece ser el primer volumen de una serie que irá apareciendo en el sello Melism.

La música de Yannis Papaioannou está representada por los 24 Preludios para piano, una obra impresionista de su etapa temprana de claras reminiscencias debussyanas y messiaenianas. Antes de pasarse al atonalismo, Papaioannou creó aquí una serie de miniaturas visuales de sugerente nombre que Katsaris nos proyecta con maestría, jugando con los timbres y las dinámicas para formar vívidas imágenes.

De Yannis Constantinidis se incluyen las 8 Danzas de las islas griegas. Importante representante del nacionalismo griego, el elemento folclórico es una constante en la música de Constantinidis, presente aquí, pese a su fuerte personalidad, revestido de un halo raveliano que lo hace aún más interesante si cabe.

Por último, Dimitry Levidis combina exitosamente romanticismo, impresionismo y nacionalismo en esta Primera sonata griega romántica. Katsaris muestra de nuevo sus inacabables virtudes expresivas para bordar una interpretación de muy alto nivel. Con estos resultados, esperemos deseosos el siguiente volumen de la serie.

Jordi Caturla González

CONSTANTINIDIS: 8 Danzas de las islas griegas. LEVIDIS: Primera Sonata griega romántica. PAPAIOANNOU: 24 Preludios para piano. Cyprien Katsaris, piano.

Melism MLS-CD-035 • 61'

★★★★★

Dynamic está siempre presente en el Festival Donizetti, y registra con regularidad las funciones de sus ediciones; en especial, aquellas de los títulos más infrecuentes, como este de Chiara y Serafina que llegó doscientos años después de su estreno a las tablas del Teatro Sociale de Bérgamo. Además, levantó expectación, pues no se había vuelto a representar desde su estreno en La Scala en 1822, y son precisamente los estudiantes de la Academia de este teatro los que se encargan de devolverla a la vida, tanto desde el punto de vista vocal como desde lo escénico.

Con una trama que comienza en Mallorca y en la que se dan cita piratas, familias separadas y parejas de amantes, Gianluca Falaschi decide darle inteligentemente a la pieza un tono de musical y tintes de comedia tan enredada que ni los propios protagonistas son capaces de seguirla en un determinado (y brillante) momento.

Musicalmente, domina la escena fraseando con elegancia un estupendo Pietro Spagnoli, cuyas tablas en este repertorio son innegables. A su lado, con bellos timbres y frescura, tanto Fan Zhou, más ligera, como Greta Doveri, de seductor color, lideran un reparto lleno de buenas intenciones. Por último, muy adecuada la lectura vital de Sesto Quatrini al frente de Gli Originali, conjunto de instrumentos de época que cada vez está más asentado. No será el mejor título del bergamasco, pero merecía ser interpretado, y se disfruta mucho en líneas generales.

Pedro Coco



DONIZETTI: Chiara e Serafina. Pietro Spagnoli, Fan Zhou, Greta Doveri, Hyun-Seo Davide Park, etc. Coro de la Academia de La Scala y Orquesta Gli Originali / Sesto Quatrini. Escena: Gianluca Falaschi. Dynamic 37987 • DVD • 153' • DD 5.1

★★★★★



Las Sinfonías de Cesar Franck (1822-1890, en Re menor) y Ernest Chausson (1855-1899, en Si bemol mayor) pertenecen a lo mejor de sus catálogos y al del sinfonismo francés de finales del XIX. Ambos autores vivieron existencias bien diferentes: el primero, el más francés de los belgas, fue un músico mucho más completo en cuanto a formación y experiencia (de hecho, comenzó como niño prodigio y falleció de manera natural a una edad de achaques). El segundo tuvo que escabullirse de la incompreensión familiar y formarse de manera autodidacta, aunque enseguida tomó velocidad y desarrolló una identidad musical a la altura de las de colegas más oficiales (e incluso más interesante en muchos casos); murió estampando su bicicleta contra un muro (absurdo, pero real).

Franck y Chausson pertenecieron a la Societé National de Musique, de tanta importancia para impulsar a los jóvenes compositores coetáneos. En la pieza de Franck encontramos todos los rasgos característicos del autor: motivos ambiguos entre la luz y la oscuridad, una polifonía densa, modulaciones tan fluidas como inesperadas, estructura cíclica y una hábil orquestación. Una pena que Tinguaud y los berlineses no aprovechen el material; ninguna imaginación discursiva y nulo interés polifónico y tímbrico (dominan los primeros violines de principio a fin). Bastante mejor resulta Chausson, sin duda, del cual sacan toda la paleta de colores y toda la habilidad dramática de un autor que debería ser más interpretado fuera de Francia.

Juan Gómez Espinosa

FRANCK • CHAUSSON: Sinfonías. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin / Jean-Luc Tinguaud.

Naxos 8.574536 • 62'

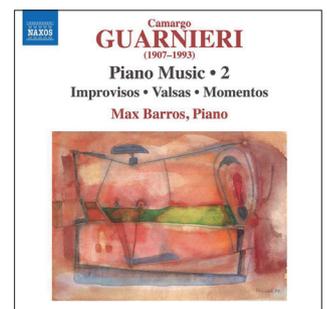
★★★★

Camargo Guarnieri es considerado en Brasil como el segundo compositor del país del siglo XX, después de Heitor Villa-Lobos. Era una generación más joven y vivió aún más, adaptando su estilo a medida que el nacionalismo entraba y pasaba de moda, y ha estado llamando la atención fuera de Brasil. Los nuevos en su música pueden probar una de las grabaciones del pianista brasileño-estadounidense Max Barros de la obra para piano de Camargo Guarnieri, piezas bien elaboradas que se encuentran entre Villa-Lobos y Bartók.

Los Impromptus son esencialmente preludios para piano, pero son de un tipo especial: son muy simples y similares en forma, básicamente binarios, y tienen una calidad mínima que recuerda la música de Mompou por su carácter meditativo. Los materiales populares brasileños expuestos en el primer volumen de la serie están aquí menos presentes, como en la serie de Diez Valses y otra denominada Momentos. El punto fuerte de esta música es la personalidad consistente que se muestra sin importar el estilo. Todas las piezas abarcan décadas de la producción de Camargo Guarnieri que nunca ofrece la colisión dramática de la conciencia brasileña y la sensibilidad europea que se encuentra en las obras de Villa-Lobos.

Barros tiene un estilo un poco cuidado, pero su compromiso y conocimiento de esta música es entusiasta, proporcionando el tono necesario, fluido y brillante, en sintonía con las nítidas cualidades de la música. Recomendado para todos los interesados en la música de este compositor que está viendo recuperadas sus obras en este sello.

Luis Suárez



GUARNIERI: Obras para piano (Vol. 2). Max Barros, piano.

Naxos 8573632 • 77'

★★★★★



Como afirma Richard Evidon en su corto pero jugoso artículo que prelude cada página donde se reproduce la foto original del LP que se editó con estos 18 discos con Sinfonías de Haydn, el compositor "nunca reclamó la paternidad ni sus derechos al género de la sinfonía", por mucho que se le ha seguido llamando "papá Haydn", y no ya por sus 104 retoños, sino como el verdadero padre espiritual de una de las principales formas de la historia de la música y del arte, ya que la sinfonía es a la literatura la misma novela, es decir, casi el género principal en la historia de ambas artes.

Desde la *Sinfonía n. 1* a la *n. 69*, quien fuera también violinista y concertino de diversos conjuntos en la primera etapa de la interpretación musical históricamente informada, Derek Solomons, dirige 49 Sinfonías escogidas de Haydn (grabaciones de la década de 1980) con naturalidad, buen gusto e imaginación suficiente en estas bellísimas músicas (prepárense para muchas sorpresas). Y L'Estro Armonico suma en la ecuación estar formado por "especialistas" de renombre como Catherine Mackintosh, Elizabeth Wallfisch, Roy Goodman, Monica Huggett, Anthony Pleeth, Lisa Beznosiuk, Paul Goodwin o Anthony Halstead, entre muchos otros.

Hay en curso diversas integrales, destacando la de Antonini (Alpha), realmente brillante, pero un punto rebuscada, mientras que Solomons, con humildad, trabajo y calidad, recrea la naturaleza espontánea haydniana como casi ningún otro, salvo Antal Dorati, aunque el húngaro se movía por terrenos más *sinfónicos*, igualmente válidos y disfrutables.

Gonzalo Pérez Chamorro

HAYDN: Sinfonías (49). L'Estro Armonico / Derek Solomons.

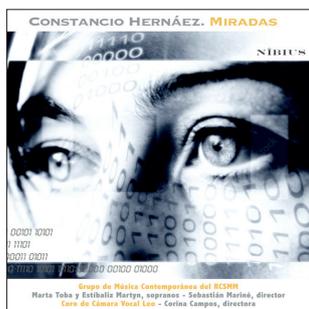
Sony Classical 19658829892 • 18 CD
★★★★★

La música siempre despierta, en primera instancia, el sentido auditivo. A través de este, el oyente vivencia la experiencia estética sonora y conecta con el valor intrínseco al lenguaje de la obra. Sin embargo, el título de este trabajo (*Miradas*) y parte de su contenido aluden a la visión; quizás como sentido que permite la observación del trabajo compositivo de Constancio Hernández Marco (1957). Su obra, interpretada en diferentes países, es reflejo de un camino implicado en el desarrollo y la promoción de la música contemporánea.

Miradas invita a la reflexión sobre el paisaje sonoro y la praxis compositiva de Constancio Hernández en el tratamiento vocal, sinfónico y coral. Como asevera el propio compositor "la escritura se propone amable, próxima, mística e intimista" para salvaguardar la prosodia del texto litúrgico y poético (A. Machado, Lorca, etc.), y ser fiel relejo de su intención musical.

Bajo la cuidada dirección de Sebastián Maríné, el Grupo de Música Contemporánea del RCSMM realiza una interpretación que permite descubrir el rico tramado armónico que se desarrolla en cada obra y que, a su vez, sustenta la línea vocal de las sopranos Marta Toba y Estíbaliz Martyn; hay que destacar el minucioso trabajo a capella realizado por el Coro de Cámara Vocal Leo y su directora Corina Campos. Quizás lo más interesante de un trabajo interpretativo guiado por el propio compositor es la obtención de la visión única y personal del mismo. La efimeridad temporal a la que se enfrenta habitualmente lo acústico queda fijada en una mirada sonora.

María Alonso



HERNÁEZ: Miradas: Marta Toba, Estíbaliz Martyn; Coro de Cámara Vocal Leo / Corina Campos. Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RSCMM) / Sebastián Maríné.

Nibius M-25685-2023 • 74'
★★★★★

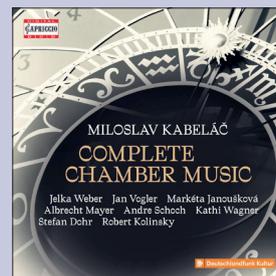
AVE FÉNIX CHECA

Quien no haya escuchado aún a Miloslav Kabeláč (1908-1979) puede dejar lo que esté haciendo y buscar la *passacaglia* *Mysterium času* (*Misterio del tiempo*) *Op. 31*, a ser posible en el archivo del Digital Concert Hall (Berliner Philharmoniker / Jakub Hrůša, 2019). No se arrepentirá. Esta subyugante composición de 1957 puede figurar sin despeinarse al lado de cimas orquestales del siglo XX como la *Sinfonía Asrael* de Josef Suk o la *Sinfonietta* de Leoš Janáček.

Kabeláč está de enhorabuena. Después de haber permanecido durante décadas en el ostracismo discográfico (muy poco se podía encontrar, aparte de lo que grabó Karel Ancerl), aparece esta integral de su música de cámara en Capriccio, la cual se une a la grabación de las sinfonías completas (SOČR / Marko Ivanović), a un disco con obras pianísticas (Jan Bartos) y a otro con diversas obras sinfónicas (de nuevo Ivanović, todos en Supraphon), como ejemplos destacados.

La mención de la Berliner Philharmoniker no es gratuita. Esta triple entrega con la obra de cámara de Kabeláč se nutre de solistas de esta orquesta para llevar a cabo la mayoría de los registros. Entregadísimos solistas, habría que añadir, que en las notas muestran su admiración por este compositor que nació y falleció en Praga, sufrió el nazismo (Berta Rixová, su esposa, era judía y él se negó a repudiarla) y vivió el posterior régimen autoritario comunista.

Las obras más tempranas, como la *Sonata para trompa y piano Op. 2*, el *Sexteto para viento Op. 8* o la *Sonata para violonchelo y piano Op. 9*, ya contienen los santos y señas de Kabeláč: expresividad muy concentrada, den-



tro de un orden sintético, con un lenguaje que sigue la imaginaria línea Smetana-Dvořák-Janáček-Martinů.

La tensión creciente y explosión dramática de *Mysterium času* encuentra eco en la *Balada para violín y piano Op. 27*, que viaja desde una oscuridad melancólica a una rabia a duras penas contenida. Las anteriores *Dos piezas para violín y piano Op. 12*, sonidos de la guerra que coinciden en el tiempo con la *Sinfonía n. 1 Op. 11*, también fuerzan lo cáustico y abrasivo.

Kabeláč ignora la formación tradicional del cuarteto de cuerda y presta atención a combinaciones nada habituales, como ocurre en las *Canciones de caza Op. 37* para barítono y 4 trompas o en la *Sonata para trompeta, piano, percusión y narrador Op. 56*. Esta última obra, de plena madurez (1975-1976), guarda bastantes similitudes con la también contundente *Sinfonía n. 14* (1969) de Shostakovich. Destacan las trompas berlinesas del idiomático barítono Jan Martiník, la trompeta de Andre Schoch y la narración descarnada de Stefan Kaminski.

Lamenti e risolini Op. 53 ofrece otra versión de las armonías tensas de Kabeláč, expuestas de manera contemplativa. En la línea de Takemitsu, procurando crear un sonido tan intenso como el silencio con el arpa y la flauta.

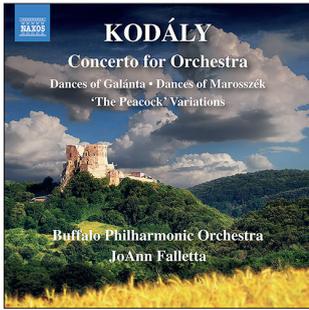
En resumen: composiciones muy personales, abruptas e imponentes, ofrecidas por solistas de primera que, muy importante, se las creen y las defienden. Un set que llena un vacío inexcusable.

Daniel Pérez Navarro

KABELÁČ: Música de cámara (completa).

J. Weber, A. Mayer, E. Wagner, A. Bader, V. Vonáček, D. Wollenweber, K. Wagner, S. Dohr, S. Willis, P. Ernesaks, J. Lamotke, A. Žust, A. Schoch, M. Janoušková, J. Vogler, R. Kolinsky, J. Schlichte, M-P Langlamet, S. Kaminski, J. Martiník.

Capriccio C5522 • 3 CD • 172'
★★★★★



Quizás por casualidad o, tal vez, de manera premeditada, este nuevo volumen sinfónico de Naxos dedicado al músico húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) bien pudiera ser un velado homenaje al director italiano Arturo Toscanini, ya que la interpretación de la Suite de *Háry János*, obra presente en este disco, inspiraría, en cierta medida, las otras dos obras que la acompañan. Estrenada en Barcelona por la Orquesta Pau Casals dirigida Antal Fleischer en 1927, la pimpante Suite de *Háry János* recoge el humor de la ópera homónima entre divertidos y líricos episodios fantásticos de un húsar austriaco capaz de vencer, él solo, al mismo Napoleón. Tras interpretarla Toscanini, solicitó a Kodály otras obras para incluir en su repertorio, lo que llevó al compositor a la reorquestación de la juvenil y modal *Noche de verano* (*Nyári este*). Por último, la *Sinfonía en do*, resuelta tras más de 25 años y dedicada a Toscanini tras su fallecimiento, supone el más ambicioso proyecto de madurez del músico al sintetizar el folclorismo de ritmos y ásperas armonías en una forma clásica bajo un, ya periclitado, prisma postromántico de entreguerras.

Pese a la notable competencia fonográfica de Fischer (Philips), Dorati (Decca), Susskind (Emi) o Fricsay (DG) en *Háry János*, JoAnn Falletta, frente a una muy pulida Orquesta Filarmonica de Buffalo, demuestra total afinidad con este repertorio, ofreciendo vivaces, atentas y líricas versiones a la altura de las clásicas de Fricsay/DG en la *Sinfonía*. Muy recomendable.

Justino Losada

KODÁLY: *Háry János* (Suite); *Noche de verano* (*Nyári este*); *Sinfonía en do*. Chester Englander (cimbalom); Orquesta Filarmonica de Buffalo / JoAnn Falletta.

Naxos 8.574556 • 68' ★★★★★ R

Este año se cumple el centenario de la muerte del austriaco Josef Labor (1842-1924), uno de esos músicos que, como pianista, organista y compositor, contribuyeron a hacer de Viena la gran capital musical de su tiempo. A esas facetas hay que sumar la de maestro. Estos tres conciertos (o, mejor dicho, "piezas de concierto", pues así reza su nombre en alemán, *Konzerstück*) fueron compuestos precisamente para uno de sus discípulos, Paul Wittgenstein, quien, después de perder el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, se negó a renunciar a su carrera como pianista. El éxito cosechado por el *Konzerstück n. 1* (1915) fue el espaldarazo que necesitaba para reafirmarse en esa voluntad. La obra es de marcado sesgo conservador, aunque su estructura como tema y variaciones hace que su música no suene tan anquilosada como la del *Konzerstück n. 2* (1917). Algo más interesante se presenta el *Konzerstück n. 3* (1923), sobre todo porque denota una mayor experiencia en la escritura pianística para una sola mano y persigue algo más de interacción, incluso de conflicto, entre solista y orquesta. Aun así, entre todos los conciertos para piano izquierda encargados por Wittgenstein, estos de Labor no sobresalen por su originalidad.

Oliver Triendl cree, sin embargo, en ellos, lo mismo que en el compositor, de quien ya ha grabado otros tres discos de música de cámara para Capriccio. Su labor, sin duda, es lo mejor del disco, por encima de una orquesta que, bajo la batuta de Eugene Tzigane, desgrana estas notas con cierta morosa distancia.

Juan Carlos Moreno



LABOR: *Conciertos para la mano izquierda* ns. 1-3. Oliver Triendl, piano. Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz / Eugene Tzigane. Capriccio C5521 • 68' ★★★★★



De lejos viene la relación de Joan Enric Lluna (ver entrevista en RITMO de abril pasado) con su paisano Vicente Martín y Soler (1754-1806), el compositor valenciano que logró triunfar sobre Mozart en Viena y que falleció olvidado en Rusia, tras el asesinato de su protector, el desdichado zar Pablo I (1754-1801). Ya en el año 2008, del clarinetista y director godellense, grabó con el conjunto Moonwinds tres *Divertimentos para octeto de viento con contrabajo* de nuestro músico, junto con el arreglo para dicha formación instrumental de páginas de su más famosa ópera, *Una cosa rara*, llevado a cabo por el compositor checo Jan Nepomuk Vent (1745-1801).

En la presente ocasión nos lo volvemos a encontrar al frente del ya mencionado conjunto Moonwinds, pero esta vez aumentado a orquesta sinfónica, para ofrecernos dos primicias discográficas mundiales, los ballets *La belle Arsène* y *El rapto de las sabinas*, que Vincenzo Martini lo Spagnuolo (así fue conocido en Italia) compuso durante su estancia en Nápoles entre los años 1777 y 1785. Se trata de dos magníficos ejemplos de un género que hizo furor durante el siglo XVIII, hasta que en la centuria siguiente fue eclipsado por el ballet de tutú.

No resta sino agradecer a Aria classics y al director y orquesta estas magníficas interpretaciones que sacan del olvido joyas de una de las principales figuras españolas del Clasicismo, de cuya obra queda aún mucho por descubrir. Esperemos que esta grabación marque tendencia.

Salustio Alvarado

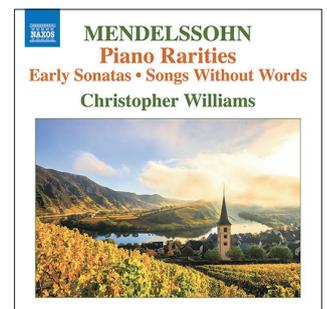
MARTÍN Y SOLER: *Un viaje a Nápoles* (Ballets). Moonwinds Sinfónica / Joan Enric Lluna.

Aria Classics ARIA015 • 67' ★★★★★ P

Christopher Williams es actualmente profesor en la Universidad Cardiff en Gales. Muy solicitado como pianista acompañante y de cámara, ha realizado grabaciones con los instrumentistas más destacados de su generación. Para este disco se centra en piezas para piano de Mendelssohn que él considera "rarezas", ya que le parece que son poco conocidas. Las dos Sonatas juveniles compuestas a los 11 años son asombrosamente maduras. Las *Romanzas sin Palabras* escritas entre 1829 y 1845 son piezas de una gran belleza, en el estilo romántico y sentimental de la época y muy bien interpretadas por Christopher Williams.

Podemos escuchar otras piezas menos conocidas: *Tema con Variaciones en re mayor*, *Capriccio en mi bemol menor*, *Wie die Zeit läuft* ("Como pasa el tiempo"), cerrando el disco con la pieza titulada *Bärentanz* ("Danza del oso"). En esta selección de piezas se ha asegurado las fechas de composición más precisas, utilizando el catálogo razonado MWV (Mendelssohn Werkverzeichnis), primer catálogo musical moderno de las obras de Felix Mendelssohn que apareció en 2009 en la Academia Sajona de Ciencias y Humanidades de la mano de Ralf Wehner, ya que el compositor solo puso número de opus hasta el 72 y a título póstumo se añadieron 121 obras más. Con el nuevo catálogo, están ordenadas cronológicamente. Escribe Rodney Smith en las notas al disco: "El humor y la extravagancia de Mendelssohn también se pueden escuchar en esta vibrante selección de piezas para piano raramente encontradas".

Sol Bordas



MENDELSSOHN: *Rarezas para piano*. Christopher Williams, piano.

Naxos 8.574509 • 75' ★★★★★

GIACOMO PUCCINI

MANON LESCAUT

LIUDMYLA MONASTYRSKA · DAVID BIŽIĆ · GREGORY KUNDE
CARLOS CHAUSSON · MIKELDI ATXALANDABASO

**SYMPHONY ORCHESTRA AND CHORUS
OF THE GRAN TEATRE DEL LICEU**

Conductor EMMANUEL VILLAUME Stage Director DAVIDE LIVERMORE





Curioso resulta el caso del napolitano Saverio Mercadante (1795-1870): si en el campo de la ópera fue un compositor bastante avanzado, hasta el punto de ser considerado un directísimo antecedente de Giuseppe Verdi, mucha de su música instrumental, en especial sus conciertos y obras de cámara para instrumentos de viento, parece anclada en el Clasicismo. Tal es el caso de estos tres Cuartetos para flauta y cuerda aquí presentados, que siguen la estética de obras homólogas al estilo de las que compusieron operistas italianos de generaciones anteriores como Giovanni Paisiello (1740-1816) o Domenico Cimarosa (1749-1801).

Si hay un auténtico y aclamado especialista en la música clásico-romántica italiana para flauta, éste es, sin duda, Mario Carbotta, quien cuenta una nutrida palmarés discográfico, principalmente para el sello Dynamic, que, si bien se centra, como ya se ha dicho, en el mencionado periodo, destacando la integral de los seis Conciertos para flauta del propio Saverio Mercadante, sus grabaciones de extienden desde el Barroco al siglo XX.

Teniendo en cuenta que Mercadante compuso alrededor de una docena de Cuartetos con flauta, así como otras muchas obras para este aerófono de bisel, es de esperar y rogar que Mario Cabotta siga explotando en los próximos años tan interesante filón.

Salustio Alvarado

MERCADANTE: Cuartetos para flauta y cuerda. Carbotta, Hossen, Potulski, Cernitori.

Dynamic CDS8006 • 61' ★★★★★

Pentatone continúa su *American Opera Series*, en la que se encuentran *The Ghosts of Versailles* (John Corigliano), *The (R) evolution of Steve Jobs* (Mason Bates) o *Cold Mountain* (Jennifer Higdon), con la primera grabación mundial de *The Shining*, del neotonalista Paul Moravec (1957), estrenada en 2016 en Minnesota, con libreto de Mark Campbell. Se basa en la novela del mismo título de Stephen King, no en la película de Stanley Kubrick. En la práctica, la ópera *The Shining* recurre al híbrido que emplea *Doctor Sleep* (2019, Mike Flanagan): quiere ser fiel a la versión del escritor de Maine, pero no renuncia a la puesta en escena y símbolos de Kubrick. Vuelve el mazo y desaparece el hacha, pero Jack no se olvida de su emblemática frase *Here's Johnny*.

Quienes busquen el sonido de la celesta de Bartók en los pasillos del Overlook, el siniestro remix electrónico del *Dies Irae* de Elkind y Carlos, la ensoñación tensa de *Lontano* de Ligeti y el Penderecki más desatado, a los que recurrió Kubrick, se han equivocado de disco. El estilo se halla más cerca del musical americano que de *The Turn of the Screw* de Britten, otra ópera de terror con la que *The Shining* comparte elementos. En ambas flota la ambigüedad entre lo sobrenatural y lo psicológico, pero donde Britten introduce un material inquietante cuando aparecen los supuestos fantasmas, Moravec se decanta por un jazz reconfortante, de años felices.

Grabación en vivo de 2023 de una ópera que se acerca más al melodrama familiar, con epílogo aleccionador incluido, que al terror de King o al laberinto ambiguo de Kubrick.

Daniel Pérez Navarro



MORAVEC: The Shining. Solistas. Kansas City Symphony / Gerard Schwarz.

Pentatone PTC5187036 • 2 CD • 105' ★★★★★



Sabine Devieilhe y Mathieu Pordoy proponen en este disco una selección de Lieder de Mozart y Strauss, dos compositores que en este género armonizan bien; al menos, lo suficiente para que podamos escuchar las piezas entremezcladas sin sobresaltarnos. Las canciones de Strauss están entre las más conocidas, y lo mismo podemos decir de las de Mozart, solo que, en este caso, son bastante menos conocidas en valor absoluto; el aficionado straussiano puede entrar con este disco en esta faceta menos interpretada de Mozart.

Son, en general, canciones de amor, de seducción, dulcemente melancólicas o tendiendo a juguetonas (una faceta que, para mi gusto, Devieilhe explota a veces demasiado). Piezas bonitas y elegantes con versiones casi siempre bonitas y elegantes. Poco drama encontramos aquí (por no decir ninguno); sí que hay momentos de emoción como en los preciosos *Morgen* y *Allerseelen* de Strauss o *Abendempfindung* de Mozart. Y es aquí, sobre todo, donde se echa de menos más profundidad en las interpretaciones, especialmente en la de la soprano; estas canciones deberían emocionarnos, transportarnos a algún lugar más allá de su belleza, y cuesta salvar esta "barrera", si me permiten llamarla así.

Es, en definitiva, un disco que gustará especialmente a los aficionados que prioricen la belleza del canto, pero podría dejar con cierta sensación de desencanto a aquellos que se detengan especialmente en la interpretación.

Silvia Pujalte Piñán

MOZART • R. STRAUSS: Lieder. Sabine Devieilhe, soprano; Mathieu Pordoy, piano.

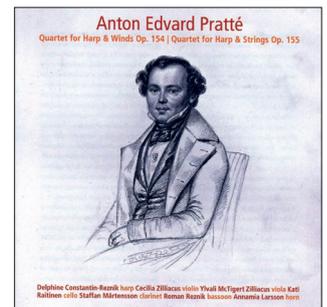
Erato 5419794886 • 66' ★★★★★

La figura del compositor y arpista Anton Edvard Pratté (1796-1875) está en proceso de rehabilitación. Músico nacido en Bohemia pero de adopción sueca, país al que llegó después de escapar de un padre abusador y en el que acabó como miembro de la Real Academia de Música, escogió el arpa como instrumento alrededor del cual giró no sólo su vida, sino bastantes de sus obras más apreciadas. Viajero incansable, muy valorado como profesor y concertista, cuenta con un extenso catálogo, a pesar de una apretada agenda de conciertos que lo llevó de gira durante años por Dinamarca, Noruega, Rusia o Austria.

El estilo de Pratté puede sorprender en una primera escucha, al mirar hacia atrás más que hacia adelante. Su clasicismo remite sobre todo a Mozart. Y antes de afirmar que Mozart es inimitable (sí, lo es), bien haría el lector en acercarse al *Cuarteto para arpa, clarinete, fagot y trompa Op. 154*, en el que, para bien, Pratté nos sorprende por la maestría en el manejo de la tímbrica y la audacia de sus diálogos concertantes. La referencia parece esa *gema entre las gemas* que es el *Quinteto K 452* de Mozart, sin olvidar el *Trio Kegelstatt K 498* o el *Concierto para flauta y arpa K 299*. Insisto: cuartetos mozartianos para bien, alejados del homenaje y la parodia, de inesperada transparencia.

Delphine Constantin-Reznik, que ha grabado para BIS una recomendable CD con la obra quizá más famosa de Pratté, el *Gran Concierto para arpa y orquesta*, se erige en la principal protagonista de un registro gozoso de principio a fin.

Daniel Pérez Navarro



PRATTÉ: Cuartetos con arpa Opp. 154 y 155. Delphine Constantin-Reznik, Cecilia Zilliacus, Ylvali Mc Tigert Zilliacus, Kati Raitinen, Staffan Mårtensson, Roman Reznik, Annamaria Larsson.

dB Productions dBCD212 • 61' ★★★★★



El segundo volumen de la obra de Marco Pütz (1958) nos presenta un buen número de grabaciones inéditas del compositor luxemburgués. *Chapters of life* (2010) es un concierto para tuba y orquesta que pone en valor el a veces denostado instrumento, dándole un protagonismo total. El solista Karl Bekel realiza un trabajo excelente y aprovecha para lucirse, a través de pasajes de marcado ritmo combinados con amplias melodías. La Orquesta Filarmónica del Teatro Estatal de Cottbus, con Alexander Merzyn a la cabeza, realizan una buena labor, dotando de vida a cada movimiento y brillando en los poderosos *tutti*.

Elegia, obra de 2009 revisada en 2021, posee otro carácter al estar basada en una coral de Bach. La atmósfera de calma que preside esta breve obra da paso a *Euphonia's Voice* (2019), otro homenaje a un infrecuente instrumento: el bombardino. En tres movimientos. Pütz y el fabuloso Philippe Schwartz al instrumento muestran de lo que es capaz este pariente dulce de la tuba. El virtuosismo que se alcanza es sobresaliente, brillando a su vez como un vehículo idóneo para el lirismo.

Por su parte, *Strömungen* (2014) y *Moods* (2013) condensan las cualidades artísticas de Pütz: música accesible, bien escrita y expresiva.

Jordi Caturla González

PÜTZ: Moods (Varias obras orquestales).
Orquesta Filarmónica del Teatro Estatal de Cottbus / Alexander Merzyn.

Naxos 8.579116 • 69'

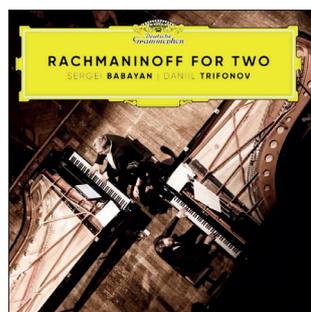
★★★★★

En la mayoría de los concursos de piano la interpretación de una, o algunas, obras de Rachmaninov se considera imprescindible para que un joven solista pueda graduarse como virtuoso. La dificultad que entraña la ejecución de la porción más famosa de la obra del compositor ruso es algo así como una asignatura obligatoria para todo pianista que quiera arrancarle aplausos a la platea. Y esto ha hecho que Rachmaninov se haya convertido para muchos en un sinónimo de pirotecnia, digitaciones imposibles y un fraseo que sólo alcanzan los que tienen un pacto con el diablo.

Para no pocos melómanos lo anterior sustenta el prestigio de Rachmaninov. Una percepción parcial y trivializada de uno de los compositores más originales de la rica tradición rusa. No se engaña el que piense que muchas de las partituras de este compositor entrañan dificultades técnicas importantes, pero reducir a Rachmaninov al nivel de un compositor de obras de agilidad circense es absurdo.

El más reciente disco de dos grandes maestros rusos del piano, como lo son Daniil Trifonov y Sergei Babayan, pone una pica en Flandes en favor del Rachmaninov más inspirado, menos virtuoso. Si bien el disco muestra pasajes de un Rachmaninov volcánico e impetuoso, la mayor parte de la grabación nos muestra un compositor reflexivo y, en ocasiones, tierno, como la transcripción para dos pianos del *Adagio* de la *Sinfonía n. 2*. Un disco que lo invitará a pensar y a escuchar de otra manera al gran maestro ruso.

Juan Fernando Duarte Borrero



RACHMANINOV: Suites 1 y 2. Danzas Sinfónicas... Daniil Trifonov & Sergei Babayan, dos pianos.

Deutsche Grammophon 4864805 • 2 CD • 85'

★★★★★

CONOCIENDO A RAFF

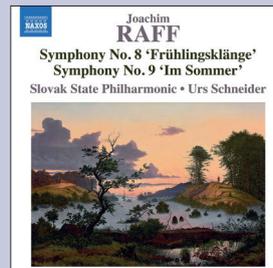
Reconocido y respaldado como compositor por Felix Mendelssohn y como secretario personal de Franz Liszt de 1850 a 1856, el músico germano-suizo Joachim Raff (1822-1892) desarrolló un ingente legado musical enmarcado en la corriente del *Zukunftsmusik*, o música del futuro, junto con sus coetáneos Draeseke, Cornelius o Von Bülow, quienes, comandados por Franz Liszt desde Weimar, proponían en torno la conjunta admiración de la estética wagneriana, unos objetivos de encaje alineados con el romanticismo musical burgués. En ese contexto, la música de Raff destaca por su diáfano sentido de la dirección, su pulso interno, y una efectiva orquestación para desarrollar amplias formas en las que se alternan brillantes temas diatónicos en los movimientos extremos, con melancólicos y ligeros *larguetti* influenciados por la música de salón.

Acusado de escribir música de una calidad desigual por lo prolífico de su catálogo y por la ausencia de *pathos* dramático en buena parte de su optimista obra, Raff llegó a percibir de manera errónea que su música no tenía el valor que merece, aspecto que contribuyó a que su legado languidciera en las salas de concierto hasta su recuperación para el disco. Con una relación intertextual típica de la producción romántica, Raff se asoma al *Sturm und Drang* para tomar la balada gótica de influencia vampírica *Lenore* de Wilhelm August Bürger como hilo argumental para el desarrollo de su *Quinta Sinfonía* fechada en 1872 (su obra más interpretada) y en la que mejor conjuga el modelo descriptivo con la forma sonata. De 1876 y 1878 son, respectivamente, la *Octava Sinfonía* "*Frühlingsklänge*" ("*Sonidos de primavera*") y la *Novena* "*In Sommer*" ("*En el verano*"), que dieron comienzo a un ciclo sinfónico sobre las estaciones en una apro-

RAFF: Sinfonía n. 5 'Lenore'; Obertura Ein feste Burg ist unser Gott / Sinfonía n. 8 'Frühlingsklänge' y Sinfonía n. 9 'Im Sommer'. Orquesta Filarmónica Estatal de Eslovaquia / Urs Schneider.

Naxos 8.555541 / 8.555499 • 71' / 78'

★★★★★



ximación de Raff al tópico romántico del asombro ante la naturaleza y de su personal acercamiento a lo sublime mediante estructuras de base académica.

Por último, la obertura de título bachiano y reminiscencias luteranas, *Ein feste Burg ist unser Gott* ("*Un castillo fuerte es nuestro dios*") ve la luz en 1865 como ejercicio sinfónico que rememora la Guerra de los Treinta Años. Con el concurso de una amplia competencia, esta reedición para Naxos en precio medio de los registros de Marco Polo de inicios de los años 90 por Urs Schneider con la Orquesta Filarmónica Estatal de Eslovaquia supera los antiguos registros de Lehel y Auberson para las *Sinfonías 8 y 9* en Tudor, el resultado interesante por su vivaz aproximación mendelssohniana. Aun así, para la *Quinta Sinfonía*, la descatalogada versión de Bernard Herrmann con la Orquesta Filarmónica de Londres en Unicorn sigue siendo referencia para conocer la primera grabación de la obra. Otros registros a precio más alto, como los eficaces de Stadlmaier con la Orquesta de Bamberg en Tudor, el rutilante de Carthy con la Orquesta de la Suiza Italiana en Dynamic o los más reposados de Butt con la Orquesta Philharmonia en ASV, son igualmente claves para conocer este repertorio en profundidad.

Justino Losada

PLATÉE, OBJETO DE COLECCIONISMO

Platée, de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) es una obra maestra del repertorio operístico francés y fue muy apreciada durante la vida del compositor. Compuesta para el matrimonio del delfín Luis, hijo de Luis XV, con la infanta María Teresa de España, se representó por primera vez en Versalles en 1745 y se convirtió en un éxito instantáneo. La trama gira en torno a la fea y engreída rana Platée, víctima de una maquinación de los dioses que le hacen creer que es amada por Júpiter. ¿Se está burlando este Rameau de la princesa María Teresa de España, supuestamente una mujer de poca belleza? ¿O la corte francesa, que se veía a sí misma como un nuevo Olimpo?

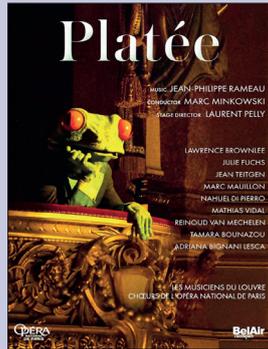
Esta producción clásica de la Ópera Nacional de París de Marc Minkowski y Laurent Pelly regresa a los escenarios con un elenco completamentamente nuevo, con Julie Fuchs, Mathias Vidal, Jean Teitgen y Lawrence Brownlee en el papel principal. La interpretación, tanto actoral como vocal del tenor estadounidense Lawrence Brownlee es absolutamente inolvidable, en su absoluto papel protagónico que ya forma parte de las actuaciones de referencia y que asombrará a sus seguidores, acostumbrados a verle brillar en el repertorio rossiniano. Las situaciones de comedia que desarrolla harán desternillarse hasta el espectador más serio. También es digno de alabanza el papel de la soprano Julie Fuchs, absolutamente arrolladora dando vida a La Folie (La Locura), convirtiéndose en la directora de orquesta que arrebató las funciones del propio Minkowski, dejando escenas ya legendarias como su refulgente aparición en el acto segundo, en "Formons les plus brillants concerts".

RAMEAU: Platée. Vidal, Di Pierro, Maullion, Fuchs, Boumazou, Brownlee, Teitgen, Van Mechelen, Bignani Lesca. Les Musiciens du Louvre, Choeurs de l'Opéra de Paris / Marc Minkowski. Escena: Laurent Pelly.

BelAir Classiques BAC224 • DVD

• 153' • DD 5.1 • Subt. español

★★★★★ R



Su vocalidad es, además, realmente fascinante e irresistible. Completan el cast un verdadero plantel de grandes voces y fabulosos actores, encabezado por el poderoso haute-contre Renaud Van Mechelen como Mercure, o por el bajo-barítono Jean Teitgen en el papel de un Júpiter burlón, regio, a la par que noble.

La puesta en escena de Laurent Pelly es completamentamente fascinante, divertida e imperecedera, y las coreografías de Laura Scozzi son de una naturalidad y vistosidad que hacen que el espectador se mantenga hipnotizado por su magia. El diseño de iluminación de Joël Adam y el de decorados, simulando una platea de un teatro, de Chantal Thomas son, asimismo, dignos de alabanza.

Los músicos de Les Musiciens du Louvre dejan patente el nivel en que se encuentran los grupos franceses instrumentales históricamente. En una grabación en vivo como esta, no hay lugar para repeticiones ni trucos de estudio. La absoluta perfección sonora, junto a una vitalidad y un compromiso envidiable de los músicos son una constante en las dos horas y veinte minutos que dura el espectáculo. Por su parte, el fundador y director del grupo, Marc Minkowski, contagia de su entusiasmo, pasión por esta música y claridad en su gesto a quien lo observe. Un absoluto objeto de colección en cualquier biblioteca de amantes de la ópera barroca, del repertorio francés o de la buena música en general.

Simón Andueza



Aunque a un ritmo pausado, se va poco a poco completando la colección integral de óperas de Gioacchino Rossini que, en el marco del Festival de Bad Wildbad, el sello discográfico Naxos está llevando a cabo desde hace ya veinte años. En esta ocasión, le toca el turno a la primera ópera para el San Carlo de Nápoles: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Poco interpretado en la actualidad, la obra contiene espléndidos números, tanto solistas como de conjunto, que necesitan cantantes con sólidos medios, y, en este caso, el resultado es por lo general bastante satisfactorio. En especial gracias a la figura de la soprano protagonista, Serena Farnocchia, que delinea un personaje atormentado, impetuoso e inestable con gran musicalidad y conocimiento del estilo belcantista; y del tenor Patrick Kabongo, que está creciendo en este festival como cantante rossiniano, encontrando en Leicester un buen vehículo para mostrar su seguridad en el agudo y la atención a los matices. También la recreación de la joven Veronica Marini como Matilde, la tercera en discordia, es reseñable.

El resto de los cantantes contribuye con entusiasmo al buen desarrollo de la velada, grabada en vivo y bajo la atenta dirección de un Antonio Fogliani que equilibra bien los cuerpos estables de la Filarmónica de Cracovia. Ya se esperan pocos títulos más de la colección, aunque los que quedan, *Armida* y *Ermione* entre ellos, no son precisamente desdeñables.

Pedro Coco

ROSSINI: Elisabetta Regina d'Inghilterra. Serena Farnocchia, Patrick Kabongo, Mert Súngü, Veronica Marini, etc. Coro y Orquesta Filarmónica de Cracovia / Antonino Fogliani.

Naxos 8.660538-39 • 2 CD • 136'

★★★★★

El potencial contemplativo y emocional implícito de estas obras está centrado en momentos íntimos y líricos, donde el violonchelista debe, para mantener el impulso del conjunto, explorar imaginativamente el vasto potencial sonoro del instrumento. El piano, instrumento principal tanto para Clara como para Robert, tiene un papel mucho más importante que el de mero acompañamiento. El dúo formado por Alberto Martos y Myriam Sotelo (portada y entrevista en RITMO de marzo), muestra su capacidad de iluminar todo el universo emocional de cada obra, desde manifestaciones de frenética inquietud hasta variedades de contemplación melancólica, ofreciendo una interpretación rica que premia al oyente con sonoridades originales y fascinantes, poesía pura.

Esta grabación muestra uno de los aspectos más desconocidos de Clara y Robert Schumann, la miniatura en la música de cámara, desde el *Adagio y Allegro Op. 70*, a las *Cinco Piezas en estilo popular Op. 102*, que quizás hayan sido ignoradas por su aparente sencillez, y adaptaciones de sus *Op. 113* (por Robert Hausmann) y *Op. 94* (por Oliver Gledhill), donde las piezas están muy bien transcritas y son interesantes por derecho propio. Todas ellas formalmente simples, son combinadas con un tratamiento sutil del registro, melodías apasionadas y una medida completa de la habilidad pictórica de Schumann y cuyos solistas evitan la tentación de bajar el tono de la música y hacerla linda. Clara se ve representada por sus célebres *Romanzas Op. 22*, transcritas del violín al violonchelo por el propio Alberto Martos.

Luis Suárez



SCHUMANN: Obras para violonchelo y piano. Alberto Martos, violonchelo. Myriam Sotelo, piano.

IBS Classical 12024 • 76'

★★★★★ P



En 2021, con 35 años, el finlandés Santtu-Matias Rouvali fue nombrado director principal de la Philharmonia, aunque su relación con la orquesta londinense ya venía de lejos (pese a la juventud del maestro). Escuchando los resultados del director en esta y otras agrupaciones, la elección fue digna de aplauso. Este disco lo demuestra. De Stravinsky (1882-1971) existe numerosa y brillante discografía (comenzando por los registros que el propio compositor a la batuta dejó grabados), y sobre todo de sus dos grandes ballets rusos, *El pájaro de fuego* (la obra que lo aupó al estrellato en el París de 1910, bajo la empresa de Diaghilev) y *Petrushka* (estrenada un año después que la anterior). Pues bien, a Rouvali no se le ha ocurrido nada más arriesgado que dirigir las y dejar testimonio. Decir "prueba superada" se queda corto. Las lecturas de ambos iconos son excelentes y una referencia que los nuevos tiempos añaden al catálogo discográfico del autor.

Al director lo acompaña una orquesta de virtuosos, y uno desde el podio y el resto desde sus instrumentos, apoyados por labor de grabación de altísima calidad, consiguen un Stravinsky soberbio. La claridad de líneas ni caen en la pulcritud fría ni rechazan la fuerza; de hecho, resulta incontenible (aunque en realidad esté muy sabiamente empleada) y tan bien graduada como los *pianissimi*, a veces más sobrecogedores que una buena película de fantasmas. Ante la advertencia de "¡Cuidado con la competencia!", Santtu-Matias Rouvali puede responder: "¿Qué competencia?"

Juan Gómez Espinosa

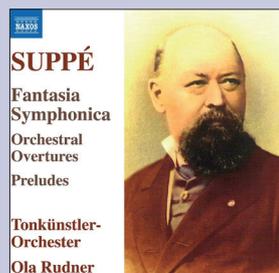
STRAVINSKY: El pájaro de fuego, Petrushka.
Philharmonia Orchestra / Santtu-Matias Rouvali.
Signum / Philharmonia Records SIGCD856 • 65'
★★★★★ R

El interés de la discográfica Naxos por presentar obras poco llevadas al disco es conocido por todos los aficionados, y, sin duda, un sello personal de la marca. Y dentro de esta tendencia, se encuentra una subcategoría que ensalza las piezas de grandes creadores de opereta por las que el paso del tiempo ha dejado una pátina de olvido.

Así, se vuelve a recuperar en un CD de poco más de una hora de duración la faceta sinfónica del que se considera primer compositor de una opereta vienesa: Franz von Suppé. Como señalan las notas de la carpeta, en este músico se conjugan, como si de alquimia se tratara, elementos del estilo italiano, francés y alemán, y el director de orquesta Ola Rudner extrae inteligentemente de la implicada Tonkünstler-Orchester, de larga trayectoria en este repertorio, lo que precisan estas piezas de marcada teatralidad y bien delineados contrastes.

De todas ellas, es sin duda la recuperación de una sinfonía "perdida" de Suppé la que más atención merece. La *Fantasia Symphonica* dormía en los estantes de la Biblioteca Nacional de Austria y se puede disfrutar por primera vez en una estupenda interpretación. Desde el lirismo del adagio inicial a la expresiva coda final del cuarto movimiento, la escucha se convierte en una experiencia sumamente placentera. El resto de los preludios y oberturas son también de interesante escucha, y satisfarán al curioso melómano.

Pedro Coco



SUPPÉ: Fantasia Symphonica (oberturas y preludios). Tonkünstler-Orchester / Ola Rudner.

Naxos 8.574538 • 64'
★★★★★



Al abrigo del sello Coro, I Fagiolini nos presenta una nueva versión de los *Responsorios de Tinieblas* de Tomás Luis de Victoria. El grupo liderado por Robert Hollingworth innova presentando programas musicales relacionados con otras artes como la literatura, la pintura o el cine. En este último disco separan cada uno de los Nocturnos con el recitado de poemas de la colección *A Scattering* de Christopher Reid.

Los dieciocho Responsorios pertenecen al *Officium Hebdomadae Sanctae* y es, junto con el *Officium Defunctorum*, una de las cumbres de toda la música del siglo XVI. Fueron publicados en Roma en 1585, cerrando una etapa vital que el abulense había iniciado allí con dieciséis años. Formado en el *Collegium Germanicum* y probablemente conocedor de los tratados alemanes sobre retórica, Victoria refleja, con un contrapunto más austero y un uso más libre de la disonancia que su maestro Palestrina, todos los estadios del dolor de la Pasión de Cristo.

I Fagiolini ponen cuidado en ciertos aspectos, como respetar la afinación original en claves altas (se deben cantar una cuarta por debajo de lo que está escrito) y la afinación justa. Sin embargo, en la interpretación, flaquean otros aspectos: al cantarlos un intérprete por parte, se pierde el contraste entre el responsorio y los versículos; la emisión vocal es descuidada y abierta, especialmente en el tenor y el alto; y no logran transmitir la tremenda intensidad emocional de los textos, entre otras cosas porque no siguen la correcta prosodia. Es una versión más, pero no precisamente la mejor.

Mercedes García Molina

VICTORIA: Tenebrae Responsories. I Fagiolini / Robert Hollingworth.

Coro COR16204 • 71'
★★★★

La tan irregular como ingente obra del polifacético músico brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ha trascendido más por sus aspectos positivos, como su extraordinaria inventiva, su trasfondo melódico y la intuitiva búsqueda de una voz propia, que por los negativos, relacionados con la relativa falta de oficio debido al carácter autodidacta de su formación, que fue paliando conforme alcanzaba altura como compositor. Estas bases, patentes en este álbum con su música para violonchelo y orquesta, se plasman desde el juvenil, ambicioso y ecléctico *Gran Concierto para violonchelo*, fechado en 1915 y de influencia francesa en la búsqueda de recursividad temática y rusa en sus tchaikovskianas melodías descendentes (posiblemente por su trabajo como chelista en la orquesta de Río de Janeiro), hasta su aquilatado *Concierto para violonchelo n. 2*, obra más conservadora, que retoma materiales de las *Bachianas Brasileiras*, aunque de mucha mayor altura y mejor balance orquestal terminada en 1953.

Entre medias surge la *Fantasia para violonchelo y orquesta* de 1945, obra admirada por Sir John Barbirolli por su austeridad, efectividad y ritmos folklóricos. Con la competencia del mismo solista de esta grabación, Antonio Meneses, en su previo registro con una precisa y aplicada Sinfónica de Galicia con Víctor Pablo Pérez en Naïve, este nuevo registro, de carácter más idiomático con la Orquesta Sinfónica de São Paulo, bajo las órdenes de un imaginativo Isaac Karabtshevsky, complementa al anterior.

Justino Losada



VILLA-LOBOS: Conciertos para violonchelo ns. 1 y 2; Fantasia para violonchelo y orquesta. Antonio Meneses, violonchelo; Orquesta Sinfónica de São Paulo / Isaac Karabtshevsky.

Naxos 8.574531 • 68'
★★★★



Noël Peirce Coward (1899-1973), actor, dramaturgo, compositor inglés y anfitrión de la gran velada a la que asiste el oyente en *A Most Marvellous Party*, alcanza la fama con su obra *The Vortex* (1924). Su habilidad para crear conflictos, diálogos e historias de temática controvertida acomoda su producción artística dentro del género cómico: la sátira, lo costumbrista y la farsa. André Messager (1853-1929), Kurt Weill (1900-1950), Eric Satie (1866-1925), George Gershwin (1898-1937) y Liza Lehmann (1862-1918), como única compositora invitada a la fiesta, son algunas de las grandes personalidades que el oyente tendrá el gusto de saludar desde la recepción y la escucha.

A Most Marvellous Party, evento digno del gran *Gatsby*, propicia un ambiente heterogéneo donde el cabaret, la opereta, el blues y el teatro musical, entre otras sonoridades, conviven en perfecta armonía. Obras mayoritariamente vocales, interpretadas por Mary Bevan y Nicky Spence, que se alternan con piezas puramente instrumentales como *Gnossienne n. 1* de Satie o *The Man I Love* de Gershwin en el emotivo y vibrante piano de Joseph Middleton. Mientras el pianismo construye una interpretación dinámica y camaleónica, Bevan y Spence resuelven las diferentes necesidades técnicas y teatrales con una capacidad de adaptación más que acertada. Un juego interpretativo que permite viajar en el tiempo y apreciar la praxis compositiva de los siglos XIX-XX, en un ámbito alejado del canon clásico.

María Alonso

A MOST MARVELLOUS PARTY. Mary Bevan, soprano; Nicky Spence, tenor; Joseph Middleton, piano.

Signum Classics SIGCD737 • 60' ★★★★★ S

Málaga es una de las ciudades que más estamentos culturales de referencia aporta al Estado. Aquí se nos presenta la Banda Municipal de Música dirigida brillantemente por Silvia Olivero Anarte, en un registro en vivo. El título de la grabación lo dice todo, "Boulangier"; dedicado a las célebres hermanas, solo con obras de Lili, contemporáneos de las mismas y alumnos destacados de Nadia, formando un todo conceptual redondo. Lili Boulangier se nos presenta con dos de sus poemas sinfónicos vanguardistamente impresionistas de una mañana de primavera y una tarde triste, que son probablemente las piezas más conocidas aquí. Olivero nos deja una interpretación conmovedora, en formas impresionistas, con hermosas partes cantadas, suaves y lentas; y, sin embargo, se vuelve fuerte en algunas partes, bastante disonante, y en la música se puede escuchar una pérdida inminente. A pesar del intenso dolor y la enfermedad de Lili, su mente estaba lúcida y las obras estaban vívidas en su cabeza. Hay partes que se elevan en dinamismo y belleza exquisita; la música a veces es edificante, lo que hace creer que una posible fatalidad inminente puede superarse incluso con la muerte.

El *Poème du feu* de Madame Ida Gotkovsky es una de las composiciones originales para banda sinfónica de mayor éxito de los últimos años. Es bastante raro en la música contemporánea lograr, al mismo tiempo, la satisfacción de los músicos y éxito con el público. Se nota entre los aplausos, donde el carácter de esta obra exige una colocación meticulosa y un cierto brillo orquestal.

Luis Suárez



BOULANGER. Obras de L. BOULANGER, FAURE, PIAZZOLLA, I. GOKOVSKY, COPLAND. Banda Municipal de Música de Málaga / Silvia Olivero Anarte.

IBS Classical • 67' ★★★★★



El pianista alemán Martin Stadtfeld ha hecho para estos dos discos una selección de piezas de autores del período barroco que recrea en un piano de cola moderno. El primer CD lo dedica a piezas originales compuestas para clave por Bach, Haendel, Couperin, Scarlatti, Rameau, Galuppi, Soler, Royer y Kuhnau. En el segundo CD hace arreglos de obras orquestales y vocales e improvisaciones sobre temas de estos mismos autores. También arregla para piano a cuatro manos la *Pasacaglia* de la ópera *Armide* de Lully, el *Canon* de Pachelbel y el *Preludio n. 1* del *Clave Bien Temperado* de Bach y para ello cuenta con la colaboración de la pianista Lilian Akopova.

Stadtfeld arregla melodías como *Las Estaciones* de Vivaldi y el *Allegro* del *Concierto para trompeta* de Telemann. Y para sus improvisaciones elige temas de Bach, Haendel, Kuhnau y Vulpius. El pianista no pretende ajustarse al estilo barroco de los autores, en los que basa sus interpretaciones y arreglos, y tampoco hace un alarde virtuosístico con el instrumento. El resultado sonoro es el de un timbre y ritmo homogéneo y tranquilo. Puede servir como música de fondo para relajarse o para acompañar una serie de televisión... Stadtfeld no plantea una exhibición y toca con libertad. Él mismo escribe las notas en el librito que acompaña el disco y se lo dedica a su maestro Hubertus Weimer (1960-2017). El mismo formato del disco es original y en él encontramos las especulaciones de un artista con buen gusto que fantasea con las músicas que forman parte de su historia personal.

Sol Bordas

COLORES BARROCOS. Martin Stadtfeld, piano. Sony Classical LC06868 • 2 CD • 91' ★★★★★

Compiendo con su homónimo vienés, cada vez adquiere más popularidad el Concierto de Año Nuevo que el Teatro de la Fenice de Venecia organiza los mismos días. La estructura es, sin embargo, diversa, y se dedica a la primera parte la interpretación de una sinfonía completa; la segunda es, como no podría ser de otro modo, una ensalada de oberturas, preludios, intermedios, coros, arias y escenas operísticas, principalmente patrias. Así, al maestro, siempre una estrella invitada, se suman dos cantantes que, sin embargo, solo interactúan en el dúo final: generalmente el brindis de *La Traviata*. También televisado, suele posteriormente editarse y comercializarse en DVD (aunque por diferentes sellos, según el año) en colaboración con la RAI italiana.

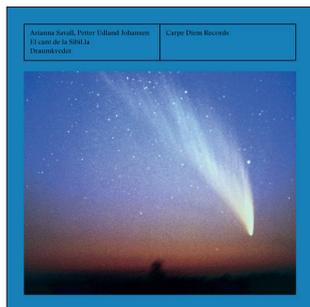
El año 2023, se decidió invitar al maestro británico Daniel Harding, que ya repetía como director del evento y que se enfrenta a la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn con frescura y un estudiado juego dinámico. En la sección operística, además de un empastado coro que demuestra su versatilidad, desde Mozart a Puccini, se disfruta de una Federica Lombardi de cautivador timbre mediterráneo, especialmente inspirada en el aria de Liù. También de Freddie De Tommaso, otra estrella en ascenso que ofrece una matizada lectura del aria de la flor de Don José o un celebrado "Nessun Dorma". Una interesante muestra del desempeño operístico de las nuevas generaciones.

Pedro Coco



CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN LA FENICE. Sinfonías, arias y escenas de BELLINI, MENDELSSOHN, MOZART, PUCCINI, VERDI, etc. Federica Lombardi y Freddie De Tommaso. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice de Venecia / Daniel Harding.

CMajor 766208 • DVD • 91' • DD 5.1 ★★★★★



El Canto de la Sibila, inspirado en la tradición de la Sibila de Eritrea, surgió en el siglo X como parte del sermón *De Symbolo* sobre el Mesías y el Juicio Final. En el siglo XI, ya había sido musicalizado y estructurado en una composición inusual de trece estrofas con un estribillo, generalmente interpretado por un solista y un coro. Las versiones más antiguas se encuentran en manuscritos de Gerona, Barcelona y Mallorca. Por otro lado, *Draumkvedet* (*El canto del sueño*) es un poema medieval del siglo XIII que narra las visiones de un hombre dormido durante las doce noches de Navidad en un estilo apocalíptico similar al *Canto de la Sibila*.

Ariadna Savall y Peter Umland Johansen fusionan las tradiciones mediterránea y nórdica mediante los arreglos de los dos *Cantos de la Sibila* catalanes y del poema noruego, acompañados instrumentalmente por el ensemble Hirundo Maris y en los estribillos polifónicos por el Ensemble Vocal de Saint-Maurice. El disco es una interesante reinterpretación de dos músicas de tradición oral muy antiguas, distantes geográficamente, pero con elementos comunes. Aseorado musicalmente por Maricarmen Gómez Muntané en la parte catalana, destaca la delicadeza y expresividad de Ariadna Savall con el arpa medieval y el canto.

Como idea sobre el papel o como concierto en directo, este tipo de recreaciones es atractiva, pero al oyente discográfico puede resultar extremadamente monótona.

Mercedes García Molina

EL CANT DE LA SIBILLA. El Cant de la Sibila, Draumkvedet. Ariadna Savall, Peter Umland Johansen.

Carpe Diem Records CD-16333 • 78'

★★★★

ENERGÍA Y MOVIMIENTO

Energía y movimiento en estado puro. Eso fue al podio el director israelí nacido en Moldavia (entonces, Rumanía) Gary Bertini (1927-2005), que a su faceta con la batuta (vinculada a docenas de las principales orquestas del mundo), unió la de compositor (sobre todo, operístico), docente y "empresario" (fundó, por ejemplo, la Orquesta de Cámara de Israel). Tanto los gestos sobre las tablas como la música que construía se caracterizaron por una potencia arrolladora. Pocos maestros les dotan a sus discursos de una horizontalidad semejante unida a una fuerza polifónica que nunca descuida los detalles. Esta energía no significa que Bertini rechazara los momentos más íntimos o los matices y *tempo* más serenos, pero incluso estos suelen responder a su esencia de movimiento continuo.

En la presente caja se recogen las colaboraciones del director con la Sinfónica de la Radio de Stuttgart (entre los años 1978 y 1996) con un repertorio espléndido que abarca desde el Neoclasicismo hasta la música francesa de comienzos del XX. Se trata de grabaciones en directo, salvo un Berlioz (Obertura de *Benvenuto Cellini*) y un Debussy (*La Dama en azul*). El valor musical del maestro queda perfectamente defendido, pese a unas tomas de sonido que se han respetado al máximo y que quedan ahora poco "aéreas", en el caso de los directos (envejecen mal, y se nota que mucho ha evolucionado la grabación las últimas décadas). Otro detalle algo negativo de la caja es que apenas hay silencios entre las pistas, con lo que cada disco parece formado por un largo poema sinfónico sin espacio para digerir

GARY BERTINI. THE SWR RECORDINGS. Ileana Cotrubas, Glenda Maurice. Radio Sinfonie Orchester Stuttgart Des SWR, Südfunk-Chor / Gary Bertini.

SWR Music SWR19139CD • 5 CD • 5h 18'

★★★★



cada movimiento (algo antinatural para intérpretes y, por supuesto, para oyentes; la pausa a veces resulta mentalmente necesaria).

Aun así, la potencia, perfectamente coordinada entre fuerzas instrumentales, resulta evidente en los grandes popes neoclásicos (y visionarios) Mozart (*Sinfonía 40*) y Joseph Haydn (53 y 95), en versiones que tal vez rechacen los historicistas más fundamentalistas, así como en Brahms (*Sinfonías 1 y 3*), en Berlioz (una *Fantástica* absolutamente espectacular, con momentos de intenso lirismo junto a otros en los que lo grotesco y lo espectral juegan sin pudor, y un *Cellini* vibrante) y en Debussy (con unas solistas a la altura de esta oleada colorista: la soprano Ileana Cotrubas y la contralto Glenda Maurice, pero también con un coro, el Südfunk, de empaste milagroso para la textura de Claude de France). En Beethoven (*Séptima* y *Octava*) y Schubert, Bertini se permite el lujo de degustar elementos mínimos que sirven tanto de células constructivas como de nexos.

Donde más estático se muestra es, curiosamente, en Wagner (Obertura del *Holandés Errante* y *Preldio y Muerte de Amor de Tristán e Isolda*), en el que este dinámico director desgrana cada columna armónica; se detiene así a observar, y mostrar, los pliegues discursivos de esta música densa e imprevisible. Bastante recomendable, pese a lo dicho acerca de la grabación.

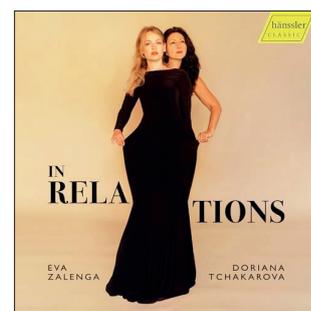
Juan Gómez Espinosa

La metafísica romántica alemana, que contempla la música como expresión de lo inefable, y el *Sehnsucht* (nostalgia de lo intangible), como búsqueda constante y deseo indefinible proyectado hacia el futuro, son parte esencial y definitoria de las conexiones que envuelven a los hombres y mujeres (compositores y poetas indiscriminadamente) que sostienen este viaje sonoro.

Con un título que alerta al oyente de posibles lazos vinculantes, Zalenga y Tchakarova sorprenden desvelando una red que involucra a grandes figuras del Romanticismo; hombres y mujeres que unidos por el Lied generaron piezas de gran valor poético-musical. Un diálogo natural entre artistas cuyo valor reside en la obra de arte *per se*, no en el rol de género de su creador. De este modo, mujeres como Emilie Mayer, Elisabeth Kuhlmann y Frances Allitsen (compositoras y escritoras) ocupan un lugar propio por su calidad, no por sus "cadencias femeninas".

In Relations ofrece, por tanto, un discurso liederístico fuera de los estándares, y presenta al oyente, por primera vez en una grabación, tres Lieder de la cantante y compositora Frances Allitsen. Con una interpretación impecable y dinámica en cuanto a contrastes, *tempo* y colores, el piano de Tchakarova dialoga a la perfección con la cristalina interpretación de Zalenga. De dicción impecable, la soprano hace alarde de una voz dúctil, aunque de cierta paridad en los colores tímbricos utilizados.

María Alonso



IN RELATIONS. Eva Zalenga, soprano; Doriana Tchakarova, piano.

Hänssler Classic HC22050 • 57'

★★★★ PRS



Las novedades discográficas del simpar Michael Spyres se empiezan a convertir en todo un acontecimiento, no solo por la calidad de sus medios (actualmente se encuentra en un gran momento vocal), sino también por la originalidad de los programas. Esta vez, con la figura de Wagner como final de trayecto, el tenor se recrea en las principales fuentes de las que el compositor alemán bebió durante su formación.

El viaje comienza en Francia con Méhul, el vínculo más directo a su admirado Gluck. Una contrastada primera escena de *Joseph* le vale al cantante para demostrar su afinidad con el repertorio galo del primer XIX, algo que revalida en la peliaguda aria del Masaniello de Auber. Del *belcanto* italiano, además de la entrada de Pollione, con singulares variaciones en el *da capo*, sorprende la facilidad para dominar la endiablada escritura del Leicester de Rossini, ciertamente precursora de la del tenor romántico. Un fraseo imaginativo y un elegante *legato* muestra además en *Il Crociato* de Meyerbeer para cerrar la triada italiana. Y ya en el repertorio alemán, antes de concluir con un introspectivo *Rienzi* (¡qué delirio es ya de por sí "Allmacht'ger Vater"!) o un lírico y matizado *Lohengrin*, se luce en la escena de Floristan, rol del que bien conoce los resortes.

Al espléndido canto de Spyres se une la sensibilidad de Rousset, que sabe bien crear el ambiente adecuado para cada pieza. Impecable asimismo la prestación de su conjunto.

Pedro Coco

IN THE SHADOWS. Arias de BEETHOVEN, MEYERBEER, ROSSINI, WEBER, WAGNER... Michael Spyres. Jeune Choeurs de Paris y Les Talens Lyriques / Christophe Rousset.

Erato 5054197879821 • 85' ★★★★★ R

DIÁLOGOS

Como otras creaciones de José María Sánchez-Verdú, *Khôra* muestra un diálogo entre música y pensamiento filosófico. Este ciclo para cuarteto de saxofones y acordeón microtonal tiene de la mirada hacia textos y recursos musicales de épocas pasadas desde una perspectiva contemporánea. Sus nueve piezas moldean el sonido como alegoría o punto de partida para reflexionar sobre los múltiples sentidos del concepto de "espacio", desde lo físico, hasta la mayor abstracción conceptual. Para ello se sirven de ideas que se enuncian en textos como el homónimo de Jacques Derrida que, a su vez, parte de uno de los diálogos de Platón, el *Timeo*.

En la producción de Sánchez-Verdú existe una sutilidad especial en la búsqueda de fusiones y posibilidades tímbricas. Sería interesante imaginar la aportación de la cuerda, por ejemplo, en los gestos que construyen esta obra. Sin embargo, dentro de los límites que se marca voluntariamente, *Khôra* encuentra múltiples y sorprendentes sonoridades. Los saxofones aparecen despojados de sus papeles tradicionales de forma disruptiva; crean una lengua que se adapta a la expresividad desarrollada por el acordeón (*Khôra III*), al mismo tiempo que la complementa. Podríamos imaginar un nuevo híbrido resultante de la fusión de estos instrumentos, una síntesis, si no conociéramos la plantilla previamente. En *Horos II*, el acordeón interpreta a un personaje plagado de intensidad que sorprende en el arco del ciclo.

La grabación muestra la búsqueda de un trabajo enormemente minucioso por parte de sus intérpretes y logra que se perciban matices expresivos extremos en los que el aire y



el silencio son potentes aliados, gracias también a la pulcritud del trabajo de postproducción. Aunque acudir en directo a la propuesta escénica del proyecto SIGMA amplía los tintes de la experiencia reflexiva planteada, la escucha de la grabación desde el ámbito privado o íntimo posee sentido y valor propios.

En esta pregunta múltiple sobre el espacio, *Khôra* me lleva a repasar las palabras de Derrida en las que habla del discurso de Sócrates, como aquel que tuvo lugar desde un "espacio neutro" o en un "lugar sin lugar", con respecto al de otros filósofos de su tiempo. Mientras escucho la apoteosis de su última pieza, me pregunto por el concepto de límite o frontera ("horos", en griego) entre los espacios y por cuál es el precio a pagar por habitar en ella. ¿Y si escuchar es pensar?

El ciclo de Sánchez-Verdú es una creación de varios años, testigo de acontecimientos que han cambiado el mundo. En este contexto, el espacio reflexivo que construye me invita a pensar sobre cómo habitar lo desconocido. Pero hay algo en esta música extraordinariamente familiar. Hay una polaridad entre el desarrollo de un lenguaje disruptivo, por un lado, y el uso de ciertos recursos musicales que nos han acompañado desde tiempos ancestrales. Y esto hace que la obra se me revele como una atractiva e intensa danza entre lo bello y lo siniestro.

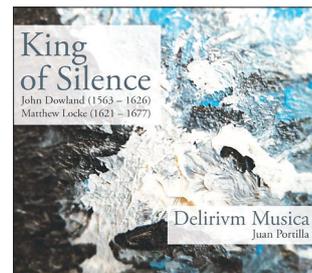
David Lima Guerrero

Recibimos con alegría la publicación de este CD, de Delirium Musica, grupo español de música antigua que suele afrontar un repertorio que es inusual entre nuestros intérpretes históricamente informados, el repertorio que se elaboraba más allá de nuestras fronteras en la época barroca. En esta ocasión se han encargado de la interpretación de algunas de las músicas más deliciosas y trascendentes que las islas británicas nos hayan legado. La grabación presenta obras vocales conocidas de John Dowland en la siempre pulcra, transparente, luminosa y vital voz de la soprano Èlia Casanova, cuyo bello timbre acrecienta el gozo de escuchar las formidables melodías del genio londinense.

Las piezas instrumentales, que son mayoría en el registro, pertenecen a Matthew Locke, en concreto a dos de sus monumentales colecciones para *broken consort* (conjunto instrumental de las islas británicas que combina varias familias instrumentales en una misma formación), *Consort of Four Parts* y *The Broken Consort*.

Las interpretaciones dejan constancia que los grupos españoles están capacitados con el rigor y la autoridad necesarios para afrontar este delicioso repertorio. Un consort de verdadero lujo con nombres destacados en la interpretación en música antigua de nuestro país, como el propio Juan Portilla en las flautas, Beatriz Amezúa en el violín, María Saturno y Calia Álvarez en la viola da gamba, Jorge López-Escribano en el órgano y clave, o Ramiro Morales en el archilaúd.

Simón Andueza



KING OF SILENCE. Obras de DOWLAND y LOCKE. Èlia Casanova, soprano. Delirium Musica, Juan Portilla, flautas de pico y dirección.

DM & DM Records • 62' ★★★★★



El pianista Antonio Oyarzábal repite con el sello IBS Classical para presentarnos el álbum *La Muse Oubliée II*, la esperada segunda parte de su exquisito trabajo de 2021. Para esta ocasión, Oyarzábal ha compilado música para piano de 18 compositoras de diversos estilos y procedencias geográficas. Si bien todas merecerían mención en estas líneas, optaremos por destacar varios ejemplos que inviten a la escucha total del disco.

La Sonata en la mayor (1765) de la compositora, cantante y teclista austríaca Marianne von Martinez es la única obra de esta selección que no pertenece a los siglos XIX y XX. De los tres movimientos que forman la *Sonata*, su *Adagio* central no puede resultar más bello para el oído ni mejor interpretado por el pianista vasco.

Nocturno americano (1939), compuesto por Dana Suesse, ha resultado una grata sorpresa para quien escribe estas líneas; tanto por el desconocimiento de su autora, como por su peculiar estilo compositivo. Oyarzábal se ha desenvuelto con éxito a través de esta escritura que escapa de los límites clásicos para introducir agradables destellos de *swing*. Finalmente, especial atención merece la primera grabación mundial del *Estudio para pianoforte n. 3* de Marie Wieck. Su apellido evidencia sus vinculaciones familiares con la famosa estirpe musical alemana, pero es por sus buenas dotes compositivas y pedagógicas que recomendamos degustar esta pincelada de su repertorio. Teniendo en cuenta la ingente literatura pianística de creadoras que todavía no se interpreta sobre los escenarios, ¿será finalmente este proyecto una trilogía? Si es así, os informaremos por aquí.

Sakira Ventura

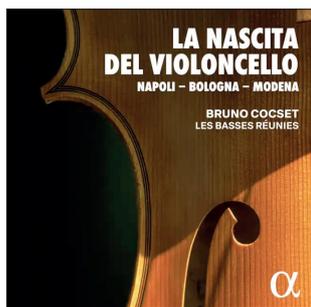
LA MUSA OLVIDADA II. Antonio Oyarzábal, piano.
IBS Classical IBS32024 • 71'
★★★★★ SP

Cuando el llamado "Movimiento Históricamente Informado" comenzó a explorar un amplio repertorio hasta ese momento desconocido, la promesa de una auténtica renovación de los proyectos de grabación llamó la atención de los melómanos coleccionistas. Con el tiempo, la promesa de renovación cayó en las costumbres del repertorio más comercial: nuevas versiones de obras muy conocidas, exploradas una y otra vez.

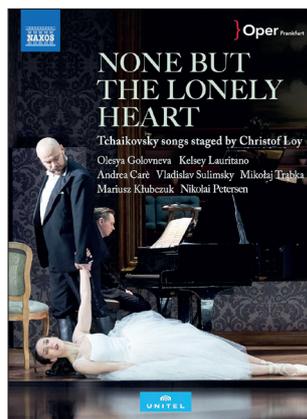
Pero, recientemente, el sello Alpha parece haber asumido el testigo de esa promesa abandonada hace tiempo. Al lado de una tomas de sonido impecables técnicamente, así como de un gusto exquisito en la presentación física de sus discos, su catálogo se ha visto enriquecido por proyectos audaces, que se apartan de lo convencional. Y el más reciente integrante de su llamativo catálogo es una muestra de esto. Se trata de *La Nascita del Violoncello*, un álbum de dos discos con libro incluido, que nos ofrece un peregrinaje musical por la obra de compositores que, dedicados al recién inventado violonchelo, desarrollaron su trabajo en tres ciudades de Italia: Nápoles, Bolonia y Módena. La interpretación de esta música, que incluye obras de compositores como Diego Ortiz, Andrea Falconieri y Alessandro Scarlatti, es llevada a cabo por el conjunto francés Les Basses Réunies bajo la dirección de Bruno Cocset.

La interpretación que nos ofrece este conjunto francés constituye un viaje alucinante por el sonido terso y natural de las obras del siglo XVII. Imprescindible para todo amante del barroco.

Juan Fernando Duarte Borrero



LA NASCITA DEL VIOLONCELLO: NAPOLI - BOLOGNA - MODENA. Les Basses Réunies / Bruno Cocset.
Alpha ALPHA1023 • 2 CD + Libro • 136'
★★★★★ PR



Si bien es cada vez más frecuente asistir a representaciones escenificadas de un ciclo de Lieder como el schubertiano *Winterreise*, el experimento que llevó a cabo la inquieta Ópera de Frankfurt en febrero de 2021 y que ahora el sello Naxos comercializa en DVD se puede clasificar como una rareza. El director de escena Christof Loy, conocido ya por sus cuidadas propuestas, se atreve a dramatizar un espectáculo de casi dos horas vertebrado por obras de cámara (instrumentales y vocales) de Tchaikovsky.

El título del espectáculo se toma de la que quizás sea la más popular de las canciones del compositor, la *Op. 6/6*, y reúne en una elegante estancia de palacio decimonónico tapizado de damasco azul a cinco personajes relacionados entre sí por vínculos de amor o amistad. El protagonista de la historia, un atormentado Vladislav Sulimsky que consigue con su sólida voz transmitir el desencanto, se enfrenta a su pasado y su presente rodeado de ese círculo cercano: el tenor Andrea Carè, de bello timbre y templanza, el barítono Mikolaj Trabka, joven e impetuoso, y sus dos amores, una Kelsey Lauritano de sensual voz oscura y aterciopelada, y Olesya Golovneva de melancólicos mimbres y frágil presencia. En medio de toda la vorágine emocional, una matizada versión del *Adagio del Souvenir de Florence*, interpretada por los miembros de la orquesta de la compañía. Siempre presente además el impecable, sensible y preciso trabajo de los pianistas acompañantes.

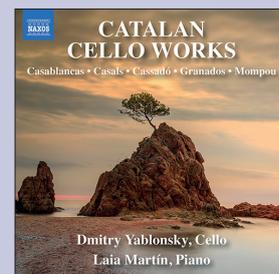
Pedro Coco

NONE BUT THE LONELY HEART. Canciones y obras de cámara de TCHAIKOVSKY. Vladislav Sulimsky, Olesya Golovneva, Kelsey Lauritano, etc. Mariusz Klubczuk y Nikolai Petersen (pianos). Escena: Christof Loy
Naxos 2.110770 • DVD • 111' • DD 5.1
★★★★★

El sello Naxos continúa con su serie de grabaciones de música de origen catalán, en este caso una antología de la combinación de violonchelo y piano. Con este álbum Dmitry Yablonsky da un repaso a autores reconocidos como Granados, Casablancas o Mompou (de quien misteriosamente falta su única obra concebida para el dúo, *El Pont*, de 1976; a cambio de una versión de su *Canción y Danza n. 1*, de 1918). El resto son de los míticos virtuosos del instrumento y compositores ocasionales, Pau Casals y su discípulo Gaspar Casadó. El resultado equilibra el violonchelo y el piano de varias maneras interesantes, a veces quedando el segundo como poco más que mero acompañante y está lleno de los toques característicos de cada compositor. La grabación, que nunca pierde el hilo del complejo movimiento inicial, podría crear un lugar renovado para el habitual repertorio del violonchelo como instrumento de las salas de concierto.

La obra de mayor envergadura registrada aquí es la *Sonata nello stile antico spaguolo* (1925) de Cassadó, que logra mantener el interés del oyente durante sus 15 minutos con su interesante estilo neoclásico. El resto son miniaturas. La grabación, en el Auditori Josep Carreras de Vila-Seca de Tarragona es clara y limpia, pudiendo captar todos los detalles tímbricos de Yablonsky y Martín, basado en un estilo refinado con un tono hermoso y una técnica sólida. Un buen hallazgo para violonchelistas y amantes de la música de cámara.

Luis Suárez



OBRAS CATALANAS PARA VIOLONCHELO. Obras de CASSADÓ, GRANADOS, CASALS, MOMPOU, CASABLANCAS. Dmitry Yablonsky, violoncello. Laia Martín, piano.
Naxos 8.579097 • 60'
★★★★★



Grabado en el 200 aniversario del nacimiento de Francisco Asenjo Barbieri (1823 - 1894), este disco refleja a la perfección, según Emilio Casares (musicólogo), la vena nacionalista, casticista y populista de la canción lírica española del siglo XIX. Muestra un Barbieri que sigue la tradición, en parte, de las seguidillas-boleas y las tiranas de Sor y León; y que, en definitiva, bebe de las tonadillas, la danza y la música histórica precedente. El reflejo de una praxis compositiva seguramente a caballo entre la recopilación de los géneros del momento y la innovación sonora. En definitiva, según Rinaldo Zhok, una compilación de obras que representa lo que para Barbieri era la verdadera esencia de la música: las tradiciones de su propia tierra en un patrimonio común que no entiende de regionalismos.

En la interpretación y grabación de este trabajo, Sofía Esparza y Zhok logran captar la esencia del repertorio: el carácter saleroso y populista de cada pieza. A pesar de la dificultad que este tipo de música lleva implícito en la diferenciación interpretativa y las coplas con estribillo que se repiten, logran captar la atención del oyente a través de los contrastes y las tímbricas instrumentales utilizadas (castañuelas y flauta traveseira). Dinámicas expresivas cargadas de lirismo, fragmentos de *parlato* y picardía. Obras de temática diversa y popular que reflejan la España de Barbieri impregnadas de ritmos de habanera y otras danzas.

María Alonso

OTRO BARBIERI. Canciones españolas completas de F. A. BARBIERI. Sofía Esparza, soprano; Rinaldo Zhok, piano.

Odadek ODRCD441 • 72' ★★★★★

El coreógrafo John Cranko se encargó, desde inicios de los años sesenta hasta su repentino fallecimiento en 1973, de dirigir el Ballet de Stuttgart y, ahora, el sello CMajor & Unitel deciden ofrecernos tres documentales que narran la historia de esta compañía de manera muy exhaustiva, ensalzando además a dos primeras figuras fundamentales.

Por un parte, se homenajea a la que muchos consideran por su versatilidad y entrega la Callas del ballet: la brasileña Marcia Haydée, musa y firme apuesta de Cranko para su compañía, que más tarde llegó incluso a dirigir. En el documental podemos vivir con ella su impresionante recorrido. Asimismo, vivimos el del expresivo y técnicamente irreprochable Friedmann Vogel, la estrella sobre la que versa el otro documental. Nació y se formó en la ciudad alemana, y lleva 25 años siendo parte del grupo, así que son muchos los lazos que lo unen a este, expresivamente plasmados en el film de Katja Trautwein.

El tercer documental ensalza a las figuras, a "los superhéroes", que, junto a sus implicados directores, han hecho posible el reconocimiento actual hacia la compañía; por tanto, a lo largo del extenso recorrido videográfico se tiene la posibilidad de admirar la destreza de muchos de sus integrantes.

Se trata, pues, de un estupendo compendio para aproximarse a las entrañas de una de las compañías de danza más reputadas hoy.

Pedro Coco



THE STUTTGART DOCUMENTARY COLLECTION. Friedman Vogel, Marcia Haydée, etc. Staatsorchester Stuttgart / varios directores. Coreografías: John Cranko.

CMajor-Unitel 808508 • 2 DVD • 190' • DD 5.1 ★★★★★



Verissimo, declaración de intenciones del tenor Vittorio Grigòlo, alude a un juego de palabras que aúna el significado de esta palabra italiana (*verissimo*: muy verdadero) con el concepto *verismo*: primer movimiento literario italiano de carácter nacional que tuvo su exponente musical en la ópera y se tradujo en una búsqueda realista del contenido dramático. Según Grigòlo "necesitas más técnica para cantar este repertorio que otro porque se apodera de todo lo cerebral y pasional que implica el canto".

Esta compilación de arias, formato al que el público está acostumbrado, trata de hacer, por tanto, un recorrido por el repertorio *verista* que grandes tenores italianos de principios del siglo XX interpretaron (De Lucia, Gigli, Di Stefano, Bergonzi, Del Monaco o Corelli). Voces que Grigòlo escuchaba en su juventud, sonidos que se convirtieron en sus referencias de estudio, y arias que, tras una década desde su debut discográfico, el protagonista de esta compilación, según su criterio, está listo para interpretar con el nivel vocal adecuado.

De este modo, *Verissimo* permite al oyente adentrarse en el repertorio *verista* que mejor define la personalidad artística de Vittorio Grigòlo. Bajo la dirección de Pier Giorgio Morandi, la Czech National Symphony Orchestra, unida a la vocalidad de Grigòlo, resalta los contrastes e intencionalidades dramáticas de cada aria y plantea un recorrido cargado de dramatismo tanto en la interpretación vocal como en la instrumental. Un *verismo* verdaderamente creíble.

María Alonso

VERISSIMO. Vittorio Grigòlo, tenor. Czech National Symphony Orchestra / Pier Giorgio Morandi.

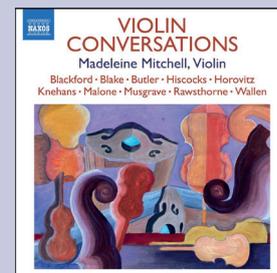
Sony Classical LC06868 • 41' ★★★★★

Primera grabación mundial de la mayor parte de las obras expuestas en este CD, obras dedicadas precisamente a la violinista Madeleine Mitchell.

Son piezas cortas, entre los 2' y los 5', excepto la Sonata de Rawsthorne. Madeleine Mitchell muestra un sonido pleno, robusto, se desenvuelve con fluidez entre los desasosiegos de Rawsthorne, Wallen y los momentos más líricos de Horowitz al violín solo en su *Dybbuk Melody* (1980), de Hiscocks en su *Caprice* (1990), de Knehan en su *Mist Waves* (2019) o de Blackford en su *Worlds apart* (2020).

Con el pianista Andrew Ball, fallecido en 2022, interpreta la Sonata de Rawsthorne a modo de homenaje por la trayectoria de 20 años juntos como dúo de violín y piano. La pieza de Wendy Hiscocks, *Dry White Fire* (1990), compositora australiana nacida en 1963, merece una mención aparte por su sencillez, contrapunto delicado entre los pizzicatos del violín y los acordes graves del piano, los ritmos juguetones cruzados y el diálogo constante entre los dos instrumentos. También la curiosa y divertida obra de Malone *Your call is important to us* (2022), en la que se cruzan conversaciones telefónicas con pasajes a violín solo, como una parodia de la vida contemporánea, o la romántica pieza de Blake *The ice Princess and the Snowman* (2018). Interesante recopilatorio estas "Conversaciones del violín".

Paulino Toribio



VIOLIN CONVERSATIONS. Obras de BLACKFORD, BLAKE, BUTLER, HISCOCKS, HOROVITZ, KNEHANS, MALONE, MUSGRAVE, RAWSTHORNE, WALLEN. Madeleine Mitchell, violín. Varios pianistas.

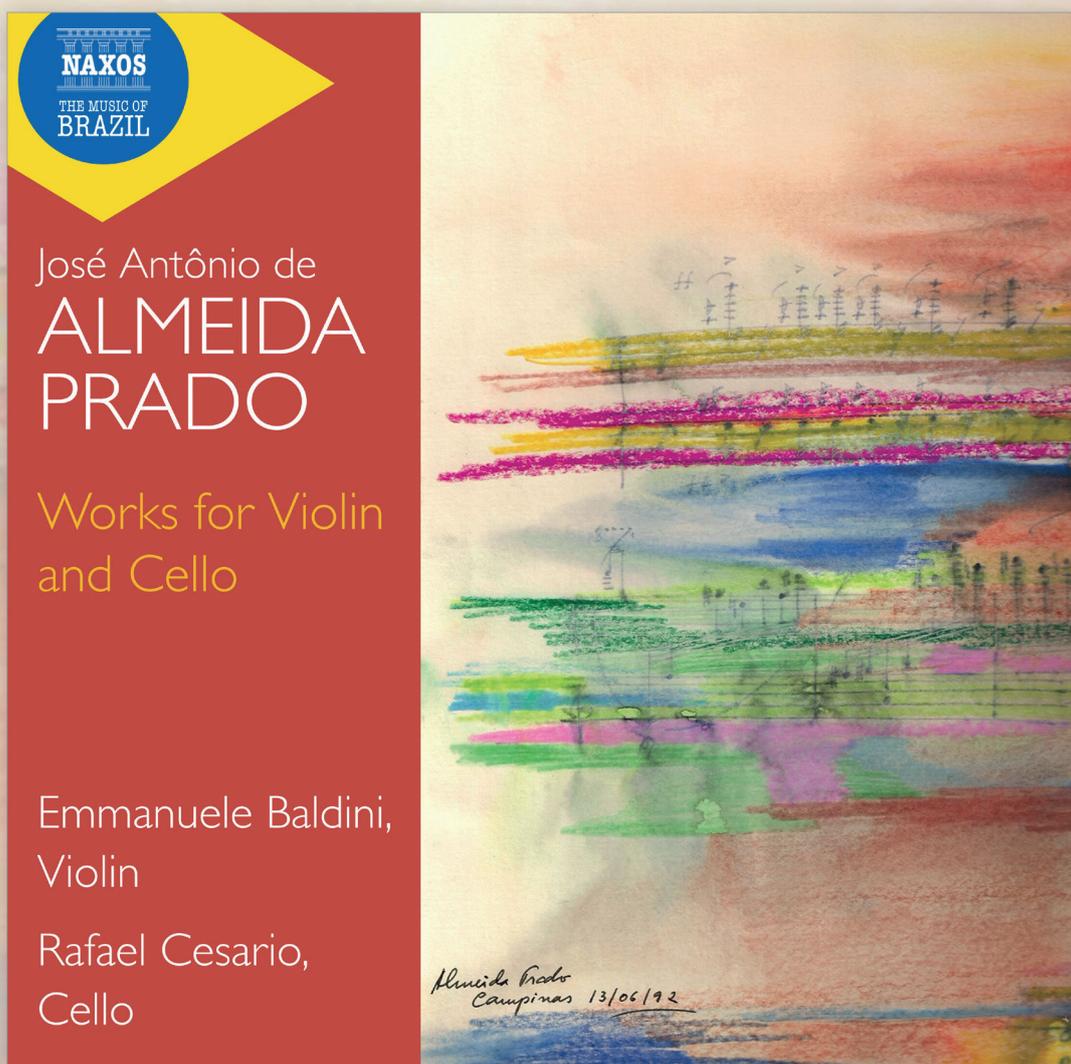
Naxos 8.574560 • 80' ★★★★★



The Music of Brazil

ALMEIDA PRADO

Distinctive works for solo violin and cello



Música
DIRECTA

UN PIANISTA EN BUSCA DE AUTOR

Cuando Richard Wagner anunció al mundo que se disponía a desarrollar un nuevo complejo dramático-musical para ser reconocido como auténtico arte para el futuro, ni fantaseaba ni mucho menos bromeaba. Durante ya más de siglo y medio el mundo de la creación dramática le viene reprochando que perdiera tanto tiempo en el empeño, mareando la perdiz con ideas y textos inútiles, pero a día de hoy la experiencia nos dice que, a pesar de tanto bandazo, consiguió plenamente su objetivo, pues desde el minuto uno después de su desaparición, su *Tetralogía* ha sido y continúa siendo un inagotable banco de pruebas para el desarrollo de sus poderosas ideas. Sus hijos, o por mejor decir, su único hijo varón, intentó proseguir la herencia, pereciendo en el intento, pero uno de sus nietos sí logró un primer importante paso, abriendo el camino que seguramente deseaba el maestro: una interpretación diversa y nueva cada vez en cada uno de las sucesivas propuestas escénicas. Así, desde los tiempos de la abstracción y el abandono del naturalismo de Wieland, se ha asistido a una asombrosa carrera para hacer nuevas interpretaciones de ese futuro que auguraba el jefe de las posteriores sagas de directores teatrales. Visiones políticas (Patrice Chéreau), regresos di-

versos al naturalismo de base (Peter Hall), reinterpretaciones ecologistas (Harry Kupfer), elucubraciones galáctico-falleras (La Fura dels Baus), relecturas históricas de carácter psicológico (Götz Friedrich), dramatizaciones coreografiadas como grandes frescos pictóricos (Guy Cassiers), etcétera. Hasta llegar a un momento, en el que nos encontramos ahora, en el cual lo que parece primar es la relectura paralela radical. Es, por otro lado, el sino de la ópera hoy: una creación sobre arte del pasado, reescrito a la gloria de unos nuevos invitados al banquete, los directores de escena. Como todos sabemos, la idea es plausible, por enriquecedora, pero sería justo añadir que encarna más de un peligro. Seguramente, el más importante sea cómo dar vida a historias nuevas que hayan de desarrollarse sobre el texto original sin que por eso se produzcan traiciones al mismo.

Pues bien, a mi entender, la situación hoy es la siguiente: el mundo de la dirección escénica cuenta con creadores que entienden bien esto y hacen estupendamente su trabajo, junto a una pléyade de impostores de fama. Con el *Anillo del nibelungo* hay más de uno que ha encontrado la auténtica horma de su tramposo zapato.

Dos ejemplos de relativa actualidad son las puestas en

“La situación hoy es la siguiente: el mundo de la dirección escénica cuenta con creadores que hacen estupendamente su trabajo, junto a una pléyade de impostores de fama; con el *Anillo del nibelungo* hay más de uno que ha encontrado la auténtica horma de su tramposo zapato”

escena del ruso Dmitri Tcherniakov y el noruego Stefan Herheim, a juzgar por sus currículos auténticos genios de la dirección de escena, de los respectivos *Anillos* berlineses para, respectivamente, la Staatsoper y la Deutsche Oper de la capital alemana, y a uno de los cuales me voy a referir ahora. Pienso, en todo caso, déjenme decirlo, que los directores artísticos de los teatros de ópera del mundo, muy responsables de esa evolución, deberían ser más cautos al escoger a directores de escena para nuevas producciones de la *Tetralogía*. Se deberían fijar más en las ideas que en los nombres. Por el puesto que han llegado a ocupar se les podría suponer un mínimo de conocimiento histórico sobre lo que ya ha llovido sobre esta epopeya de epopeyas escénicas, para librar de oportunismo, desconocimiento o pura desfachatez a cada nuevo (listísimo, rompedor o impostor) director que lo intente. Pero parece que la desvergüenza no tiene límite. No pasa nada. Parece que todo vale para rentabilizar el patio de butacas.

Discípulo de Friedrich

Esta *Tetralogía*, como la algo posterior de Tcherniakov, nació lastrada por la pandemia. Era la heredera de la de Götz Friedrich, que se había podido contemplar desde su estreno (con Jesús López Cobos) en 1984. Se estrenó a trozos, sin continuidad ni orden, y solo a finales de 2021 se pudo con-

templar de un tirón. Herheim es discípulo de Friedrich. Pero se nota poco. Pertenece a ese conjunto de directores de escena que piensan que su trabajo consiste en reescribir los libretos en vez de someterlos a un proceso de modernización o estilización, o algo parecido. Los hay muy buenos en esto, es decir, este comentarista no niega tal posibilidad en el modo de operar, hay multitud de ejemplos que lo confirman. Lo que sucede es que a mí me parece que Herheim lo hace sin criterio, o bajo un criterio a mi entender erróneo, fallido e incluso caprichoso. Como otros de su ralea, acumula sobre la escena elementos teatrales, objetos varios, que es de suponer guardan alguna relación con la historia original. Y traza una historia paralela a la que se desarrolla en el libreto, sin empacho de prescindir de los ejes fundamentales del original. Olvidense, por supuesto, del agua, del oro, del fuego, de los famosos espacios de desarrollo de la obra, etcétera. Bien: una historia superpuesta, que sería conveniente poder entender.

Iniciado el prólogo, aparece un grupo de refugiados, con sus maletas a cuestas (¿acaso no lo fue el propio Wagner?), convirtiéndose estas después en el propio decorado de fondo en la primera jornada. Vale. Muy actual. (Hoy lo sería más: Ucrania, Gaza. Toda una premonición. Aunque seguramente Herheim seguía todavía mirando a Hitler). Pero otra cosa es, por ejemplo, dejar en ropa interior a esa masa de despistados, o a las mismas ondinas del, naturalmente, inexistente Rin, convertidas en ninfómanas. O, en *gracieta* poco ocurrente, recubrir los pechos de Freia con dos cascarones de manzanas reinetas.

Uno empieza a perderse desde el principio cuando al aparecer Alberich en la primera escena de *El oro del Rin* ve cómo se maquilla de payaso, algo que les sucederá a sus sufridos siervos enanos luego

“Parece que todo vale para rentabilizar el patio de butacas”



“Uno empieza a perderse desde el principio cuando al aparecer Alberich en la primera escena de *El oro del Rin* ve cómo se maquilla de payaso”.



© BERND UHLIG

“De un piano nacen y en él mueren los acontecimientos dramáticos de la epopeya, dirigidos desde el teclado por los propios personajes”.

(¿todos ellos personajes teatrales externos a la historia? Una gran máscara, presente a lo largo de la representación así lo indicaría).

Y lo está ya del todo cuando, en *La walkiria*, se insiste denodadamente en la presencia de un futuro Siegfried sin concebir manejándose todo el rato con Sieglinde y Siegmund y, claro, Hunding. Etcétera. Seguro que para Herheim todo eso tendrá sus claves. Lo que sucede es que al señor que ha pagado su entrada le encantaría conocerlas, pues, para él, el dúo entre los gemelos, por ejemplo, ha sido siempre un acto de amor y eso, que se sepa, se suele hacer en soledad. Con todo, lo más reseñable de la escena no son estos y los mil y un detalles teatrales más que se añaden al contexto como elementos integradores, cuando lo único que consiguen es enredarlo todo.

Un piano omnipresente

Lo más significativo, la idea generadora de todo este *Anillo* es el resultado de un parto multifuncional producido desde una prodigiosa vagina: el

“Stefan Herheim traza una historia paralela a la que se desarrolla en el libreto, sin empacho de prescindir de los ejes fundamentales del original”

interior de un piano que se halla todo el rato en el centro de la escena. De este nacen y en él mueren los acontecimientos dramáticos de la epopeya, dirigidos desde el teclado por los propios personajes, que explican e interpretan la partitura, permanentemente presente, y con la que juegan manoseándola o rompiéndola, según venga al caso. Del interior de ese piano salen todo tipo de telas convertidas en cortinajes o tiendas de campaña, cuando no otros objetos de orden más abstracto, amén de convertirse en la roca del castigo de Wotan o un paritorio para el bueno de Siegfried.

En fin, realizo todas estas observaciones partiendo de las tomas de *El oro del Rin* y *La walkiria*, que son las que ha tenido a bien enviarme RITMO para el comentario. Pero me he informado del resto del desaliño en las otras dos óperas, y les aseguro que el señor Herheim no deja en ellas de superarse. En la escena final del *Ocaso*, pongo por caso, vemos a una limpiadora poniendo orden a los trastos. Según él, se trata de pura política porque así homenajea a la señora de la limpieza que se va a jubilar de su puesto de trabajo. ¿Se puede aguantar semejante tomadura de pelo, semejante falta de respeto?

No son óperas estas para ser dirigidas musicalmente por gentes grises. Donald Runnicles es justo eso (al menos en Wagner), un maestro que sabe dar las notas sin que se

“Los personajes wagnerianos son modelos que deben ser explicados a través de la música, desmenuzando los sonidos y las notas, no simplemente exponiendo estas desde la seca realidad del pentagrama”

le escape casi ninguna, pero sin demasiado sentido de su alma dramática. Es decir, lo que define drásticamente el mundo interior de Wagner, el descenso a las profundidades psicológicas de unas criaturas casi siempre desviadas y profundamente incorrectas en el aspecto moral, pero que defienden sus reacciones humanas con inconmensurable fuerza, con un empuje oceánico, tormentoso y desgarrador. Son modelos que deben ser explicados a través de la música, desmenuzando los sonidos y las notas, no simplemente exponiendo estas desde la seca realidad del pentagrama. Wagner es, como en pocos más, la música hecha milagro sonoro. Por eso hablar de directores wagnerianos son verdaderas palabras mayores. Runnicles es un wagneriano menor. Y su orquesta está bastante lejos de la de la ópera estatal berlinesa.

Nina Stemme

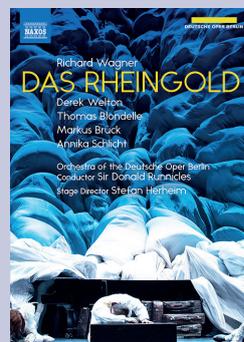
Por estas dos versiones se pasean muy pocos cantantes a los que se les pueda asignar una etiqueta auténticamente wagneriana, si exceptuamos a Nina Stemme (Brünhilde en *La walkiria*) e Iain Paterson (Wotan en la misma ópera). Solo que este último anda muy justo vocalmente; acaba bastante regular en sus cuitas con su hija, que lo hace como una rosa recién cortada.

El Siegmund de Brandon Jovanovich es muy poca cosa, aunque su pareja, la Sieglinde de Elisabeth Teige, le eche no ya una mano sino su cuerpo entero. El Hunding de Tobias Kehrer es bastante hosco, en el mal sentido. En *El oro del Rin* prima la idea de conjunto de la casa, la Deutsche Oper, pues casi todos son hijos del

lugar. Derek Welton es un Wotan de mucho menos interés que Paterson, y Markus Brück es una caricatura de lo que debe ser un Alberich normal. Más interesante me ha parecido la Fricka de Annika Schlicht, una mezzo de atractivo timbre y una buena intérprete. Correctas las niñas, flojos los gigantes y demás semidioses y otra caricatura más la de Thomas Blondelle como Loge.

Conclusión. Las tomas son de finales de 2021. Es ya un Wagner viejo, pasado. Para mi manera de ver las cosas, la decadencia del wagnerismo en el mundo operístico actual es muy notoria. Con toda sinceridad, no veo a ningún director capacitado para recoger los gloriosos testigos del pasado, y siempre por los mismos motivos: una dañina voluntad de (falsa) regeneración de las fuentes. Pero siempre nos quedará la inteligencia artificial para *desglobalizarla*.

Pedro González Mira



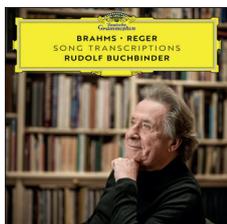
WAGNER: El oro del Rin. Welton, Blondelle, Brück, Schlicht, Kutasi, etc. **La walkiria.** Jovanovich, Teige, Kehrer, Paterson, Schlicht, Stemme. Orquesta de la Deutsche Oper Berlin / Donald Runnicles. Escena: Stefan Herheim.
Naxos 2.110740 / 2.110741-42
• 3 DVD • 2h 35' / 3h 51' PCM



EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas por Juan Berberana

Novedades



El veterano pianista alemán Rudolf Buchbinder vuelve a dar una lección magistral con estas insuperables transcripciones de Max Reger de canciones de Brahms. Hondura y entendimiento. Modélicas.

BRAHMS-REGER: Transcripciones de Lieder. Rudolf Buchbinder, piano.

DG / Disponible desde 22-03-24

★★★★★



Avanza la integral Bruckner de Roth con esta inesperada Novena. Rara. Intencionadamente apresurada (uno de los *Adagios* más rápidos del mundo del disco) y poco "romántica". Su escucha te deja un tanto frío.

BRUCKNER: Sinfonía 9. Orq. Gürzenich Köln / François-Xavier Roth.

Myrios Classics / Disponible desde 05-04-24

★★★

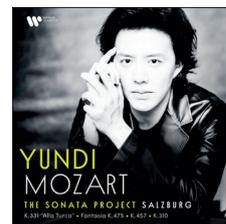


Probablemente la integral sinfónica definitiva de Enescu (la competencia es breve: Rozhdestvensky y Foster). El rumano (educado en EE.UU) Cristian Macelaru y su orquesta francesa (sorprendentemente en forma) lo bordan. Sonido espectacular.

ENESCU: Sinfonías 1-3. Rapsodias rumanas. Orq. Nac. Francia / Cristian Macelaru.

DG / Disponible desde 12-04-24

★★★★★ R



La escasez con la que Yundi abandona Hong-Kong para mostrarnos su arte en occidente, le envuelven en un aura de misterio. Concierto en Salzburgo del año pasado. Es uno de los "grandes", sin duda. Pero necesitamos escucharle más.

MOZART: Sonatas KV 331, 475, 457 y 310. Yundi, piano.

Warner / Disponible desde 05-04-24

★★★★★

Novedades repertorio infrecuente



Otra recreación de las Cuatro estaciones. También por una grande del cine, como Rachel Portman. Menos interesantes que las de Max Richter (comentadas el mes pasado), pero no exentas de encanto.

PORTMAN: Las nuevas cuatro estaciones. Orq. WDR / Patrick Lange.

Sony / Disponible desde 29-03-24

★★★★★

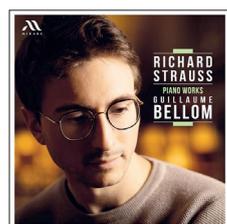


Kristjan Randalu va un poco más allá de una mera transcripción al piano del *Dichterliebe*. Hay también elementos de improvisación, muy próximos al jazz. Momentos brillantes al lado de otros menos redondos.

SCHUMANN-RANDALU: Dichterliebe. Kristjan Randalu, piano.

Berlin Classics / Disponible desde 05-04-24

★★★★★



El piano de Richard Strauss apenas se escucha en nuestras salas de concierto. Es evidente que su calidad es inferior a su corpus orquestal y operístico. Pero merece la pena darle una oportunidad. Excelente trabajo de Guillaume Bellon.

R. STRAUSS: Obras para piano. Guillaume Bellon, piano.

Mirare / Disponible desde 05-04-24

★★★★★



Ellen Taaffe Zwilich saltó a la fama en 1983 al ser la primera mujer en ganar el Pulitzer musical. Han pasado 40 años y su música se ha "acomodado" a los gustos de su patria (EE.UU). Lástima. Una buena muestra de su obra más reciente.

ZWILICH: Sinfonía 5. Concierto violín. Orq. Boston Modern / Gil Rose.

BMOP / Disponible desde 09-04-24

★★★★★

Reediciones



Nueva reedición en plataforma, entre al archivo más jugoso de DG (en celebración de sus 125 años). Geniales Jochum y, sobre todo, Gilels. Una de las referencias en disco, sin duda. Lástima que el sonido de este reprocesado sea algo borroso.

BRAHMS: Conciertos para piano Emil Gilels. Filarmónica Berlín / Eugen Jochum.

DG / Disponible desde 12-04-24

★★★★★



Warner responde al fallecimiento de Maurizio Pollini con la reedición de algunas de sus primeras grabaciones de juventud. Por supuesto, Chopin. Difícil encontrar mejor homenaje para el milanés. DEP.

CHOPIN: Nocturnos, Polonesas, Baladas... Maurizio Pollini, piano.

Warner / Disponible desde 12-04-24

★★★★★ R

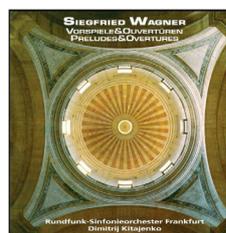


Prosiguen las reediciones de Neville Marriner, en conmemoración del centenario de su nacimiento. Este *Mesías* ha sido referencia (y probablemente lo sigue siendo) durante decenios. Excelente oportunidad de volver a disfrutarlo.

HAENDEL: El Mesías. Solistas, Academy St. Martin in the fields / Neville Marriner.

Universal / Disponible desde 22-03-24

★★★★★ R



Músico maldito y probablemente ignorado injustamente. *Glück* es la *Vida de Héroe* de Siegfried Wagner. De un romanticismo que aplasta sensorialmente. Esta es la mejor versión disponible (frente a las de Hollreiser o Albert). Muy recomendable.

S. WAGNER: Glück. Oberturas. Orq. Sinf. Radio Frankfurt / Dimitri Kitajenko.

DG / Disponible desde 22-03-24

★★★★★



ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA

An operatic rarity from Rossini in Wildbad



ROSSINI

ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA

Farnocchia • Kabongo • Süngü
Marini • Gaudenzi • Aguilar

Kraków Philharmonic Chorus and Orchestra
Antonino Fogliani

2 CDs

ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival

Musica
DIRECTA

LA MESA DE MAYO

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



MENÚ

"10 sinfonías diferentes"

CAFÉ ZIMMERMANN (programa de Radio Clásica)
 por Clara Sánchez & Eva Sandoval

Sinfonía lírica / Zemlinsky
 Sinfonía de los salmos / Stravinsky
 La canción de la tierra / Mahler
 Sinfonía Turangalila / Messiaen
 Sinfonía fantástica / Berlioz
 Sinfonía n. 9 / Beethoven
 Sinfonía da Requiem / Britten
 Sinfonía Fausto / Liszt
 Doble Sinfonía / Elizabeth Maconchy
 Sinfonía / Berio

JUSTINO LOSADA
 Crítico

Sinfonía n. 6 al estilo de cuatro épocas diferentes / Spohr
 Sinfonía piano solo / Alkan
 Sinfonía n. 8 / Mahler
 Sinfonía n. 3 / Enescu
 Sinfonía de los salmos / Stravinsky
 Sinfonía Turangalila / Messiaen
 Sinfonía n. 2 / Dutilleux
 Sinfonía / Berio
 Sinfonía para tres orquestas / Carter
 "Stimmen... Verstummen..." (Sinfonía) / Gubaidulina

DANIEL PÉREZ NAVARRO
 Crítico y escritor

Symphonie dramatique Roméo et Juliette / Berlioz
 Spring Symphony / Britten
 Sinfonía da Requiem / Britten
 Sinfonietta / Janáček
 Sinfonía n. 3 para órgano, 15 trompetas y orquesta / Khachaturian
 Sinfonía Turangalila / Messiaen
 Sinfonía concertante KV 364 / Mozart
 Sinfonía Sacra / Panufnik
 Kammer-symphonie / Schreker
 Eine Alpensinfonie / R. Strauss

JUAN MANUEL VIANA
 Periodista musical y locutor de Radio Clásica

Symphonie dramatique Roméo et Juliette / Berlioz
 Sinfonía Fausto / Liszt
 Sinfonía lírica / Zemlinsky
 First Choral Symphony / Holst
 Sinfonía n. 4 / Ives
 Sinfonía n. 1 "Gótica" / Brian
 Sinfonía n. 3 "Canción de la noche" / Szymanowski
 Sinfonía Alemana / Eisler
 Sinfonía Turangalila / Messiaen
 Sinfonía / Berio

SOBREMESA


Si el mes pasado planteábamos "operas raras", este mes nos vamos al terreno de las otras sinfonías, las que desafían la forma tradicional. Y como siempre, aclaraciones de los invitados a esta mesa, que comenzamos con Clara Sánchez y Eva Sandoval: "Hemos querido incluir muy especialmente la *Sinfonía n. 9* de Beethoven por celebrarse en 2024 el bicentenario de su estreno. Nos ha dado mucha pena dejar las dos "sinfonías del frío" fuera: la *Alpina* de Strauss y la *Antártica* de Vaughan Williams... Y como toque radiofónico, nos gustaría mencionar la siempre original "Sinfonía de la mañana" de Martín Llade y Clara Corrales por haberse convertido con los años en un espacio 'sinfónico' de referencia en la divulgación musical española".

Por su parte, Justino Losada indica: "He procurado ofrecer obras que por sus características representan sinfonías que se salen de los esquemas clásicos o tienen alguna peculiar característica que las hace únicas. El caso de la *Sinfonía n. 6* de Spohr es paradigmático de un poliestilismo primigenio en el siglo XIX. La ingente obra de Alkan para piano incluye una obra capaz de evocar el color sinfónico de la orquesta como su *Sinfonía para piano solo*. Las monumentales dimensiones en la *Octava* de Mahler hacen de esta una de las obras sinfónico-corales de mayor escala, o Enescu y su *Sinfonía n. 3*, nutrida de un discurso lisztiano. La *Sinfonía n. 2* de Dutilleux ciñe el esquema barroco del *ripieno* y *tutti* del *concerto grosso* con ciertas variaciones. O la *Turangalila*, con plantilla nutrida y con un instrumento poco habitual como las ondas martenot. En Berio, cabe, además, la historia de la música, el trampantojo, la cita y el préstamo musical. La *Sinfonía para tres orquestas* de Elliot Carter implica una disposición en tres grupos separados jugando con la espacialización sonora, como hace también Gubaidulina en *Stimmen... Verstummen...*, sinfonía en la que se añade también un factor performativo que incluye un solo para director en el que este mide la parte sin que se emita sonido alguno".

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

  @RevistaRITMO

MÚSICA POR LA INCLUSIÓN

por Paula Hernández-Dionis

La JONDE: una experiencia transformadora

Recuerdo como si fuera hoy el día en que pisé por primera vez el Auditorio Nacional para realizar las pruebas de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Poder hacerlas requería un grandísimo esfuerzo económico por parte de mi familia, ya que debían pagar mi billete de avión y el del violonchelo. No te das cuenta lo caro que resulta vivir en Canarias hasta que tienes que desembolsar una cantidad de dinero importante cada vez que quieres realizar una prueba de orquesta.

Era la primera vez que me enfrentaba a una prueba de ese calibre y ver a 50 chicos y chicas, de mi edad y mayores, en aquel pasillo tocando y luchando por una plaza, me causó una tremenda impresión. Recuerdo la frase de mi madre: "No los mires, ahora no vienes a hacer amigos, vienes a tocar lo mejor posible y conseguir tu plaza, ya cuando acabes, los conoces".

Me impactó mucho ver a un compañero (que más tarde se convertiría en un gran amigo) que realizó la prueba en pantalón corto y cholas ("chanclas" en "canario"). Este chico también entró como titular de la JONDE aquel año y aunque en esos momentos me pareció inconcebible, me hizo pensar, tiempo después, en cuáles eran los ideales de aquella orquesta. En mi opinión, este hecho fue una clara declaración de intenciones, tanto del tribunal como de la gerencia de la orquesta, que lo que se buscaba en la orquesta era la excelencia interpretativa y no un perfil predeterminado.

Entrar en la JONDE fue un hecho que marcó un hito tanto en mi vida personal como en mi carrera profesional como violonchelista. Ser parte de esta orquesta juvenil representó mucho más que tocar música al más alto nivel, fue un viaje transformador que me llevó a explorar nuevas perspectivas musicales, a conocer a músicos inspiradores y a experimentar la magia de la música clásica en su forma más pura.

Esta metáfora podría diluirse al tratarla en su forma más literal, al hablar de las giras realizadas por las diferentes ciudades españolas. Desde las calles adoquinadas de Cuenca hasta los majestuosos paisajes de Sevilla, cada ciudad nos recibió con los brazos abiertos y nos brindó la oportunidad de conectarnos con su historia y su gente a través de los numerosos viajes que realizamos por toda la geografía de nuestro país.

Nunca se me olvidará cuando, allá por enero de 2005, nos fuimos enfermando uno a uno hasta el punto de tener que suspender varios ensayos generales. El hotel en el que nos alojábamos en Puertollano parecía más un hospital que una residencia temporal de 100 jóvenes con ganas de fiesta. Ese concierto sonó como pocos había vivido yo con la orquesta, puesto que, pese a lo que había ocurrido, cada uno de nosotros aportó al colectivo el doble de su predisposición habitual. Tampoco podría borrar de mi memoria aquellos mo-



"Entrar en la JONDE fue un hecho que marcó un hito tanto en mi vida personal como en mi carrera profesional como violonchelista".

mentos en los que al finalizar un concierto, empezaban a sonar las notas de *Paquito el chocolatero*, gracias a los compañeros valencianos. ¿Saben cómo suena un pasodoble en un avión? Yo sí lo sé, porque cada viaje que hacíamos juntos siempre se convertía en una fiesta.

Creo que no sobra hablar de la cantidad de compañeros y compañeras a los que conocí en cada encuentro, de los lazos que aún perduran hoy en día entre nosotros y de las relaciones profesionales que a lo largo de los años se han ido fraguando

gracias a la orquesta, 20 años después y pese a la lejanía existente entre los integrantes.

Sin embargo, y obviando mis experiencias personales, está claro que la JONDE ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de una nueva generación de músicos clásicos en España. Que la orquesta brinde oportunidades de formación de alto nivel y un entorno de aprendizaje incentivador, ha permitido que los jóvenes músicos que han enrolado sus filas persigan la excelencia artística y compartan su pasión por la música con su entorno.

Marcados en mi memoria están algunos momentos de éxtasis musical durante nuestros conciertos en Santiago de Compostela, Albacete, Barcelona, Zaragoza o Valencia. Esa sensación creo que no la volví a vivir nunca más, ni siquiera en una orquesta profesional. Aquellos acordes estaban llenos de energía, vitalidad, juventud, ganas y mucha calidad; muchísima. La JONDE nos proporcionó siempre un ambiente estimulante y colaborativo, donde el talento individual se combinaba con la pasión colectiva por la música.

Bajo la dirección de destacados maestros y profesores como Christopher Hogwood, Lutz Köhler, Josep Vicent, Fabio Biondi o Ricardo Frizza, cada ensayo orquestal se convertía en una oportunidad para crecer y perfeccionar nuestras habilidades técnicas y artísticas. Y si algo me hizo aterrizar en esa vorágine de excelencia fue sin duda escuchar los solos de *Pulcinella* interpretados, en mi primer encuentro (julio de 2004 en Santiago de Compostela), por mis compañeros/as, algunos de los cuales ocupan actualmente los primeros afiles de orquestas sinfónicas profesionales a nivel internacional.

Hace 6 meses celebraba la JONDE el 40 aniversario de su fundación con un concierto en el Auditorio Nacional bajo la batuta del que fue su fundador, Edmon Colomer. Y es por ello que, para finalizar estas líneas, no puedo más que desear que este maravilloso proyecto pedagógico impacte en todos los jóvenes músicos una mínima parte de lo que lo hizo en mí como persona y como profesional. ¡Por 40 años más!

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



ÉLISABETH JACQUET DE LA GUERRE

Un brillante talento

por Marianna Prjevalskaya

Es posible que el nombre Élisabeth Jacquet de la Guerre no suene familiar a muchos amantes de la música clásica. Y no es de extrañar, ya que, desgraciadamente, la historia de la música intencionadamente o no ha dejado a muchas magníficas compositoras en el olvido, que esta sección mensualmente trata de “rescatar”. Dedicarse a la composición y publicación musical, estableciendo sólidos lazos profesionales con la corte más importante de Europa, evidencia un reto excepcional para una mujer de aquella época. Considerada durante su vida como una compositora e intérprete prodigiosa, Élisabeth cautivaba el público con su bella voz, acompañándose a sí misma al clave y ejecutando improvisaciones de lo más brillantes e ingeniosas, demostrando a la vez un rico y sensible lenguaje armónico en sus obras, todo un conjunto de virtudes que le proporcionaron una reputación internacional única en su tiempo.

La historia de esta compositora empieza por su descendencia de una familia de músicos respetados: cantantes, instrumentalistas y constructores de instrumentos. Aunque no hay suficiente información sobre su madre, se sabe que su padre, Claude Jacquet, era constructor de instrumentos de tecla y un reconocido organista que trabajaba en París, posiblemente siendo él su primer profesor de música. Continuar la tradición musical familiar era algo típico de la época, como lo han demostrado otras familias reconocidas a lo largo de los siglos, como los Blanchet y Ruckers o Couperin y Bach. Pero también era una costumbre que las mujeres que pertenecían al círculo aristocrático o burgués aprendieran y disfrutaran tocando instrumentos como la guitarra, laúd, clave u órgano. Saber improvisar e interpretar piezas para los invitados no sólo se consideraba de buena educación y buen gusto, sino que también era una posibilidad para detener las miradas de los posibles pretendientes amorosos.

Pero a diferencia de muchas mujeres aficionadas a la música, el caso de Élisabeth era muy diferente. Algunos datos históricos nos hablan de su aparición como intérprete en la corte francesa a los 5 años. Después de este primer contacto, recibió la invitación personal del rey Luis XIV para instalarse en Versalles por cuatro años y continuar su educación musical, participando en actividades musicales de la corte y actuando para el público aristocrático. El ambiente cultural de Versalles proporcionó un terreno artístico ideal para el desarrollo del talento de la joven, y el apoyo y el patrocinio del rey era de por vida, no cesando incluso cuando la compositora contrajo matrimonio con el organista y compositor Marin de La Guerre y se instaló en París.

Un mérito inusual para una mujer fue la de publicar su primer libro *Les pièces de clavessin* a los 22 años. El volumen también lleva una dedicación al rey, expresando el agradecimiento por la fe y el apoyo ofrecido. Otro de los retos más significativos fue ser la primera mujer en componer una ópera, *Céphale et Procris*, y ponerla en escena en la Académie Royale de Musique, una institución de las más importantes para el drama lírico, fundada por el rey y bajo control absoluto de Jean-Baptiste Lully.

A lo largo de su vida, Élisabeth se vio atraída por distintos géneros musicales: escribió cantatas, trio sonatas y sonatas para violín y bajo continuo, y aparte de la mencionada ópera y varios volúmenes de suites para clave, se sabe que también compuso la ópera-ballet *Les jeux à l'honneur de la victoire*, cuya partitura está perdida, igual que sus obras dramáticas tempranas y el *Te Deum*. Lo más probable es que lo que se conserva hoy en día sea solo una parte de su creación.



Élisabeth Jacquet de la Guerre retratada por François de Troy.

Y aunque tanto los rasgos vocales como instrumentales se filtran en todas sus obras, es en las Suites para clave donde se siente más cómoda y creativa a la hora de expresar su personalidad. Estilística y estructuralmente, esta música refleja las características de los laudistas franceses, como, por ejemplo, los preludios sin medida con las que comienzan las tres de las Suites del Primer Libro. La *Cuarta Suite*, en cambio, presenta una combinación de *tocade* medida y prelude libre. Todas estas Suites presentan danzas convencionales como *allemandes*, *courantes*, *sarabandes*, *giges* y *menuete*, pero entre las atípicas, se puede destacar el *Cannaris* o *La Flamande* de la *Suite en re menor* del Segundo Libro, que pone de manifiesto una influencia operística. Con texturas polifónicas, pero transparentes y con simplicidad melódica, las Suites encantan por buen gusto, un lenguaje armónico lleno de súbitos cambios de modo mayor y menor y una ornamentación densa, como es de esperar del estilo francés.

Estas Suites seguramente fueron interpretadas por la autora en los conciertos que organizaba en su casa junto a obras de otros compositores que pertenecían a su repertorio y sus espléndidas improvisaciones. Como apasionada amante de conciertos de salón, Élisabeth invitaba a los aficionados musicales parisinos para darles a conocer obras recientemente escritas, promoviendo así la publicación y circulación entre profesionales y amateurs.

Aunque su vida se vio afectada por grandes pérdidas de las personas más queridas (en solo unos años perdió a sus padres, a su único hijo y a su marido), sorprendentemente nunca se aisló de la sociedad y siguió ofreciendo clases de clave en su casa, actuando en conciertos privados y públicos, mientras el apoyo de la corte continuó hasta su muerte en 1729. Pero incluso con este reconocimiento, la carrera de Élisabeth no fue libre de obstáculos. Como muchas otras mujeres de su época, no pudo recibir educación universitaria, ni tampoco un puesto fijo en la corte. Las oportunidades para las mujeres en los siglos XVII y XVIII estaban todavía muy limitadas y sólo nos queda imaginar cómo se desarrollaría su vida artística, esperando que algún día salgan a la luz más obras que Élisabeth Jacquet de la Guerre dejó para la posteridad.

“En las Suites para clave, Élisabeth Jacquet de la Guerre se siente más cómoda y creativa a la hora de expresar su personalidad”

Dr. Marianna Prjevalskaya

Pianista concertista, Visiting Assistant Professor of Piano - East Tennessee State University.

www.prjevalskaya.com



SEMBLANZAS

Joly cumple 100 años

por Justino Losada

“Más que compositor, soy un *inventor de músicas*”. Así, a la manera de Stravinsky, se denominaba el músico portugués José Manuel Joly Braga Santos, uno de los mayores sinfonistas ibéricos del siglo XX que naciera hace 100 años, el 14 de mayo de 1924. Quien también destacara como director, profesor y crítico musical, legó más de cien obras, de entre las que sobresale su producción sinfónica y que hoy, pese a una creciente discografía que recoge casi toda su obra, no ha tenido la difusión ni el reconocimiento internacional (incluso en España, país al que estuvo ligado con frecuencia) que mereciera tener, bien por la aislada autarquía del Estado Novo como por la posición periférica de Portugal.

Alumno predilecto de Luis de Freitas Branco en el Conservatorio Nacional y de forma privada después, aquilata un estilo que, tras el estreno de su *Obertura Sinfónica n. 1* en 1947, llama la atención del Gabinete de Estudios Musicales que lo contrata como compositor en plantilla. De esta época son el luminoso *Cuarteto de cuerda n. 1* de 1945 y las primeras *Cuatro Sinfonías*, fechadas entre 1946 y 1950, y que denotan un lenguaje neoclásico modal por impronta de su maestro, cuya repetición de patrones rítmicos (propios de la polifonía portuguesa renacentista) se combinan en esquemas cíclicos donde el uso de arcaizantes melodías evidencia la influencia externa de Vaughan Williams o Sibelius en la imponente *Sinfonía n. 3*, la hermosa *Sinfonía n. 4*, el *Concierto para cuerda* de 1951, las expansivas *Variaciones sobre un tema del Alentejo* de 1952, el rítmico *Cuarteto de cuerda n. 2* de 1957 o el posterior *Divertimento n. 1* (prácticamente una sinfonía concertante) de 1960.

Tras estudiar dirección de orquesta en Venecia con Scherchen en 1947, donde conoce a Nono y a Maderna, prosiguió estudios en Roma con Mortari, Pasquali y Galliera, para regresar como cofundador de las Juventudes Musicales de Portugal y, en 1950, debutar al frente de la Orquesta Sinfónica de la ENR, continuando su labor como director y estrenando música de Penderecki, Ginastera o sus discípulos Cassuto y Peixinho en su país.

El contacto con las vanguardias centroeuropeas muta su lenguaje hacia el cromatismo a finales de los años 50 en la ópera *Méropé* (sobre el texto de Almeida Garrett) y en el *Concierto para viola* de 1960, acentuándose en los *Esbozos Sinfónicos* de 1962 y, sobre todo, en la bartokiana *Sinfonietta para cuerda* de 1963, en el *Doble Concierto para violín y violonchelo* de 1966 o las *Variaciones Concertantes* de 1967. Pero es en la telúrica *Sinfonía n. 5* de 1966, obra de obligadas intenciones *panlusitanas* por orden del salazarismo, donde la metamorfosis estética le lleva a la práctica disolución tonal, predominando el timbre y el cromatis-



Joly Braga Santos con su esposa, María José Falcão Trigoso, en Milán, en torno a 1950.

mo libre como factores constructivos y las intrincadas polifonías texturales (como experimentara Freitas Branco en su visionario *Vathek*), aquí con ritmos y melodías de la música tribal de Mozambique. Otra obra clave de este período es la *Trilogía das Barcas*, ópera sobre textos de Gil Vicente (recuperada en junio en el Teatro San Carlos), en la que alterna cromatismo y modalismo para vehicular su expresividad.

El sincretismo entre recursos antiguos y modernos forja un lenguaje más depurado que emplea en formas libres de gran color instrumental, como en su *Sinfonía n. 6* de 1972, donde un cromático despliegue orquestal precede a un calmo clima diatónico, en el que una solista y el coro cantan poemas castellanos de Camões; el *Concierto para piano* de 1973, que extrae todo el potencial policromo del instrumento; las *Variaciones para Orquesta* de 1976, tal vez su obra más abstracta y cuyo final esconde una enorme belleza; los nostálgicos *Cantares Gallegos* de 1983 sobre textos de Rosalía de Castro; el

otoñal *Trío con Piano* de 1985 o el enigmático *Concierto para violonchelo* de 1987.

Su repentino fallecimiento de un ictus en 1988 truncó la vitalidad creativa de un maestro de carácter universalista y, con ello, una ópera basada en el Canto IX de *Os Lusíadas* para estrenarse en 1994 en Lisboa o, quizás, como avanzara a João Aguiar en la coloquial entrevista para el semanario *O País*, titulada “Maestro Joly Braga Santos, Louco? Não, distraído!”, una nueva *invención*: la *Sinfonía n. 7*.

A falta de conciertos con su música, la mejor aproximación a su obra procede mediante una discografía de la que cabe escogerse el ciclo de *Sinfonías* grabadas en Marco Polo y de obras sinfónicas y concertantes (*Alfama*, *Esbozos sinfónicos*, *Variaciones 1976*, *Concierto para piano* y *Oberturas*) en Naxos, dirigidas todas por su paisano Álvaro Cassuto. Su música de cámara ha recibido un excelente registro en tres discos del sello Toccata con intérpretes portugueses de primera fila. Es destacable el disco español del sello XXI al incluir el *Concierto para viola* y los *Cantares Gallegos* con María Orán y Jesús Amigo, y las grabaciones de PortugalSOM como la esmerada lectura de la *Sinfonía n. 5* con Silva Pereira o de la *Sinfonía n. 3* con Cassuto y la LSO.

“Quien también destacara como director, profesor y crítico musical, legó más de cien obras, de entre las que sobresale su producción sinfónica”

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

El trío en mi bemol

Nacida en Portugal en 1952, Rita Azevedo Gomes empezó por estudiar la carrera de Bellas Artes, que no terminó, y aprendió cine de forma autodidacta trabajando en la Cinemateca portuguesa, de la que ha sido programadora y encargada de publicaciones. Trabajó como ayudante del maestro Manoel de Oliveira, pero su obra no se limita a la cinematografía, ya que se ha ocupado, también, del teatro (*La Gaviota*) y la ópera (*La reina de las hadas*).

Su cine, premiado y muy valorado por crítica y festivales, ha tardado en llegar al gran público por su estilo: se toma su tiempo para filmar, ése que parece que nosotros, los espectadores, no tenemos para disfrutarlo. Considera la obra cinematográfica como la fusión de las otras artes (literatura, teatro, música, ópera, pintura...), en cierta forma como queriendo sustituir a la ópera como la obra de arte total. Su fama comenzó con *La venganza de una mujer*, basada en el cuento del mismo título del libro *Las Diabólicas*, película realizada como si fuera la grabación de una obra de teatro y muy acertadamente acompañada por la música de la segunda escuela de Viena: Berg, Webern y Schoenberg; y *La portuguesa*, utilizando la técnica de los *Tableaux Vivants* del siglo XIX (pinturas vivientes de cuadros conocidos recreadas por actores). Hace falta más que



“Rita Azevedo concibe la película como el cine dentro del cine a través de un homenaje a la música como metáfora del amor y la expresión corporal”.

un momento y una especial disposición para disfrutar de este tipo de cine.

En este discurrir de la cinematografía de Rita Azevedo llegamos a su última película, *O trio em mi bemol* (*El trío en mi bemol*), film basado en la única obra de teatro del cineasta francés Eric

Rohmer, que nos cuenta las conversaciones entre Adélia (interpretada por la actriz Rita Durão, nacida en Lisboa en 1976 y habitual en las películas de la directora) y Paul (a cargo del actor y director Pierre Léon, nacido en Moscú en 1959). Todo ello envuelto en un supuesto rodaje realizado por un excéntrico director, Pierre, protagonizado por el maestro español Adolfo Arrieta.

Varios tríos protagonizan la peculiar y diferente obra. El primero está compuesto por Adélia, Paul y Tito. Los dos primeros fueron amantes y ella lo dejó por otros tipos. Conversaciones sobre el amor, sobre Tito, que no aparece en ningún momento, la amistad, la vida y lo que realmente les une: la música y concretamente el *Trio Kegelstatt* de Mozart. Sustituyendo al nuevo compañero de Adélia, podríamos incorporar en la relación triangular al director Pierre, que

crea una película en proceso con escenas de ensayo y otras que parecen reales e incluso momentos oníricos. Pero podríamos considerar el verdadero trío el formado por Rohmer, Mozart y Rita. El director francés que envuelve la relación amorosa en sus famosos diálogos, aparentemente sencillos, como en sus películas, pero con mucha esencia, reflejando su amor a la palabra y a los amores púdicos (de ahí su fama de conservador). Mozart aporta su magnífica pieza de salón que define la filmación en pequeñas estancias como donde nació la música de cámara: pocos instrumentos, en este caso una combinación poco usual con el clarinete, Amélia, la viola, Paul y el piano... cualquiera sabe. Y Rita que, con estos elementos, construye una obra sofisticada, que no pedante, sutil, alegre y llena de humor.

Momento mágico cuando Paul empieza a tocar el piano y al levantar las manos del teclado, la música sigue sonando misteriosamente. La directora establece un equivalente entre las armonías, los contrapuntos y las *disonancias* de la pieza musical y el texto lleno de discusiones, afinidades y emociones. Hermosos son, también, los créditos finales que mezclan dibujos y escenas.

Rita Azevedo concibe la película como el cine dentro del cine a través de un homenaje a la música como metáfora del amor y la expresión corporal, describiendo la brecha que existe entre la realidad y la ficción, reconociendo que no sabe muy bien dónde está la realidad y dónde la representación de la misma. Situación que le lleva a hablar de angustias, ansiedades, celos e inseguridades. Cuando termina de rodar no percibe muy bien a qué momento de la realidad va a volver pero como ella misma dice: “En la vida, pueden creerlo, no sabré verdaderamente qué hacer. Aunque tríos siempre pueden surgir”.

Todas las películas de Rita Azevedo Gomes mencionadas en el artículo están disponibles en la plataforma Filmin.

“Rita Azevedo considera la obra cinematográfica como la fusión de las otras artes (literatura, teatro, música, ópera, pintura...), en cierta forma como sustituyendo a la ópera como obra de arte total”



O trio em mi bemol
 Filme de Rita Azevedo Gomes
 2022 · 127'
 Disponible en Filmin

DOKTOR FAUSTUS

por **Álvaro del Amo**

Tenorio



Tenorio, ópera de cámara de Tomás Marco, se representa en el Teatro Real a lo largo de cuatro funciones durante este mes de mayo.

“El mito es una proyección mental de realidades psicológicas que se encarnan en una historia que las ejemplifica, generaliza y sublima”
(Tomás Marco)

A sí explica Tomás Marco lo que podría calificarse como el germen de *Tenorio*, su ópera de cámara que por fin va a representarse en el Teatro Real a lo largo de cuatro funciones durante este mes de mayo (días 13, 15, 17 y 19). El compositor y libretista se ha basado en la obra de José Zorrilla, una visión exacerbadamente española del mito español de Don Juan, que completa con añadidos de autores diversos.

Todo mito propone una figura, o tipo, sujeto de una historia y provisto de un comportamiento que lo define.

Historia y comportamiento poliédricos que afectan a ámbitos muy diferentes, que pueden resultar contradictorios. Don Juan es el adorador de las mujeres, un noble o aristócrata provisto de un criado, cuya actividad es la seducción, conquista sexual de impulso inagotable. Don

Juan es el enemigo del matrimonio y de la familia como institución social y como imposición moral; furia que se expresa en una actividad desarrollada con una eficacia que toca puntos sensibles, fibras delicadas, como el engaño y la violencia, susceptibles de un mayor o menor desarrollo según los casos. En el caso de nuestro *Tenorio* practica ambas armas con el desparpajo, la insolencia y la brutalidad de un auténtico criminal.

Porque su voracidad lúbrica se adorna con el asesinato y, lo que es aún peor, porque sus desmanes tienen otro fin más perverso: superar las fechorías de un rival, el

tal Luis Mejía, empeñado también en vencer en barbarie a Don Juan Tenorio.

La ópera de Tomás Marco observa el mito español en su versión más española con atractiva y envolvente serenidad, tan festiva y lúdica como hábil a la hora de proporcionar al oyente, también ya al espectador, una materia propicia para la reflexión, dejando en el aire la cuestión esencial que subyace en el mito, que no es otra que la idea y práctica de la libertad: la eterna aspiración del animal cuya razón le ha condenado a aspirar a una vida no regida del todo por el instinto.

El enigma de la libertad conversa con hondura filosófica con “la gran solución” de la humanidad, el ámbito donde es posible respirar a pleno pulmón, el sentimiento caldeado por emociones ardientes y sutiles, la palabra terrible EL AMOR, digámoslo con mayúsculas, la síntesis que suma redención, consuelo y sentido, la realidad única que, como recuerda Tomás Marco convocando el verso de Quevedo, dignifica el polvo adjetivándolo de “enamorado”.

Solo son cuatro funciones (pueden ampliar más en nuestra entrevista de portada -nota del editor-), una ocasión inmejorable para, gracias a una exquisita ópera de cámara, dialogar con el *Tenorio* que todos, hombres y mujeres, llevamos dentro.

“La ópera de Tomás Marco observa el mito español en su versión más española con atractiva y envolvente serenidad, tan festiva y lúdica como hábil a la hora de proporcionar al oyente y espectador una materia propicia para la reflexión”

“Don Juan es el enemigo del matrimonio y de la familia como institución social y como imposición moral”



Tenorio
Ópera de cámara de Tomás Marco
Teatro Real (13, 15, 17 y 19 de mayo)



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Zemlinsky, el rey Candaules y el candaulismo

por Pedro Beltrán

Der König Kandaules (*El rey Candaules*) es una ópera de Zemlinsky con libreto del propio compositor, sobre una adaptación del drama de André Gide *Le Roi Candaule*. La composición inicialmente quedó inacabada, pero Antony Beaumont la completó en noviembre de 1993 y se estrenó el 6 de octubre de 1996 en Hamburgo. La historia es una antigua leyenda de Asia Menor, mencionada por Herodoto, que trata sobre el destronamiento de la ancestral dinastía real de Lidia bajo el rey Candaules por Giges.

Zemlinsky nació en Viena en 1872. Uno de sus abuelos era editor del periódico sefardí *El Correo de Viena*. Su padre trabajaba como secretario de la comunidad judía-sefardí de Viena y escribió un libro sobre la historia de los judíos en Austria. Su madre era de una familia sefardí y Zemlinsky fue educado en el judaísmo. Su hermana Mathilde se casó con su alumno, Arnold Schoenberg. Su condición de judío fue lo que le impidió terminar *El rey Candaules* y en 1938 tuvo que exiliarse a Estados Unidos al entrar los nazis en Austria. Su último concierto antes del exilio fue dirigiendo a la Filarmónica Checa con Pau Casals como solista, interpretando el Concierto para cello de Schumann. Poco antes, en 1936, había dirigido en Barcelona *The Jacobin* de Dvorák y *La novia vendida* de Smetana.

Candaules fue el último rey de Lidia de la Dinastía Heráclida en la Antigua Grecia. Se desconocen las fechas exactas de su nacimiento y muerte. Fue sucedido hacia el 680 a. C. por Giges, fundador de la Dinastía Mermnada. El rey pierde el trono y la vida por un capricho erótico; para excitarse más sexualmente permitió a su jefe de seguridad ver desnuda a su mujer. Es conocido por haber dado nombre a una práctica sexual, el candaulismo, que refleja la excitación de ver a la pareja exponerse sexualmente, desnudarse o realizar actos sexuales con otra persona. Una búsqueda en Google arroja la sorprendente cifra de 620.000 resultados en inglés y 340.000 en español...

Los protagonistas principales de la ópera son el rey Candaules, la reina Nyssia y el pescador Giges, que se convierte en jefe de seguridad del rey. Candaules está muy orgulloso de la belleza de su esposa, le excita y enorgullece que los cortesanos la miren lascivamente. El rey entrega a Giges un anillo que tiene la capacidad mágica de hacer invisible a su portador, lo que le permite tener sexo con su esposa. Ella lo confunde con su marido. Al día siguiente, Nyssia muestra su entusiasmo a Candaules por lo genial que fueron las relaciones sexuales de la noche, lo que le pone extremadamente celoso. Giges, todavía invisible, escucha la conversación y confiesa el engaño a Nyssia. La reina, profundamente ofendida en su honor, se venga de la traición de su marido pidiendo a Giges que mate a Candaules y ocupe su lugar. Lo mata. Giges se convierte en rey, con Nyssia de reina. El voyeurismo es un desastre para Candaules, que le lleva a perder el trono y morir. Giges ha sido mejor amante que él y la reina, disgustada con el engaño, elige un hombre más fuerte y leal que su marido.

Zemlinsky, al componer la ópera, tuvo presente su propia vida erótica. Había sido amante de Alma Mahler cuando era su profesor de música. Alma le había dejado por Mahler. El propio Zemlinsky aparece como protagonista al inicio de la película *La Novia de Viento*, sobre la vida de Alma Mahler. Aunque Mahler le había quitado la novia, le guardó siempre un enorme afecto y respeto, e interpretaba como director con frecuencia sus obras, efectuando además un arreglo para piano a cuatro manos de la *Sexta Sinfonía* (hay varias grabaciones del arreglo). El biógrafo de Zemlinsky, Marc Moskovitz, en su extensa monografía *Zemlinsky A Lyric Symphony*, nos cuenta que en su segunda etapa vienesa vivía muy cerca del cementerio donde está enterrado



El Teatro de la Maestranza de Sevilla representó *Der König Kandaules* con dirección musical de Pedro Halffter.

Mahler y visitaba su tumba con frecuencia. Freud era uno de sus vecinos.

Tras la ruptura con Alma, Zemlinsky inició una relación con Ida Gutmann, casándose en 1907. El problema del matrimonio fue que ambos eran infieles con frecuencia. Zemlinsky se seguía acostando con sus alumnas más jóvenes y atractivas, por lo que discutían constantemente. Finalmente, Zemlinsky encontró una mujer que consiguió mantener su interés erótico. Se casó con la ucraniana Luise Sachsels en 1929. Él tenía 59 años y ella 30, con 29 años de diferencia de edad. Luise era alta, delgada y muy atractiva y Zemlinsky no era agraciado físicamente; en las fotos juntos se ve que ella es más alta que él.

El erotismo de la ópera fue desastroso para Zemlinsky. Su gran deseo era que Candaules se representara en el Met de Nueva York. Tenía muchas posibilidades, ya que uno de los directivos principales del Met (Artur Bodanzky) era un antiguo alumno con el que mantenía una excelente relación. Zemlinsky además necesitaba dinero; los nazis habían confiscado sus bienes y ya no percibía derechos de autor. El Met rechazó la ópera por su carga erótica inapropiada para la puritana sociedad de la época. El sexo y Candaules en particular conspiraban contra Zemlinsky. Se deprimió por el rechazo, tuvo dos infartos y falleció en Nueva York en 1942.

La esposa de Zemlinsky ofreció a Friedrich Cerha que completara la ópera. Cerha, que había completado *Lulu* de Berg, no aceptó el encargo. Muchos pensaban que la partitura se había perdido. Hubo que esperar a la muerte de la esposa del compositor para que el mundo descubriera esta maravillosa ópera. Se estrenó 54 años después del fallecimiento en 1996, completada por Antony Beaumont. El estreno mundial en Hamburgo estuvo a cargo de Gerd Albrecht, y la grabación está disponible en audio. Podemos ver la representación en YouTube en el canal "operaonvideo", que dispone de la impresionante cifra de casi treinta mil representaciones de óperas y conciertos. También está en YouTube la memorable versión escenificada en Salzburgo en 2002, dirigida por Kent Nagano. Esta ópera deslumbrante e imprescindible sólo se ha representado en España en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, dirigida por Pedro Halffter.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

El caballero Carlo Broschi

"Io, Carlo Broschi, detto Farinelli, Cavaliere del Real Ordine Militare di Calatrava...". Así comenzaba la redacción de su testamento un cantante legendario, que ya antes de su fallecimiento era ya un mito: pronto Farinelli se convertiría en personaje de ficción, y nos lo encontramos ya desde el siglo XIX como protagonista de obras de teatro, óperas, novelas o películas. Fue precisamente el film de Gérard Corbiau (*Farinelli, il castrato*, 1994) del que mi amiga Ana Ramos decidió utilizar en su Podcast

"El cantante vino a España a curar la melancolía del rey, el hombre que tiene un poder casi taumáturgico con la musicalidad extraordinaria de su voz"

de RNE *Una historia de película* para hablar de la figura de Farinelli, y al que me llevó como invitada, coincidiendo además con mi colaboración en el proyecto de investigación encabezado por Begoña Lolo, *El teatro musical en la España de Felipe V*, en donde de nuevo me volví a encontrar con el personaje. No me sustraje finalmente yo tampoco a

su fascinación, y acabé por decidirme a hacer un Documentos RNE sobre él. Una rápida ojeada nos revela que se siguen escribiendo estudios, artículos y ponencias constantemente en torno a su figura, lo que nos da idea de la vitalidad del mito.

Farinelli presenta el misterio y el morbo de los castrati, de los que tanto se ha escrito y estudiado, pero en buena parte esas cualidades, además de por cuestiones físicas, se debían a la labor de grandes compositores y maestros de canto, entre los que Porpora figura con letras de oro. "Sin Porpora no hay Farinelli", dice Philippe Jaroussky, intérprete seducido por el brillo de aquella época. Con una carrera en los escenarios de poco más de diez años, Broschi pasa de Italia al gran centro operístico de Londres, donde llega en 1735, en un momento en el que comienzan a verse claramente en las carreras artísticas las estrategias de mercadotecnia moderna, y dos años más tarde llega finalmente a España para aceptar un suculento

"Farinelli fue un gran impulsor de la ópera del Teatro del Buen Retiro y el Real Sitio de Aranjuez en época de Fernando VI; con ellas proyectó una imagen poderosa de la monarquía española a nivel internacional"

contrato que le llevará a quedarse al servicio directo, primero de Felipe V, y después de Fernando VI.

Y aquí comienza uno de sus mitos más atractivos; el del cantante que viene a curar la melancolía del rey, el hombre que tiene un poder casi taumáturgico con la musicalidad extraordinaria de su voz. Sin entrar en la exacta realidad de tan hermosa leyenda, en todo caso su correspondencia personal del momento deja claro que para él se abre la posibilidad de iniciar una nueva

y estable etapa, dejando atrás la tiranía de los escenarios: podrá entonces centrarse por fin en su interés por la política cultural, y lo demostrará como gran impulsor de las produc-



Retrato de Farinelli realizado por Jacopo Amigoni, ataviado con las joyas de la cruz de la orden de Calatrava (Staatsgalerie Stuttgart).

ciones operísticas del Teatro del Buen Retiro y el Real Sitio de Aranjuez, sobre todo en época de Fernando VI. Con ellas logrará proyectar una imagen poderosa de la monarquía española a nivel internacional. Farinelli incluso se convierte en una figura influyente dentro del círculo del Marqués de la Ensenada. Y con sus encargos y proyectos de ópera, representará un momento destacado para la historia de la música y el teatro español.

Y sobre todo logra con ello un ascenso social, lo que me parece un apartado decisivo para entender realmente la personalidad de Farinelli; Fernando VI le nombra finalmente caballero de la Real Orden Militar de Calatrava, y esa distinción pasa a formar parte central de toda la imaginaria con la que Broschi se presentará ya siempre, incluso cuando retorne a Italia, tras la subida al poder de Carlos III.

Basta leer su testamento para comprobarlo, pues no sólo se presenta en él como caballero de Calatrava, si no que da indicaciones precisas de ser enterrado con el hábito y, sobre todo, habla con mucho cuidado de las joyas que posee con la cruz de la orden. Esas mismas joyas con las que precisamente aparece en los tres retratos realizados a principios de la década de 1750 por su amigo, el pintor Jacopo Amigoni. Y creo que la amplia iconografía de Farinelli es la que quizás nos refleje al Carlo Broschi más auténtico, al político, el hombre que sabe alcanzar los resortes del poder a través de la fuerza simbólica de la cultura.



LA QUINTA CUERDA

Narciso y Goldmundo

por Paulino Toribio

En la obra de Hesse, *Narciso y Goldmundo*, se nos presentan dos personajes muy dispares, uno es Narciso, un monje estudioso, racional y perfeccionista, el otro es Goldmundo, un joven al que su madre ha abandonado, un espíritu libre que se entrega a las pasiones, al arte y a la belleza del mundo terrenal. Dos conceptos que Hesse trata por separado pero en la vida real representan una dualidad en cada persona. "La pura inmediatez no es suficiente para provocar la experiencia estética", nos dice Theodor W. Adorno. Además de la inconsciencia espontánea, es necesaria la consciencia y la concentración, con lo cual surge la contradicción. Aquí encontramos la dualidad del arte, el Narciso y el Goldmundo. En la naturaleza no se puede distinguir categóricamente entre lo bello y lo no bello, entre lo subjetivo y lo objetivo.

Las diferentes lecturas de una obra de arte hacen que exista una corriente continua entorno al objeto artístico, estamos frente a una energía constante. La obra musical, en nuestro caso, no es un objeto cerrado, perfectamente definido, estático, inmediato; al contrario, es un pozo de encuentros y de sabiduría, es un constante flujo de transformación. Algunos piensan en las versiones de referencia, porque si no sería muy complejo establecer una comparación, incluso la crítica musical dejaría de tener sentido.

Si observamos el Aconcagua en la Cordillera de los Andes en sucesivas exploraciones, posiblemente nunca será la misma experiencia, hay factores que determinan cambios, factores climáticos, diferentes vías de llegar a la cima, nuestra propia preparación física y mental. Lo mismo sucede con la obra musical, nuestra experiencia como oyentes o como intérpretes ya supone un determinado cambio en su lectura. Estamos, por tanto, ante una corriente viva. El arte como flujo energético. La capacidad de transformación es lo que mantiene el arte en constante dinamismo.

Furtwängler creaba una visión muy personal entorno a las grafías musicales; para el director alemán lo escrito en la partitura no era más que un pretexto. Sus versiones de Wagner son puro fuego y energía. Por otro lado, su rival Toscanini se ceñía a lo escrito de manera que, sin pretenderlo, estaba creando a su vez una nueva lectura, concisa, fidedigna. Son las dos caras de una moneda, lo subjetivo frente a lo objetivo. Furtwängler buscaba constantemente un determinado color y Toscanini creía saber cuál era ese color a través de las notas. A quién le damos la razón, puesto que los colores son relativos y dependen de la luz, de la intensidad. Toscanini creía en la inmediatez que Adorno desdeña, sin embargo, estamos ante una visión en principio inmediata pero a través de una experiencia contrastada. Narciso y Goldmundo, Toscanini y Furtwängler, una dicotomía imprescindible, necesaria. El creador que se arrastra y se deja llevar frente al que se mira a un espejo y encuentra allí todas las verdades.

Entre los intérpretes de violín, por ejemplo, podemos establecer esa misma dualidad, Henryk Szering, Oistrakh, Gil Shaham, Julia Fischer, etc., en la corriente racional, precisa, determinante de Narciso, frente a Joshua Bell, Vadim Repin, Perlman, Benedetti, Jansen o Mutter, que defienden más una posición creativa y pasional a lo Goldmundo. Esto no deja de ser una división simplista, ya que cada intérprete en su propio fuero interno mantiene viva esa dualidad, aunque finalmente se decante más por una u otra. Todo intérprete se somete a un trabajo racional y perfectamente estructurado, a partir de aquí pueden surgir los vuelos y las fantasías. Está claro que

violinistas como David Garrett, Vanessa Mae, Nigel Kennedy o Malikian, que empezaron sus carreras en cierta ortodoxia clásica, finalmente se han decantado por alternativas muy diversas y creativas, apartándose por completo de los circuitos más convencionales de la clásica.

En los últimos treinta o cuarenta años ha habido un gran avance en el desarrollo técnico de la interpretación instrumental, por doquier surgen jóvenes muy talentosos con unas versiones impecables en cuanto a sonido y virtuosismo, sin embargo, se abandona el subjetivismo, la propia definición en pro de una más que dudosa perfección. ¿Quién quiere la perfección? ¿Quién establece la perfección? Este es un error que atañe también al espectador y al aficionado al mundo clásico, que espera de un concierto algo impoluto, por supuesto sin errores, insuperable, definitivo. Esto no existe. Las mejores obras de arte no son las más puras y perfectas. Los mejores violines no son los acabados en fábricas de manera mecánica y precisa, sino los que suenan mejor, los de los grandes maestros de la luthería antigua y moderna, los que llevan la marca personal de su autor.

Todos, en determinados momentos de la vida, optamos por una u otra dirección, o nos dejamos llevar y arrastrar por las fuerzas y energías del hedonismo y la pasión o perfilamos concienzudamente nuestros pasos, creyendo incluso en una supuesta objetividad que no existe y menos aún en el arte. "Una obra de arte es enemiga mortal de otra", nos dice Adorno en su *Teoría Estética*, sobre todo cuando una obra es el germen de otra de manera que ha habido una superación. Muchos escritores, músicos y artistas en general rompen sus primeras obras porque han sido superadas por obras posteriores. Nietzsche decía que cuando se alcanza un ideal, en ese mismo instante está superado. Para los Narcisos esto carecería de sentido, puesto que sus líneas son muy definidas y no hay contradicción; para los Goldmundos sería un tema más de sufrimiento, puesto que la pasión todo lo arrastra. Los personajes de Hesse, en un momento de la novela, se distancian, se pelean, pero en el fondo hay una profunda admiración mutua.

"El ideal de lo negro es por su contenido uno de los más poderosos impulsos de la abstracción", continúa Adorno. Los *Caprichos* de Goya pueden ser borrones o pueden llegar a ser nada. En música, el minimalismo se acerca a lo negro, al silencio total, pero también las partituras densas con contrapuntos incasantes y sobrepuestos como *La escalera de Jacob* o los *Gurrelieder* de Schoenberg alcanzan ese grado de abstracción y genialidad. Vemos como los polos opuestos a menudo se acercan y se confunden.

"Las obras de arte han de portarse como si lo imposible fuera posible en ellas". Aquí está mucha de la verdad que se acepta de los grandes intérpretes y virtuosos. Cuando escuchamos a Glenn Gould las *Variaciones Goldberg* o el *Clave bien temperado* surge con nítida claridad todo el esquema contrapuntístico del genial Bach. La visión del pianista es precisa, bien estructurada, con la perfección de un Narciso y la magia de un Goldmundo. O cuando escuchamos la cadencia del *Concierto* de Beethoven por Menuhin, algo nuevo se nos aparece que va más allá de las puras notas. Es el espíritu de Goldmundo que trasciende por encima de Narciso.

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

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Que el grito de la corchea cante mi búsqueda (parte III)

Lierni Irizar afirma: "Persigo en lo que leo, sea novela, ensayo o poema, un saber sobre lo humano a través de esos momentos que muestran lo más propio de un sujeto, eso que lo hace único y distinto. Es para mí el júbilo y el placer de encontrar lo inesperado en lo más cotidiano, el asombro en lo más familiar y conocido". Y esa instancia de la vida puede darse por orígenes y motivos muy distintos, momentos en que ese estallido del que he hablado en temblores anteriores, se produce casi inesperadamente, en una revelación del leer, una forma de ver, un destello de estar con alguien que te enseña, o el misterio de un rostro inédito, desconocido. En un artículo anterior cité a Fernando Bárcena, cuando señala que hay palabras delirantes que quien las pronuncia o escribe ya deliró antes. Y ese delirio puede ser que trate de una apuesta agónica por la vida, pese a todo o pese a alguien o pese a nadie, por uno mismo. Los mismos "¡no!" que mencioné y dolido (Don Juan, Carmen), pese a su sonido lúgubre, pueden ser, subliminalmente, un grito por la supervivencia, pero no a cualquier costo, un ex-abrupto visceral que es una manera de leer el pentagrama de la existencia y que nunca termina de aprenderse. Porque en ese micro delirio, la mayor parte de las veces y por culpa de nuestras limitaciones, se trata de una lectura torpe o escasa, una aproximación frustrada, un error orgásmico, una mirada imposible, todo aquello que tememos no sentir cuando nuestra exaltación nos hace soñar con una culminación enriquecedora.

Cuando Don Juan, ese narcisista insolente, cree que su omnipotencia lo puede todo, que los dioses lo protegen, que es un elegido de Eros y que no hay mujer que se resista, y cuando Carmen, una narcisista de insolencia similar, con esa misma omnipotencia hecha mujer, está convencida de que su femineidad es invulnerable, que su seducción no fracasa nunca, que puede coger en sus manos todas las flores que arroje o le arrojen, ambos son (o se sienten), llamémoslos así, iconos de la completud, soberanos absolutos de un autoengaño y una certeza: primeramente, el autoengaño se refiere a su negación de la fragilidad humana y la finitud de la vida, a su supremo descaro, a su desenfado sin escrúpulos, a su no admitir la muerte y la certeza es que la impertinencia todo lo puede, que no es cierto que la vida es un suspiro fugaz, demasiado corta para tomarla en serio que no valen perfiles ni diagnósticos apresurados ni matices fugaces ante la magnificencia o la complejidad de estos personajes únicos. De allí la definición de *dramma giocoso* del *Don Juan* mozartiano (Bizet también llamó a *Carmen* "drama cómico") que Alberto Zedda consideraba "una definición genial, un auténtico oxímoron".

En todos los casos, estas figuras protagonistas, eternamente insatisfechas, glorificadas por el romanticismo como figuras universales de la búsqueda insistente de un conocimiento que tal vez estamos condenados a no alcanzar jamás, son, a la vez, ejemplos de desfachatez y petulancia, en ciertos momentos asistidos por sus propios bufos y rechazos internos.

Hago una serpentina amena. En un ensayo en el Teatro Colón de Buenos Aires de *Carmen*, Karajan le pedía al tenor (Jerusalem), famoso por el volumen de su voz, que bajara el tonelaje. Éste, involuntariamente, insistía una y otra vez en su tono de cal y canto. Hasta que Karajan le enrostró: "Querido mío, Carmen era puta, no sorda». Tengo conciencia que la identidad no es única para cada ser humano. Existen múltiples identidades en una persona (yo soy hombre pero también judío y también argentino y también escritor y también psicoanalista y también *musicóloco*). Asumir una sola de estas identidades oprime y devalúa al sujeto múltiple que somos y por eso lo debido es aceptar el devenir que somos y que siempre estamos en un proceso interminable de autodeterminación. Creo que lo mismo sucede en un texto cuando se fragmenta espontáneamente en diversos temas relacionados que enriquecen la mirada sobre una obra. Cierro la serpentina.

Ambos (Don Juan, Carmen) mueren "con las botas puestas", con la herida a la vista, pero sin que les impida ser lo que son, hablando su lengua más visceral y sincera porque en ellos le va la vida, nunca mejor dicho. Y ante ese grito de las tripas todo surge en su fausto mortal: abriendo las heridas, indagando en los costurones, en el surco de un hábito, en nuestro tiempo fracturado, "en la tierra de nadie, hablando la extraña lengua de una lengua sin nombre", aunque se trate de una lengua que tiene el resabio de uno mismo, nuestro íntimo paladar del desaire genérico que no olvida.

Me vienen dos recuerdos de pensamientos en este momento: "El arte es el grito de socorro de quienes experimentan en sí mismos el destino humano" (Schoenberg) y "Hay escritores que llevan la música en las venas y la plasman como una locura de amor" (Juan Ángel Vela del Campo). Son como dos aproximaciones al concepto de mito, es decir, de anular las fronteras, visualizar nuestros sueños más secretos, socavar los expedientes que legalizan espacios congelados y arrojarlos en el dibujo y en el intento de comprensión de nuestros más íntimos deseos y temores, relatando historias que viven de lo callado, de lo no revelado del discurso oficial, de una sabiduría ancestral que subyace a nuestra presunta legalidad cotidiana. Porque, si me lo permitís decirlo así, todos llevamos un convidado de piedra dentro de nosotros mismos, que es esencialmente enemigo del licencioso (lo que vulgarmente llamamos "bala perdida") y represor del libre albedrío, pero también nos acompaña un oculto duende o *daimón* que busca expresar lo mejor que nos habita, lo que es intemporal y permanente, lo que jamás deja de ocurrir, lo que imposibilita, además, nuestra propia soberanía. El mito es inicialmente palabra sagrada y como tal debe cuidarse, pues oculta en sí ese enigma que supuestamente confiaron las divinidades a los hombres (ese "inconsciente colectivo", que diría Jung), revelándoles el origen del ser, el mundo en que viven y las instituciones que lo rigen. En todo caso, es palabra primordial y condiciónica, aunque el desarrollo sea polisémico tanto en personajes como en situaciones. Y es justamente ese carácter polisémico el que hace correr ríos de tinta sobre dichos personajes.

En *Escritos sobre la música*, Josep Soler señala "que el mito es único en su elaboración de la conciencia universal de los pueblos porque es, en sí, terriblemente ambiguo y su lectura depende en sumo grado de la época, persona o circunstancia social que a él se aproxima". Aunque debemos precisar que pese a su ambigüedad, lo esencial permanece. El mito posee su propia perennidad. Lévi-Strauss interpreta que los pueblos acuñan mitos para ayudar a suavizar las tensiones que resultan de las aparentes contradicciones entre las creencias y la práctica y reconcilian lo que debería ser con lo que realmente es, y de esa manera los mitos recrean los sentimientos fundamentales de cualquier sociedad: el amor, el odio, la venganza. Y lo que parece pertenecer al pasado se instaura en una estructura permanente y se refieren simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. En *Carmen* el mito tiene triple faz, porque no sólo Carmen (la transgresión) lo representa, sino que también Don José, el soldado, y Escamillo, el torero, son arquetipos irreconciliables, el primero representando el orden institucional y el segundo el folklore de la plaza de toros, esto independientemente que la historia se desarrolle en la España napoleónica o en los suburbios de los Angeles.

Tanto Don Juan como Carmen han llegado a crear conceptos y lenguaje; el pobre Bizet (seguramente el más notable creador de melodías después de Mozart) no pudo vivirlo y al estreno de *Carmen* escribió "fracaso irremediable y definitivo". Murió dos meses después del estreno, no sabemos bien si por obra de su corazón débil o del disgusto. Muchas veces los grandes creadores no tienen conciencia de la significación de su obra.

continuará...

JOAN ANTON RECHI



Preguntamos a...

“La música nos llega al fondo sin que podamos evitarlo y sin tener que pensarlo; es alimento para el alma”, afirma nuestro invitado en el contrapunto de mayo, Joan Anton Rechi, reconocido director de escena y director artístico del festival Classicand de Andorra, que comienza este mismo mes de mayo.

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

En vivo han sido *El Mesías* de Haendel en la propuesta del Liceu en Barcelona y el programa Poulenc-Schoenberg en el Teatro Real. Opciones muy diferentes y apasionantes. Y en grabaciones acostumbra a ser el proyecto en el que estoy trabajando. En este caso *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, de Haendel.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Mis primeros recuerdos musicales son de escuchar un disco de la banda sonora de la película *West Side Story*. Y también las zarzuelas que escuchaban mis padres. En concreto, una grabación de *Bohemios* dirigida por Frühbeck de Burgos. Con la nueva moda de los vinilos he descubierto que aún la tenemos por casa.

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Al mismo, sin lugar a dudas, incluso me atrevería a decir que un poco por encima. La música nos llega al fondo sin que podamos evitarlo y sin tener que pensarlo. Es alimento para el alma.

¿Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Que la música volviera, con fuerza, a formar parte de la educación básica. Educar en el amor a la música, creando el hábito y haciendo que vivir con música se vuelva imprescindible.

¿Cómo suele escuchar música?

Para mí es impensable vivir sin música. Cuando me levanto por la mañana lo primero que hago es poner música. Es un gesto inconsciente. Soy muy cinéfilo y es como si necesitara que la vida llevara banda sonora.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Cualquiera de Strauss. *Salome*, por ejemplo. Perfecta fusión de música y texto.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

El protagonista de *Sweeney Todd*. Supongo que herencia de mi pasado teatral.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

La Fenice en Venecia.

¿Un instrumento?

El arpa.

¿Y un intérprete?

Ewa Podles.

¿Un libro de música?

Sobre la ópera, del filósofo Bernard Williams.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Ahora mismo estoy leyendo *Hamnet* de Maggie O'Farrell y siempre cerca me gusta tener algún libro de Nuccio Ordine.

¿Y una película con o sobre música?

Sonata de otoño, de Ingmar Bergman.

¿Una banda sonora?

Cualquiera de Georges Delerue. Desde *La noche americana* a *Magnolias de acero*.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Yo me inclinaría por Isaac Albéniz.

¿Una melodía?

Las *Danzas polovtsianas* de Alexander Borodin.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con “Soave sia il vento” del *Così fan tutte* de Mozart.

¿Un refrán?

Algo tendrá el agua cuando la bendicen.

¿Una ciudad?

Málaga.

Este mes de mayo comienza la II edición de Classicand, festival de música en Andorra, del que es director artístico...

Una nueva aventura apasionante que me da el privilegio de poder traer a Andorra a algunos de los artistas que más me han impresionado en los últimos años. Siempre es maravilloso iniciar un nuevo proyecto, pero este es realmente una aventura romántica.

Como director de escena, ¿cuáles son sus principales motivaciones a la hora de preparar una ópera escenificada?

Pues sentirme cercano al original, a sus verdaderas intenciones. Dejarme sorprender por la música y la historia e intentar acercarla a mi sensibilidad, destacando aspectos que me parecen interesantes. Y, por último, y no menos importante, disfrutar con la pieza. Acaba siendo una bonita historia de amor.

De sus escenografías, ¿cuál es su “niña bonita”?

Tengo dos. Por un lado, diría que *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. Fue mi primera producción y la que me abrió las puertas de muchos sitios. Y, por otro, *Madama Butterfly* de Puccini. Me ha dado muchas satisfacciones y me ha permitido trabajar con cantantes a las que admiro mucho, como Ermonela Jahó y Ainhoa Arteta.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobra envidia y le faltan políticos que no confundan cultura con entretenimiento.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Por fortuna tengo muchos: desde la noche en que vi el *Hamlet* que dirigió Patrice Chéreau con el Teatro de Nanterre-Amandiers, a ver a Natalie Dessay cantando Ofelia en el *Hamlet* de Thomas en el Liceu de Barcelona. Dos versiones de una misma historia que me impresionaron muchísimo.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Joan Anton Rechi?

A la Grecia clásica. El famoso siglo V a. C. El conocido como “siglo de Pericles”.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

La falta de educación.

¿Cómo es Joan Anton Rechi, defínase en pocas palabras...

Soy un hombre que ha tenido la suerte de recibir el inmenso regalo de poder pasar la mayor parte de mi vida en un teatro rodeado de artistas y música. Un regalo del que, cada día, doy las gracias al universo.

2

**KODÁLY: Háy János,
Noche de verano...**
Orquesta Filarmónica de Buffalo /
JoAnn Falletta.
CD Naxos



3

STRAVINSKY:
El pájaro de fuego, Petrushka.
Philharmonia Orchestra /
Santtu-Matias Rouvali.
CD Signum /
Philharmonia Records



5

**KHÔRA. Ciclo para cuarteto
de saxofones y acordeón de
SÁNCHEZ-VERDÚ.**
SIGMA Project / Iñaki Alberdi.
CD Kairos



7

SCHUMANN:
Obras para violonchelo y piano.
Alberto Martos & Myriam Sotelo.
CD IBS Classical

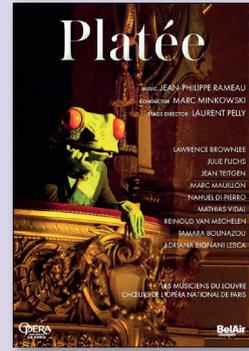


9

LA NASCITA DEL VIOLONCELLO:
Napoli - Bologna - Modena.
Les Basses Réunies /
Bruno Cocset.
CD Alpha



1



RAMEAU: Platée. Mathias Vidal, Nahuel
Di Piero, Marc Mauillon, Julie Fuchs, Tamara
Bounazou, Lawrence Brownlee... Coro de la Opera
Nacional de París, Les Musiciens du Louvre /
Marc Minkowski. Escena: Laurent Pelly.
DVD BelAir classiques

4

LA MUSE OUBLIÉE II.
Antonio Oyarzabal, piano.
CD IBS Classical



6

IN THE SHADOWS.
Michael Spyres. Jeune Choeurs
de Paris y Les Talens Lyriques /
Christophe Rousset.
CD Erato



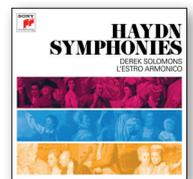
8

KABELÁC:
Música de cámara (completa).
Diversos intérpretes.
CD Capriccio



10

HAYDN: Sinfonías (49).
L'Estro Armonico /
Derek Solomons.
CD Sony Classical





TEATRO
MAGGIO
MUSICALE
FIORENTINO

FERRUCCIO BUSONI DOKTOR FAUST

DIETRICH HENSCHEL DANIEL BRENNA

ORCHESTRA E CORO
DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
CORNELIUS MEISTER, CONDUCTOR

DAVIDE LIVERMORE, DIRECTOR

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es

2 DVD
VIDEO

DYNAMIC