

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

SIGMA Project

UNO para
TODOS
para UNO



#RITMO984

Alon Sariel

Quatuor Danel

Roberto Alagna

Leonardo García Alarcón

Novena Sinfonía de Beethoven

Estreno en España de la *Missa Solemnis*

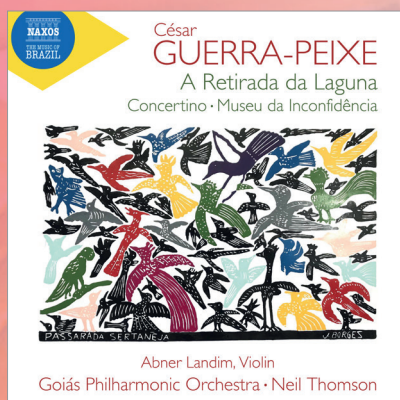
Nº 984 · Junio 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

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

SUMARIO JUNIO 2024

984

Nuestra **portada** de junio es el **Sigma Project**, ensemble de referencia de cuartetos de saxofones, en un diálogo alquímico entre nuevos y diferentes mundos sonoros, artísticos y expresivos.

Este mes entrevistamos al tenor **Roberto Alagna**, que canta en *Adriana Lecouvreur* en el Teatre del Liceu. Hablamos también con el mandolinista y multi-instrumentista de origen israelí **Alon Sariel**, que ha grabado la segunda entrega de "Plucked Bach". Y entrevistamos a **Leonardo García Alarcón**, fundador y director de Cappella Mediterranea.

El **Tema del mes** lo dedicamos a la **Novena Sinfonía de Beethoven**, que en mayo celebró sus 200 años, como es el bicentenario también de la **Missa Solemnis**

beethoveniana, que en el **ensayo del mes** recordamos su estreno en España en 1906. Y el compositor mensual está dedicado a **Alphons Diepenbrock**.

Nuestro **número 984** 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**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Las Musas**, **Interferencias**, **Doktor Faustus**, **El temblor de las corcheas** y la nueva sección **Antigua**, así como el **Contrapunto**, esta vez con el escritor, filósofo, traductor y profesor **Ignacio Gómez de Liaño**.

foto portada © Aitor Izaguirre



© Aitor Izaguirre

6 En portada
Sigma Project, diálogo alquímico entre nuevos mundos



12 Tema del mes
200 años de la *Novena Sinfonía* de Beethoven



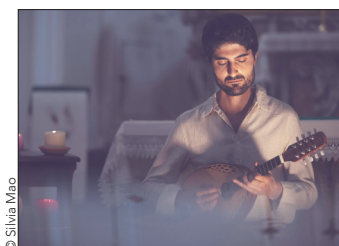
© Gregor Hohenberg

16 Entrevista
Roberto Alagna, la pasión inagotable



© Vincent Albelet

20 Entrevista
Leonardo García Alarcón, la palabra mágica



© Silvia Mao

24 Entrevista
Alon Sariel, Bach desde todos los puntos de vista



46 Auditorio
Katia Kabanova claustrofóbica en Dresde



© Marco Borggreve

58 Discos
El Shostakovich referencial del Quatour Danel



82 Contrapunto
Ignacio Gómez de Liaño: escritor, filósofo, traductor...



#Ritmo984



ABÓNATE A SOÑAR

Anna Netrebko y Yusif Eyvazov · Juan Diego Flórez · Adriana Lecouvreur · David et Jonathas · Ludovic Tézier · Ballet de San Francisco · Sondra Radvanovsky y Piotr Beczala · Theodora · Asmik Grigorian · María Stuarda · Alcina · Idomeneo, re di Creta · Eugenio Oneguín · La vida breve · Tejas verdes · La merope · Compañía Nacional de Danza · Mitridate, re di Ponto · Michael Volle y Gabriela Scherer · Uomo femmina · El cuento del Zar Saltán · Jephtha · Sabine Devieille y Stéphane Degout · Attila · Tamerlano · Ballet Estatal de Viena · Las indias galantes · La traviata · I lombardi alla prima crociata

Abonos a la venta hasta el **21 de junio**

TEMPORADA
24/25

Inspirado en *Cielo*, una obra de Jaume Plensa



COMPRA TU ABONO EN **TEATROREAL.ES** · 900 24 48 48 · TAQUILLA

 Plaza de Oriente, s/n — Madrid

Administraciones Públicas



MADRID

FUNDACIÓN
ACS

Mecenas principal
tecnológico
Telefónica

Mecenas principal
energético
endesa

Mecenas principales
Santander Fundación

Fundación **BBVA**

Mecenas
FUNDACIÓN
MUTUA VALENTIA

Fundación **la Caixa**

REPVEP
Fundación

Barceló
Fundación



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

Colaboran en este número

María Alonso, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, Marc Busquets Figuerola, José Antonio Cantón, Paulino Capdepón, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Pedro González Mira, Lorena Jiménez, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, David Lima Guerrero, Justino Losada, Jerónimo Marín, Esther Martín, Carlos de Matesanz, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Alexis Moya, Sergio Pagán Santamaría, Gonzalo Pérez Chamorro, Daniel Pérez Navarro, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Elisa Rapado Jambrina, David Rodríguez Cerdán, Clara Sánchez, Genma Sánchez Mugarra, Eva Sandoval, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

Depósito Legal: M-22624-2012. - ISSN: 0035-5658

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2024

Reservados todos los derechos

Maquetación: Contracorriente S.L.

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

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

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2023:

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 € / Aviación: 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 TRLR, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de RITMO o partes de ellas sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

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



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



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



OCNE 2024/25, un torrente musical

La Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) ha presentado su temporada 2024/25, que promete ser un verdadero festín musical para los amantes de la música sinfónica y coral, así como los ensembles más reducidos, en su ciclo Satélites. Con un total de 112 actuaciones planificadas, distribuidas en diferentes ciclos y eventos, que abarcan desde los clásicos hasta nuevas creaciones contemporáneas.

Uno de los pilares de esta temporada es, cómo no, el "Ciclo sinfónico", que contará con 24 programas dirigidos por artistas consagrados y nuevos nombres. David Afkham, director titular y artístico de la OCNE, junto con otros directores españoles como Pablo González, Lucas Macías, Josep Pons, Jaime Martín, Juanjo Mena, Jordi Bernàcer y Jordi Francés, más otros invitados como Andrés Orozco-Estrada, Joana Mallwitz, Jörg Widmann, Paul Agnew, Simone Young, Thierry Fischer, Anja Bihlmaier, Joshua Weilerstein, Cornelius Meister, Alondra de la Parra, Matthias Pintscher y Ludovic Morlot.

Además del "Ciclo Sinfónico", la temporada incluirá otros eventos y ciclos que agregan aún más variedad y profundidad a la programación. El "Ciclo Descubre" nos presenta la nueva generación de directores, mientras que el "Ciclo Satélites" nos ofrece música de cámara y polifonía interpretada por miembros de la Orquesta y del Coro. El "Focus Festival", consolidado en su ya quinta edición, explorará el tema del "Sinfonismo y sociedades musicales", destacando la interacción entre la música sinfónica y la vida comunitaria. Por otro lado, el programa "En Familia" brindará la oportunidad de disfrutar de la música en un ambiente familiar, con la colaboración especial de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Tres líneas temáticas guiarán la programación sinfónica de esta temporada, agregando una capa adicional de significado y contexto a las interpretaciones. "Guerra y libertad" conmemora el 80 aniversario de la batalla de Berlín, mientras que "Romanticismo indómito" nos sumerge en las obras que desafiaron las convenciones de su tiempo. Por último, "Expandiendo horizontes" destaca el compromiso de la OCNE con la creación contemporánea, presentando obras de estreno absoluto que exploran nuevas facetas de la música.

La temporada también contará con una impresionante lista de solistas invitados: violinistas como Daniel Lozakovich, Augustin Hadelich y Carolin Widmann, los violistas Tabea Zimmermann y Antoine Tamestit (los dos más grandes intérpretes de su instrumento a día de hoy), el violonchelista Steven Isserlis, los pianistas Francesco Piemontesi, Behzod Abduraimov y Alexandra Dovgan o el flautista Emmanuel Pahud, entre otros solistas instrumentales. Además, grandes voces como la soprano Saïoa Hernández y el tenor Piotr Beczala. La presencia del Coro Nacional de España será especialmente relevante esta temporada, participando en un total de 32 actuaciones en 15 proyectos distintos.

La temporada también promete un intercambio cultural emocionante, con la OCNE colaborando con otras orquestas nacionales. Desde la visita de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León al Auditorio Nacional de Música, hasta la participación de la OCNE en el 50º Aniversario del Orfeón de la Mancha en Albacete, sin olvidar a la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, que en abril vendrá a Madrid, a la vez que la ONE visitará el Auditori de Barcelona. Estos intercambios enriquecen aún más la experiencia musical tanto para los artistas como para el público.

En el ámbito de la nueva creación, la OCNE continuará su compromiso con la promoción de obras contemporáneas, con estrenos absolutos y en España de obras encargadas especialmente para la ocasión. Estos estrenos, junto con las propuestas establecidas como Descubre y Satélites, aseguran que la temporada 2024/25 sea una celebración de la diversidad y la innovación en la música clásica y contemporánea.

La movilidad de la OCNE para la temporada 2024/25 le garantiza su compromiso a nivel nacional e internacional. Visitará las ciudades de Bilbao, Barcelona y Murcia. Además, la OCNE volverá a participar en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Sin olvidar los dos conciertos que ofrecerá en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, de Bogotá (Colombia), el próximo mes de agosto.

En resumen, la próxima temporada de la Orquesta y Coro Nacionales de España promete una programación diversa, emocionante y culturalmente relevante, un auténtico torrente musical de grandes estrellas, con una política de precios asequibles ya consolidada y respaldada por el público.

SIGMA Project

Un diálogo alquímico entre nuevos mundos

por David Lima Guerrero



© AITOR IZAGUIRRE

El camino que SIGMA Project ha transitado desde 2007 es sinónimo consolidado de calidad y compromiso en el panorama de la música actual. Surgió como un espacio experimental dedicado a la investigación y la creación sonora, y ha servido como puente entre el repertorio de saxofón de décadas anteriores y las propuestas de creadores internacionales ideadas durante el cambiante panorama de los últimos años.

Esta formación rompe los papeles que la tradición ha asignado a este instrumento y evidencia que, como afirmó el poeta francés Paul Éluard, "hay otros mundos, pero están en este". Sus cuatro integrantes actuales, Alberto Chaves, Andrés Gomis, Ángel Soria y Josetxo Silguero, generan un diálogo constante que les proporciona un resultado de gran homogeneidad. A modo de alquimia, su conocimiento sobre la creación actual y la diversidad de sus personalidades se funden para generar un híbrido con el potencial de los saxofones en una danza tan plural como unificada.

La familia de este instrumento de viento-madera, cuya personalidad ha cautivado de forma especial a oyentes de todo tipo, abarca el espectro sonoro con una vastísima paleta de posibilidades tímbricas. Sus características, forjadas mediante el mestizaje entre cualidades de otros vecinos orquestales, lo han convertido en un protagonista de la expresión contemporánea que demuestra la importancia de seguir expandiendo su universo en la aventura del siglo XXI.

El 4 de mayo, SIGMA Project debutó en el Teatro de la Scala de Milán, en el Festival Milano Musica. En él, interpretaron obras que utilizan recursos y comprensiones del saxofón muy diferentes. ¿Cómo fue y qué anécdotas dejó esta experiencia?

La verdad es que tuvimos el mejor recibimiento posible, con el anuncio que todas las entradas estaban vendidas y la confirmación, una vez más, de que es la calidad de las músicas propuestas la que abre puertas en todo el mundo. Nos sentimos muy honrados de ser el primer cuarteto de saxofones programado en dicho templo musical y de presentar en nuestro concierto un programa del siglo XXI, con el estreno en Italia del nuevo cuarteto de la compositora italiana Francesca Verunelli, junto a obras de Xenakis, Alberto Posadas y Simone Movio. Quizás, como anécdota principal, destacaría el gran despliegue de saxofones que tuvimos que llevar hasta Milán: cuatro saxofones barítonos, cuatro saxofones sopranos, un saxofón alto y un saxofón tenor. ¡No daban crédito en el avión a la cantidad de asientos extra que tuvimos que reservar!

También, el 6 de mayo, se presentó en Madrid el CD del ciclo *Khôra*, monográfico dedicado al compositor algeriense José María Sánchez-Verdú, quien ha ingresado recientemente como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la medalla n. 47, anteriormente ocupada por Luis de Pablo. La grabación del ciclo en el sello Kairos (ver crítica de quien firma en RITMO de mayo) aporta un muestrario de matices tímbricos a partir del alma de los saxofones y del acordeón microtonal. ¿Cómo fue el proceso de grabación?

La grabación fue una parte importante y a la vez el culmen de un proceso de gestación de siete años en torno a la idea de *Khôra*. José María tiene una personalidad muy creativa y abierta a generar sinergias con los intérpretes para encontrar el sonido y el espacio que su música requiere. Esto, sumado a las posibilidades que aunábamos SIGMA Project, Iñaki Alberdi y Sylvain Cadars, hizo de la grabación un momento lleno de energía e imaginación.

¿Cómo ha sido el proceso de “traducción” de la espacialización contemplada por el compositor al formato estéreo del CD?

En este aspecto, tenemos que agradecer enormemente a Sylvain Cadars, ingeniero de sonido del IRCAM, el gran trabajo realizado. Es todo un creador en cuanto a la acústica se refiere. Su capacidad de escucha, de comprensión del lenguaje y de las necesidades del compositor hicieron que Sylvain desarrollase todo un dispositivo de microfonía especializada para captar la esencia de la puesta en escena y la dramaturgia de *Khôra*. Además, gracias a trabajar en la vanguardia tecnológica que representa el IRCAM, Sylvain ha contado con los recursos más avanzados que existen hasta el momento para conseguir recrear el espacio en los dispositivos estéreos.

En breve, este ciclo será puesto en escena en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el 9 de julio, en concreto. ¿Qué nuevos matices aguarda la propuesta para este concierto?, dado que se trata de una composición que reflexiona de manera central en torno al concepto del “espacio”...

Precisamente por ese motivo la reflexión en torno a lo que supondría “hacer sonar el espacio *Khôra*”, el estreno en Granada contará con un trabajo escénico espacializado y lumínico concebido expresamente para la ocasión por el escenógrafo alavés Javier Larreina, quien lleva años investigando y trabajando junto a SIGMA Project en muy diferentes proyectos y planteamientos escénicos sobre cómo “hacer sonar” el espacio y que pudieron visualizarse en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Quincena



© ATOR IZAGUIRE

“Debemos transmitir a las instituciones y programadores la idea de que la música no solo es entretenimiento, sino también una herramienta fundamental para la reflexión y la expresión artística”, afirman los miembros de SIGMA Project.

Musical donostiarrá o Museo Universitario de Navarra, por citar solo unos pocos.

El saxofón es un instrumento fascinante, con posibilidades mutables y sorprendentes. Sin embargo, a nivel sonoro parece inseparable del patrimonio clásico del jazz y de una serie de sonoridades que lo encasillan para el gran público. En este sentido, el conjunto tiene un papel fundamental en la resignificación de este instrumento, demostrando la cantidad de universos sonoros que ofrece. ¿Se ha planteado trabajar en proyectos sonoros alternativos dentro del propio jazz?

Aunque el belga Adolphe Sax inventó el saxofón (palabra derivada del griego “phono” [sonido] y el añadido de su apellido, o sea “sonido de Sax”), a mediados del siglo XIX con la idea de introducirlo en la música clásica sinfónica de la época, es evidente que el gran auge de este nuevo instrumento entre el gran público del siglo XX se debió a la aparición del jazz y sus grandes improvisadores saxofonistas, como Lester Young, Ben Webster, Charlie Parker o John Coltrane, por citar solo unos pocos. Es solo a partir de la década de 1980 que el saxofón comienza a introducirse con inusitada fuerza y con múltiples posibilidades de investigación sonora en el campo de la composición académica actual. Es sabido que, si el cuarteto de cuerda fue el conjunto por excelencia en los siglos pasados, SIGMA Project, en el siglo XXI, reivindica ese papel para el cuarteto de saxofones. Y es precisamente en ese papel de investigación que reivindica el conjunto, y no como solistas de jazz, donde hemos experimentado con esa raíz primordial y creativa del jazz, como es la improvisación, en múltiples proyectos y performances realizadas en el Museo Guggenheim de Bilbao, Museo Chillida Leku de Hernani, Fundación Joan Miró de Palma de Mallorca, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Museo CGAC de Santiago de Compostela y el Festival Cultura UNAM de Ciudad de México, por citar solo algunos.

¿Cuáles son las sonoridades que más les han sorprendido en su última etapa?

SIGMA Project se ha identificado estéticamente más próximo a los creadores que escriben de forma orgánica para el instrumento, es decir, compositores que han investigado acerca de las singularidades del saxofón. Los ciclos *Khôra* (2012-2018) y *Poética del Laberinto* (2017-2018) son buena muestra de ello. Obras más recientes, como *In my beginning is my end* (2022), de la italiana Francesca Verunelli, presentada días atrás en el Teatro de La Scala de Milán, ejemplifican esta escritura orgánica y profundamente saxofonística. La obra, compuesta para cuatro saxofones barítonos, explora de manera sucinta un viaje por las profundidades del espectro de un multifónico.



SIGMA Project con los cuatro saxos barítonos en el Teatro de La Scala de Milán.

El grupo ha expresado que “existe una complementariedad generacional” entre sus integrantes...

Desde la misma fundación de SIGMA Project, la idea de unir la experiencia y madurez de la generación mayor con la energía y frescura de la generación más joven fue uno de nuestros baluartes. Y después de diecisiete años de andadura, solamente vemos beneficios en este criterio. Desde luego que en el día a día ha habido situaciones que han puesto a prueba este criterio, pero, precisamente, en esas situaciones es donde hemos podido comprobar que las propuestas desde el otro lado generacional son las que nos han hecho encontrar la solución más equilibrada.

¿Qué otras áreas de conocimiento, aficiones o intereses de sus integrantes han tenido a lo largo de estos años un papel especial en el resultado artístico del grupo?

SIGMA [Σ, decimotava letra del alfabeto griego] representa el sumatorio de una serie finita o infinita de elementos. De ahí que el “sumatorio” de las cuatro individualidades artísticas del cuarteto (con sus respectivas personalidades, recorridos de vida y aficiones) influya decisivamente en el devenir artístico del grupo. Todo suma (SIGMA) para enriquecer un amplio pensamiento artístico y estético compartido internamente entre los cuatro. Por ejemplo, y por dar unas pequeñas pistas a nuestros lectores, Andrés lleva desarrollando durante años una amplia faceta personal de investigación sonora en torno al saxofón bajo, además de ser el “manitas-inventor” sigmático de numerosas herramientas introducidas en el seno del cuarteto. Josetxo es un apasionado de la gestión de conciertos y su experiencia en territorios latinoamericanos ha significado para SIGMA Project una apertura musical sin precedentes, estableciendo una continua y estrecha relación con esa región a través de numerosas giras, grabaciones discográficas y encargos musicales. El “sumatorio” de la generación joven de SIGMA (Ángel y Alberto) es muy evidente en todo lo relacionado con la digitalización y difusión en redes sociales. Sus habilidades innatas en la aplicación de nuevas tecnologías al cuarteto, así como sus nuevos posicionamientos estéticos y escénicos a la hora de afrontar programas novedosos y registros discográficos, son fundamentales para el grupo. Y, por supuesto, sin olvidar ese puntito óptimo de sal deseable en

toda larga relación musical y personal: nuestra común pasión “sumatoria” por la gastronomía y la diversidad cultural a la hora de visitar nuevos países.

La comprensión de la música a partir del conocimiento que nos brindan la acústica, la psicoacústica y las nuevas tecnologías del sonido, en constante expansión, está brindando espectaculares muestras en los espacios de investigación...

Hemos constatado esos cambios e innovaciones que comenta. El universo de la creación musical es de un dinamismo máximo, siempre buscando nuevos formatos, nuevos sonidos, nuevas dramaturgias. Es el espejo perfecto de una sociedad en permanente cambio como es la nuestra. En SIGMA Project nos sentimos afortunados de estar en el ojo del huracán de esa constante ebullición. Por compartir algunos ejemplos de ello, hemos construido literalmente el espacio sonoro con los cien saxofones en movimiento de la obra *La bocca, il piedi, il suono*, de Salvatore Sciarrino. Hemos multiplicado exponencialmente nuestro sonido y nuestra imagen por medio de la investigación de nuevos software en *0.997* de Alberto Bernal. También hemos conseguido subir un saxofón a la Estación Espacial Internacional en la celebración del vigésimo quinto aniversario del Guggenheim de Bilbao. Actualmente, estamos iniciando un nuevo proyecto en colaboración con el Instituto Stocos, dirigido por Pablo Palacio y Muriel Romero, que nos conectará con el universo de la inteligencia artificial y la plasmación visual del sonido. En definitiva, es nuestra inquietud artística la que nos hace buscar nuevos espacios para la creación.

Escuchando numerosas composiciones actuales para saxofón es difícil no asombrarse del potencial espectral de este instrumento, por ejemplo a través de la técnica extendida de los multifónicos. ¿Hay algunas sonoridades que enamoren especialmente a los integrantes del grupo SIGMA?

Sí, es cierto que el multifónico es profundamente interesante en el contexto del saxofón. Giorgio Netti y su ciclo *Necessità d'interrogare il cielo* ya exploran de manera exhaustiva todas las posibilidades del saxofón soprano. En los saxofones barítono, bajo e incluso tenor, las posibilidades se multiplican, ya que el espectro abarca desde sonidos más graves, y la modulación con microvariaciones de la embocadura resulta más sencilla. Si hablamos de “sonoridades que enamoren” a SIGMA Project, la naturalidad y la organicidad espectrales del instrumento podrían servir como ejemplo destacado.

Las grabaciones que ha realizado SIGMA Project poseen un acabado sobresaliente. Para ello, el trabajo de postproducción es fundamental. Llama en particular la atención en todas las grabaciones el papel fundamental de la reverberación; esto conlleva ciertas decisiones, como decidir cuál va a

“El universo de la creación musical es de un dinamismo máximo, siempre buscando nuevos formatos, nuevos sonidos, nuevas dramaturgias, en SIGMA Project nos sentimos afortunados de estar en el ojo del huracán de esa constante ebullición”

ser el espacio de grabación que producirá ese ambiente de reflexiones sonoras que darán un resultado mágico...

A pesar de la debacle mundial en la industria musical, desde SP reivindicamos la grabación discográfica (tanto en soporte físico como en los actuales formatos digitales), lo que nos permite dejar documentado un período determinado de investigación y creación musical, como así ha quedado plasmado en los CD *Poética del Laberinto* de Alberto Posadas (Wergo, 2020), el monográfico de compositores mexicanos (Mode Records, 2022), ciclo *Khôra* de J.M. Sánchez-Verdú (Kairos, 2024) o *Ipar Haizea*, monográfico de compositores vascos (Sigma Records, 2024). En el caso que comenta, *Utopías: New music for saxophone quartet* (Sigma Records, 2012), ese primer registro sonoro realizado por el grupo documentó el trabajo de investigación y creación llevado a cabo por el cuarteto en sus primeros cinco años de vida; y haciendo memoria ahora, recordamos llegar a gestionar hasta tres espacios acústicos diferentes de grabación, teniendo así en cuenta que alguna de las obras llevaba electrónica (caso de Juan José Eslava), otra requería una acústica reverberante más amplia (José Manuel López López) y otras ambientes acústicos un tanto más secos (Lazkano, Torres, Alonso e Ibarrondo). Por supuesto, en todas las grabaciones que realiza SIGMA Project es condición indispensable que el creador/a esté presente, para así decidir de manera consensuada las mejores decisiones técnicas, musicales y artísticas en bien de la propia obra musical.

Desde el nacimiento de la autoría, tal y como la conocemos hoy, la historia de la notación musical ha experimentado variaciones en el grado de especificación respecto a "aquello que debía sonar". En el paradigma de la música actual existen casos radicalmente opuestos en este sentido, bien con una escritura muy abierta y libre, o bien con la intención de describir con tanto detalle como sea posible. Pero, aun en este último caso, existe una labor de co-creación en la que las decisiones del intérprete son fundamentales...

Esta pregunta nos parece particularmente interesante. El proceso de "traducción" del texto a la realidad del sonido es una cuestión de madurez, de saber interpretar las intenciones del creador. En la actualidad, cada compositor busca establecer su propio mundo sonoro, su estética y su estilo distintivos. En este sentido, alejarse de la especulación y acercarse a la verdadera intención de los compositores dependerá de la cantidad de repertorio que forme parte de la identidad del grupo. En SIGMA Project, hemos tenido la fortuna de trabajar con una amplia variedad de obras que han contribuido significativamente a nuestra madurez musical.

La actividad del grupo no abarca solamente la práctica musical. El grupo está comprometido con llegar al oyente a través de conferencias y diferentes medios que acercan este nuevo patrimonio musical a los públicos. Distintos compositores, como Helmut Lachenmann o Salvatore Sciarrino, realizaron reflexiones plenamente vigentes hoy sobre el proceso de "escucha". ¿Qué es "escuchar" hoy para SIGMA Project?

El placer de descubrir, disfrutar, estimular, sorprender y sugerir a través de nuestro sentido más abstracto y efímero: la escucha. Este término requiere tiempo, calma; una rareza en medio del vertiginoso contexto actual que nos rodea. Estamos constantemente bombardeados por estímulos externos que nos ofrecen gratificación instantánea. Para los intérpretes contemporáneos, el desafío de conectar con el público es aún mayor, especialmente cuando se trata de música de creación. En SIGMA Project, valoramos enormemente la cercanía y el diálogo con el público. Buscamos atender las inquietudes que la música pueda despertar en aquellos que se acercan a descubrir. Es crucial llevar nuestra música a los espacios más frecuentados por el público, como las redes sociales y las plataformas audiovisuales. Por ello, trabajamos constantemente en la búsqueda de nuevas formas

de compartir y brindar al oyente una experiencia que lo haga partícipe del sonido de nuestro tiempo.

No es descabellado afirmar que la preocupación por la abundancia y diversidad de manifestaciones musicales en un Estado es un indicador de salud cultural. Dada la trayectoria en el espacio estatal e internacional del conjunto, sería interesante conocer de su mano si las cosas han cambiado en España en cuanto al apoyo de la música contemporánea, así como qué retos ve por delante.

Nuestro país ha alcanzado su mayoría de edad culturalmente, con una explosión de manifestaciones artísticas, aunque predominantemente ligadas a la industria cultural en lugar del sector de investigación, que es mucho más minoritario. Se ha enfocado en un sector cultural fuerte que genere grandes ingresos, principalmente vinculado al turismo, el sector más importante en nuestro país, debido a los beneficios económicos que genera. Sin embargo, la música contemporánea no recibe un apoyo explícito. Los compositores jóvenes a menudo deben buscar residencias fuera del país, ya que son escasas aquí, y los encargos ofrecidos son insuficientes en términos económicos. Además, el circuito de festivales especializados en música contemporánea es reducido en comparación con el número de grupos de música de cámara interesados en la música actual. Esto obliga a nuestros jóvenes músicos a buscar oportunidades fuera de nuestras fronteras para continuar su investigación y desarrollo artístico. Por tanto, es crucial revertir esta situación. Se deben aumentar las dotaciones económicas institucionales para encargos y ampliar el circuito de ciclos y festivales especializados. Debemos transmitir a las instituciones y programadores la idea de que la música no solo es entretenimiento, sino también una herramienta fundamental para la reflexión y la expresión artística.

¿Qué proyectos están por venir? ¿Se esperan colaboraciones con nuevas disciplinas y prácticas artísticas?

Tenemos por delante un verano y otoño intensos, que trataremos de compaginar con algunos merecidos días de desconexión y relax. Después del concierto en el Festival Internacional de Música de Granada (9 de julio), viajaremos con nuestro querido Mario Pruselos hasta Zarautz y Guadalajara (2 y 3 de agosto) para celebrar el 100 aniversario del estreno de la icónica *Rhapsody In Blue*. Del 5 al 14 de agosto nos espera la primera gira por Brasil, donde interpretaremos la primera audición del *Concierto para cuarteto de saxofones y orquesta sinfónica* de Philip Glass (10 de agosto, Belo Horizonte), así como la masterclass y el concierto de cámara en Río de Janeiro, con el estreno mundial del nuevo Cuarteto del compositor brasileño Rodrigo Lima. En octubre, volveremos al ciclo de Música Actual de Badajoz (día 4) para el estreno mundial del nuevo Cuarteto de Mauricio Sotelo, continuando nuestro viaje hacia Chipre (día 6) y cerrando el mes con el concierto de clausura en la Bienal de Arte y Pensamiento/ Encuentros de Pamplona (día 13). Ya en enero de 2025, nos espera el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía/CNDM, para la presentación del ciclo completo *Poética del Laberinto* de Alberto Posadas. Además, tenemos programadas dos nuevas giras en Colombia (abril y noviembre de 2025), donde presentaremos el nuevo CD monográfico de compositores colombianos. En cuanto a colaboraciones con otras disciplinas artísticas, sí, tenemos un par de proyectos muy novedosos e ilusionantes, que aún están en proceso de desarrollo.



www.sigmaproject.es

Sinfónico 1 20 y 22 de septiembre

Orquesta y Coro
Nacionales de España
David Afkham *Director*

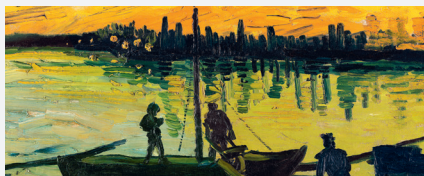
Ludwig van Beethoven



Sinfónico 2 4, 5 y 6 de octubre

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Pablo González *Director*

Tōru Takemitsu, Cécile Chaminade
y Serguéi Prokófiev



Sinfónico 3 11, 12 y 13 de octubre

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Andrés Orozco-Estrada *Director*

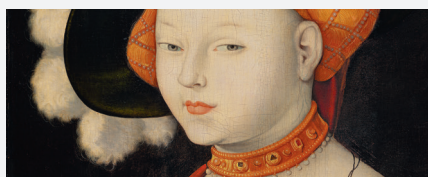
Felix Mendelssohn y Hector Berlioz



Sinfónico 4 18, 19 y 20 de octubre

Orquesta Nacional de España
Joana Mallwitz *Directora*

Serguéi Prokófiev, Ludwig van Beethoven,
Paul Hindemith y Maurice Ravel



Sinfónico 5 25, 26 y 27 de octubre

Orquesta Nacional de España
Jörg Widmann *Director y solista*

Carl Maria von Weber, Jörg Widmann
y Ludwig van Beethoven



Sinfónico 6 15, 16 y 17 de noviembre

Orquesta Nacional de España
Lucas Macías Navarro *Director*

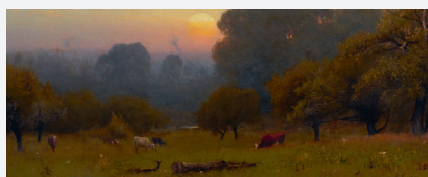
Tomás Bretón, Mauricio Sotelo
y Richard Strauss



Sinfónico 7 22, 23 y 24 noviembre

Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Anton Bruckner



Sinfónico 8 13, 14 y 15 de diciembre

Orquesta Nacional de España
Josep Pons *Director*

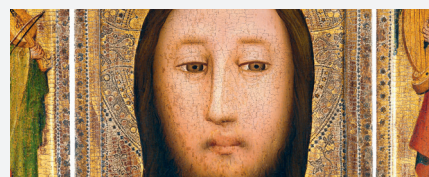
Richard Wagner



Sinfónico 9 20, 21 y 22 de diciembre

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Paul Agnew *Director*

Georg Friedrich Händel



Sinfónico 10 10, 11 y 12 de enero

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Coro de la Comunidad de Madrid
Simone Young *Directora*

Wolfgang Amadeus Mozart y Karol Szymanowski



Sinfónico 11 17, 18 y 19 de enero

Orquesta Sinfónica
de Castilla y León
Thierry Fischer *Director*

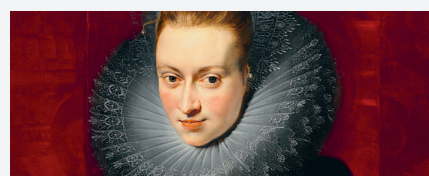
Hector Berlioz y Piotr Ílich Chaikovski



Sinfónico 12 24, 25 y 26 de enero

Orquesta Nacional de España
Jaime Martín *Director*

Brett Dean y Serguéi Rajmáninov





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



VENTA DE ENTRADAS
entradasinaem.es

Auditorio Nacional de Música
Viernes y sábados a las 19:30h
Domingos a las 11:30h

Sinfónico 13 31 de enero, 1 y 2 de febrero

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Coro de la Comunidad de Madrid
David Afkham *Director*

Felix Mendelssohn, Arnold Schönberg
y Dmitri Shostakóvich



Sinfónico 14 7, 8 y 9 de febrero

Orquesta Nacional de España
Anja Bihlmaier *Directora*

Samuel Coleridge-Taylor, Serguéi Rajmáninov
y Béla Bartók



Sinfónico 15 21, 22 y 23 de febrero

Orquesta Nacional de España
Joshua Weilerstein *Director*

Manuel Martínez Burgos, Richard Strauss
y Johannes Brahms



Sinfónico 16 7, 8 y 9 de marzo

Orquesta Nacional de España
Cornelius Meister *Director*

Raquel García-Tomás, Serguéi Rajmáninov
y Gustav Mahler



Sinfónico 17 21, 22 y 23 de marzo

Orquesta Nacional de España
Alondra de la Parra *Directora*

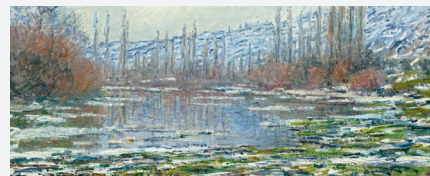
Gabriela Ortiz, Robert Schumann
y Igor Stravinski



Sinfónico 18 28, 29 y 30 de marzo

Orquesta Nacional de España
Matthias Pintscher *Director*

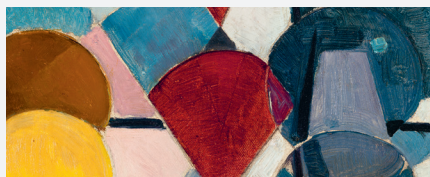
Matthias Pintscher, Felix Mendelssohn
y Serguéi Rajmáninov



Sinfónico 19 4, 5 y 6 de abril

Orquesta Nacional de España
David Afkham *Director*

Gustav Mahler



Sinfónico 20 11, 12 y 13 de abril

Orquesta Simfònica de Barcelona
i Nacional de Catalunya
Ludovic Morlot *Director*

Maurice Ravel, Roberto Gerhard
y Modest Músorgski



Sinfónico 21 25, 26 y 27 de abril

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Coro de la Comunidad de Madrid
Pequeños Cantores de la ORCAM
Juanjo Mena *Director*

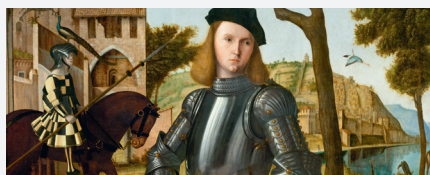
J. McMillan, R. Schumann y W. A. Mozart



Sinfónico 22 9, 10 y 11 de mayo

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Jordi Bernàcer *Director*

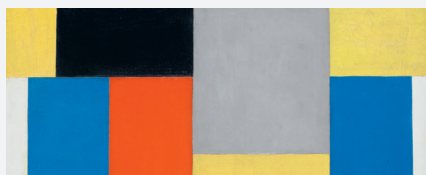
Franz Liszt, Pilar Jurado y Johannes Brahms



Sinfónico 23 30, 31 de mayo y 1 de junio

Orquesta Nacional de España
Jordi Francés *Director*

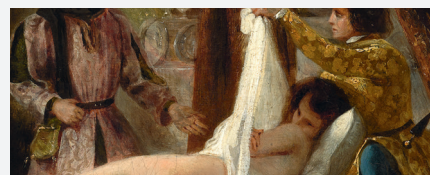
Óscar Esplá, Frank Martin y Antonín Dvořák



Sinfónico 24 13, 14 y 15 de junio

Orquesta y Coro
Nacionales de España
Pequeños Cantores de la ORCAM
David Afkham *Director*

Robert Schumann



NOVENA SINFONÍA DE BEETHOVEN

200 años

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Durante estos días, cuando uno toma el transporte público, si se fija bien, puede observar una actitud en muchos de los usuarios que, el resto del año, parece estar erradicada: ¡Se ve a gente leyendo libros! Sí, incluso, si la fortuna acompaña, a más de dos personas en un mismo vagón del metro, tren o autobús. Parece que la cercanía del “Día del Libro” y las ferias que le siguen, quizás algún regalo, mueve la conciencia de la gente y los lleva a cambiar esa pantalla del móvil, ya desgastada de tanto pasar el dedo por la misma, por una lectura que vaya más allá de las tres líneas, como puede ser un libro ya sea en papel o electrónico. Es bueno para las conciencias que se celebren este tipo de efemérides; al menos durante un tiempo provoca un cambio en las rutinas, incluso algunos pueden encontrarle el gusto e instaurar esas costumbres en las suyas propias.

Claro, esto en caso de que las conciencias existan realmente. Sin ir más lejos, el pasado 7 de mayo celebramos los dos siglos del estreno de la obra que contiene los compases de la música que se adoptó como Himno de la Unión Europea y, aún siguen existiendo mandatarios de ciertos estados que, lejos de prestar oídos a los ideales que representa (recordemos: Libertad, Paz y Solidaridad), se atribuyen el derecho de exterminar a otros semejantes, nada más que por un sentimiento irrefrenable de odio, venganza o por mero egoísmo. Quizás tenga algo que ver en cosas como esta que la sociedad, en general, esté más dispuesta a prestar mayor atención a los contenidos (o falta de los mismos) de las canciones de un Festival de Eurovisión cada vez más alejado de su objetivo original y, desde luego, de la música, que a la efeméride de la creación de una obra que mantuvo a su autor devanándose la sesera durante más de ocho años.

Hace 200 años en Viena

Según Sandro Cappelletto, durante bastante tiempo Beethoven barajó la posibilidad de estrenar la *Missa Solemnis* y la *Novena Sinfonía* en Berlín. No obstante, Lichnowsky y su círculo de amigos, admiradores de su obra, lograron convencerle para que eligiera Viena como lugar del estreno. En un principio Beethoven piensa un programa en el que se interpretasen una obra a continuación de la otra, siempre acabando con la Sinfonía. Para el italiano, estudioso de Beethoven, habría sido una sesión sin precedentes, de una gran extensión y, sin duda, histórica por dar a conocer a la vez dos de las obras fundamentales de cada uno de sus géneros. Finalmente, el programa se redujo algo y pasó a constar de la *Obertura para la consagración del hogar*, tres secciones de la *Missa Solemnis* (Kyrie, Credo y Agnus Dei), seguidos de la *Novena Sinfonía* completa.

Los cuatro solistas son Henriette Sontag, Caroline Unger, Anton Heizinger y Joseph Seipelt; el coro del Theater an der Wien, igual que la orquesta, que amplía la sección de cuerda a 24 violines, 10 violas y 12 contrabajos y violonchelos; se doblan los instrumentos de viento (flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, tres trombones) y percusión. El director fue Michael Umlauf, asistido por Schuppanzigh. Beethoven, de pie, pasaba las páginas de la partitura mientras compaseaba. Umlauf tuvo que apercebir a los músicos y cantantes para que no presta-



Ed Harris caracterizado como Beethoven, en el film *Copying Beethoven* (2006), de Agnieszka Holland, durante el hipotético estreno de la *Novena Sinfonía*.

sen atención a las marcas de compás de Beethoven, pues su sordera le impedía oír sonido alguno. El propio Cappelletto lo narra con las siguientes palabras:

“La tarde del 7, Schindler pasa a recoger a Beethoven a su casa. El maestro no tiene frac negro, pero Schindler lo tranquiliza: en la oscuridad del teatro nadie se dará cuenta de que lleva uno verde. Beethoven asiste al concierto desde el foso de la orquesta; no oye los sonidos, pero escucha en la mente la música que ha escrito”

Hay más descripciones del momento del estreno, como la de Karl Holz, el segundo violín del Cuarteto Schuppanzigh, gran amigo de Beethoven: “En la segunda parte del scherzo, cuando atacaron los timbales, el público aplaudió tan fuerte que ahogó a la orquesta; el maestro no se dio cuenta de nada hasta que Umlauf, con un gesto de la mano, le hizo notar la emoción del público. Beethoven miró alrededor e hizo una inclinación cortés”. O la del propio Anton Félix Schindler, el biógrafo del compositor, que le recogió el 7 de mayo de 1824 para ir al teatro: “Caroline Hunger tuvo la buena idea de colocar al maestro al borde del proscenio y de hacerle notar los gritos de alegría de la multitud, que agitaba sombreros y pañuelos. Dio las gracias con una inclinación”.

“El paso dado por Beethoven no sólo fue grande por lo descomunal de la obra, sino por lo tortuoso de un camino que le llevó a dudar hasta los últimos momentos en usar el final coral”



Furtwängler es aplaudido por los dirigentes nazis (en la primera fila) tras interpretar la *Novena Sinfonía* de Beethoven en Berlín.

Todos estos son testimonios del día del estreno, la culminación de un largo camino sembrado de dudas e indecisiones hasta llegar a dar forma a una obra que ampliaría ya de forma irreversible el concepto del género sinfónico.

Una sinfonía con coros

Actualmente nos parece normal escuchar la voz humana integrada en una sinfonía. No sólo hemos experimentado la música de los más inmediatos seguidores de Beethoven: Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Mahler... También hemos asistido a una evolución formal del género a lo largo de todo el siglo XX que hace que la palabra sinfonía pueda ser aplicada a un tipo de composiciones impensables hace 200 años. Realmente, lo que el de Bonn consigue con la *Novena* es un gran paso para él y para la humanidad. Para él, por lo inusitado de una obra musical así en su tiempo; para el resto de la humanidad, por el amplio horizonte que se abría en el mundo de la sinfonía. Wagner llegó a decir: "La última sinfonía de Beethoven redime la música por su virtud más íntima, y la lleva hacia el arte universal del futuro. Después de la *Novena*, ya no es posible ningún progreso, puesto que sólo la puede seguir directamente la consumada obra de arte del porvenir, es decir, el drama universal cuya clave artística nos la ha dado Beethoven".

Pero el paso dado por Beethoven no sólo fue grande por lo descomunal de la obra, sino por lo tortuoso de un camino que le llevó a dudar hasta los últimos momentos, pues hasta el final se planteó rehusar a un final coral. Dudas, preguntas existenciales que quedan grabadas en la propia música, pues, ¿qué es si no todo el primer movimiento, desde ese torbellino incandescente inicial del que parte todo, hasta su contundente conclusión, más que un gran interrogante que queda sin respuesta? ¿Y el *Scherzo*, con sus infinitos e inquietantes comienzos, que tan sólo encuentra cierta paz en el trío? Incluso en el interior de la paz del *Adagio* subyace la duda, la inquietante pregunta constante, que sólo encuentra consuelo en la continua melodía que la arropa. El estallido con que comienza el último movimiento desemboca en un recitativo que da lugar a la repetición sucesiva de los motivos de los tres movimientos anteriores. En este recitativo tienen un papel fundamental los contrabajos; es decir, la zona más grave de la orquesta tradicional. Es a partir de ahí, de lo más profundo, lo más oscuro, desde donde Beethoven concibe la solución

a la problemática expuesta en todo lo que había precedido a ese momento; entonces, deja cantar casi en silencio el tema que acompañará más tarde los versos iniciales del poema de Schiller. Sólo en este punto parecen disiparse las dudas.

Berlioz lo explica muy bien en su estudio sobre la obra: "...El recitado instrumental fue el puente que él (Beethoven) se atrevió a tender entre el coro y la orquesta, y sobre este puente pasaron los instrumentos para ir a juntarse con la voz. Una vez establecido el puente, el autor se quiere justificar: anuncia la fusión que se va a operar, y entonces, hablando de sí mismo por la voz de un corifeo, emplea las notas del recitativo instrumental que acabamos de oír, y grita: '¡Amigos, no más acordes; comencemos las canciones más agradables y más llenas de alegría!'. He aquí, por decirlo así, consumada la alianza entre el coro y la orquesta; la misma frase del recitado, pronunciada por ambos, parece ser la fórmula del juramento. Ahora ya está libre el maestro para elegir el texto de su composición coral; y es a Schiller a quien Beethoven va a pedir ese texto; se apodera de la '*Oda a la alegría*', iluminándola con mil matices que la poesía sola hubiera sido incapaz de darle, y así avanza hasta el final aumentando siempre la pompa y magnificencia del estallido". (Berlioz: *Beethoven*, Colección Austral, edición de 1950).

Más allá de su tiempo

Como decíamos al comienzo del punto anterior, ahora nos parece normal que la voz humana se integre en una sinfonía, pero hemos de tener en cuenta que, en aquel 1824, fue Beethoven el primero que osó hacerlo. Al de Bonn, además, siempre le costó gran esfuerzo componer para la voz humana. Tampoco la comprensión de sus contemporáneos ayudó mucho. No obstante, siempre rondó en su cabeza la idea de unir música y poesía. Sobre todas estas consideraciones hemos de ser muy cautos, pues, si bien es cierto que estas dificultades existían, no lo es menos que en muchas ocasiones eran solventadas con gran éxito por el compositor. Hay unos cuantos ejemplos que certifican lo que decimos: *Fidelio* (quizás una obra endeble en su trasfondo argumental, pero de sólida factura en lo musical), *An die ferne Geliebte* (el primer ciclo de Lied de la historia), la *Missa Solemnis* y la obra que nos ocupa, pueden ser los más significativos. Tanto la Misa como la *Novena*, durante gran parte del siglo XIX y de la primera mitad del XX, fueron tachadas de obras imposibles de ejecutar en su parte vocal. Que la escritura era defectuosa, decían algunos, sobre todo ciertos contemporáneos del compositor. Habitualmente suelen esgrimir estos argumentos quienes no alcanzan a comprender la obra. Berlioz apunta en el estudio antes citado: "Hay críticos que la miran como una 'locura monstruosa'; otros juzgan que es producto de los 'últimos chispazos de un genio que expira'; y los más prudentes declaran que no comprenden nada por el momento, pero no desesperan en poder llegar a apreciarla, cuando menos, aproximadamente, más tarde; la mayor parte de los artistas la consideran una concepción extraordinaria, en la que se encuentran ciertas partes que aún quedan sin explicación o sin fin aparente. Un pequeño número de músicos llevados naturalmente por su afición a examinar cuidadosamente todo lo que tienda a aumentar su dominio del arte, y que reflexionando sobre el plan general de la '*Sinfonía Coral*', después de haberla leído y escuchado atentamente un buen número de veces, afirman que esta obra les parece ser una expresión magnífica del genio de Beethoven; esta opinión creemos haberla dicho nosotros en una de las páginas precedentes, y es, además, la opinión nuestra".



“Beethoven superó un largo camino sembrado de dudas hasta llegar a dar forma a una obra que cambió de forma irreversible el concepto de sinfonía” (en la imagen, Tobias Moretti, caracterizado como Beethoven en el filme *Louis van Beethoven*).

Versiones

Tanto las palabras de Berlioz, como que la obra es posible llevarla a efecto con las máximas garantías son certificadas por una gran parte de las versiones que reseñamos en la última página. Ha pasado más de un siglo desde que en 1923 Bruno Seidler-Winkler dirigió la primera grabación de la Novena a la Staatskapelle Berlin. Un siglo de grabaciones de una obra tan popular da para mucho. Es muy difícil sintetizar en doce registros (ver Mesa para 4 de este mes). Siempre se nos quedan muchos más de los que quisiéramos fuera. Por lo tanto, en esta ocasión, es necesario explicar algo más ampliamente la lista de grabaciones que aparecen en la última página o las ausencias. Teniendo en cuenta que las características de la obra permiten que pueda ser programada con ocasión de ciertos acontecimientos, tanto musicales como no, creemos necesario que, independientemente de lo acertado de la versión, no pueden faltar algunas. El caso de la Novena que Furtwängler dirigió en Bayreuth en 1951, es un claro exponente de esto. El director alemán dejó al menos tres versiones de mucho mayor interés musical y humanístico, la que proponemos de 1942 es una de ellas, no por ya por estar acertado, sino por su auténtica mimesis con el momento en que fue alumbrada. No hablamos ya del cuarteto vocal, pues lo normal es que en aquellos años cojease de una pata o de otra, o incluso de todas, sino de él mismo. No obstante, quizás sea esta la de mayor importancia desde el punto de vista histórico.

En el apartado de las galácticas, he incluido cuatro Novenas que me parecen de todo punto incontestables, lo que no quiere decir que no haya otras que también lo sean. Entre esas otras cuatro que se incluyen en el último apartado, la de Karajan me parece la mejor de todas las que grabó, tanto por su dirección, como por el equilibrado y extraordinario cuarteto vocal. Tiene su homóloga en una interpretación durante el Festival de Salzburgo de 1976; es decir, una fecha muy cercana a la grabación.

Pero me parece interesante abundar en las ausencias, pues hay unas cuantas versiones que me ha costado mucho dejar fuera. La de Isserstedt, incluida en su integral para Decca, que cubrió un hueco importantísimo durante un buen periodo de “carestía” en la época del vinilo, tanto por su dirección, como por el extraordinario cuarteto solista (Lorengar, Horne, King y Talvela). La que se incluye en la primera integral de Solti para la misma firma, de impecable dirección también y con un cuarteto vocal (Lorengar, Minton, Burrows, Talvela) en que sólo desentona el tenor. La de Sanderling, perteneciente a su extraordinaria integral de comienzos de los ochenta para la extinta Emi (Armstrong, Finnie, Tear y Tomlinson es su cuarteto vocal). La grabación oficial de Kubelik para DG, con una gran Teresa Berganza. La de Blomstedt incluida en su integral publicada por el sello Accentus. Menos me ha costado dejar fuera algunas históricas como la de Mengelberg, de 1940, con un cuarteto vocal insuficiente, o la de Victor de Sabata (1949), que tampoco va muy bien de voces, o la de Hermann Abendroth (1950), en la que sólo la dirección presenta interés, o la de Toscanini en la NBC de 1938, en la que él se muestra tan despistado como el disparatado cuarteto vocal.

Es de hacer notar la ausencia de interpretaciones historicistas en la lista. En nuestra opinión, no hay ninguna que merezca estarlo. Ni Gardiner, ni Brüggén (quizás los más rescatables) están a la altura. No hablemos ya de Hogwood. Creo que, al menos por el momento, quienes se dedican al historicismo, no han dado con la clave de aplicar su concepto a la esta obra. También es de hacer notar la usencia de directores jóvenes. Pero es que aún no hay ninguno de ellos que pueda ser considerado gran intérprete de Beethoven, y no hablemos ya de la Novena. Dudamel prometía mucho, pero es muy irregular, se ha quedado a medio camino. Nézet-Séguin parece no querer interesarse demasiado por el tema, a tenor de sus últimas publicaciones. Petrenko quizás llegue a aprender algo de la orquesta que dirige en un futuro lejano. El gran Nelsons, tan lúcido en otros repertorios, no termina de convencer con Beethoven; su versión incluida en la integral con la Filarmónica de Viena (DG) no está a la altura que su nivel exige. En fin, ya veremos lo que nos depara el futuro.



Edición de la Novena que dirigió Leonard Bernstein tras la caída del muro de Berlín, dónde cambió la palabra “Alegría” (Freude) por “Libertad” (Freiheit) del texto de Schiller para el movimiento final.

DOCE NOVENAS

NOVENAS CON HISTORIA



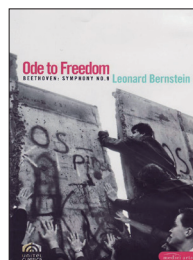
BEETHOVEN: Sinfonía 9. Briem, Höngen, Anders, Watzke. Filarmónica de Berlín / Furtwängler. Archipel · CD

Una interpretación delatora del cataclismo que Europa estaba viviendo durante la Segunda Guerra Mundial. En el mes de marzo de 1942 Furtwängler dejó constancia de lo que ocurría a su alrededor a través de este estremecedor documento musical.



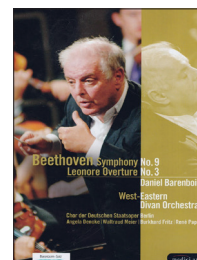
BEETHOVEN: Sinfonía 9. Schwarzkopf, Höngen, Hopf, Edelmann. Bayreuth / Furtwängler. Warner · CD

No es, ni mucho menos, la mejor Novena que nos dejó Furtwängler, pero su valor histórico está por encima de otras consideraciones. Con ella se abrió el Nuevo Bayreuth en 1951. Hans Hopf y Otto Edelmann, absolutamente fuera de situación.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Anderson, Walker, König, Rootering. Coros y Orquestas / Bernstein. Medici · DVD

El día de Navidad de 1989 Bernstein reúne músicos y coros de diferentes orquestas del mundo para celebrar la caída del Muro de Berlín. También restituye la palabra *Freiheit* en lugar de *Freude*, como era la intención del autor antes de ser censurado.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Denoke, Meier, Fritz, Pape. Diván / Barenboim. Medici · DVD

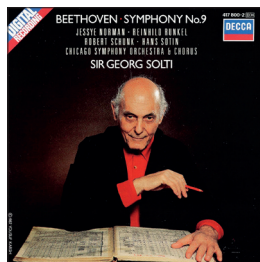
Verano de 2006, un año después del concierto de Ramallah. Una Novena que deberían tener muy presente los responsables de la situación actual en Gaza. La música como canal de comunicación y entendimiento; es decir, de lo que va la obra.

NOVENAS GALÁCTICAS



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Norman, Fassbaender, Domingo, Berry. Filarmónica de Viena / Böhm. DG · CD

Una de las últimas grabaciones de Karl Böhm, y quizás la Novena más entrañable y mejor tocada de la historia. Irrepetible el cuarteto vocal que reunió el de Graz, como irrepitible es el sonido que sabía extraer de sus queridos vieneses.



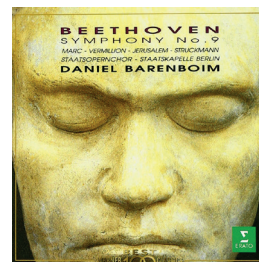
BEETHOVEN: Sinfonía 9. Norman, Runkel, Schunk, Sotin. Sinfónica de Chicago / Solti. Decca · CD

Integrada en el segundo ciclo sinfónico beethoveniano del húngaro, es de una perfección abrumadora desde el punto de vista de la batuta y la ejecución coral y orquestal. Otra cosa es el irregular cuarteto solista, pese a la gran Jessye Norman.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Varady, Van Ness, Lewis, Estes. Filarmónica de Berlín / Giulini. DG · CD

Otra de las más grandes versiones de la obra grabadas. El primer movimiento es demoledor, de una gran violencia en el climax central. El resto es Giulini en estado puro. Una lástima que no todo el cuarteto vocal esté a la altura del director italiano.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Marc, Vermillion, Jerusalem, Struckmann. Staatskapelle Berlin / Barenboim. Warner · CD

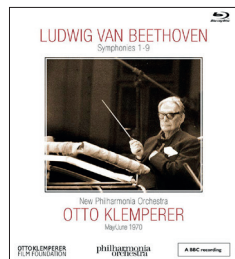
Primera y más grande de todas las Novenas que nos ha dejado Barenboim, de importantes hallazgos en partes decisivas de la obra. Como Giulini y Furtwängler en 1942, roza el cataclismo en el climax central del primer movimiento.

OTRAS NOVENAS



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Seefried, Forrester, Haefliger, Dieskau. Filarmónica de Berlín / Fricsay. DG · CD

Aunque no llegase a grabar el ciclo completo, Fricsay fue un gran intérprete de las Sinfonías de Beethoven. Esta Novena, de finales de los cincuenta, fue una de las más grandes de su época. Lástima que del cuarteto vocal sólo Dieskau esté a la altura.



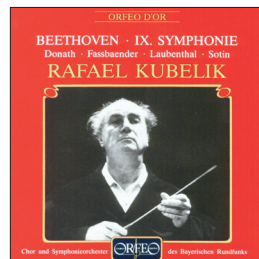
BEETHOVEN: Sinfonía 9. Zylis-Gara, Baker, Shirley, Adam. New Philharmonia / Klemperer. BBC · BD

La Novena más "humana" que nos dejó Klemperer. La BBC tomó estas imágenes de las sesiones del 30 de junio y 2 de julio de 1970, pertenecientes al último ciclo beethoveniano que el de Breslau ofreció a los londinenses a modo de testamento.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Tomowa-Sintow, Baltsa, Schreier, Van Dam. Filarmónica de Berlín / Karajan. DG · CD

Karajan, que casi nunca fue tan gran beethoveniano como se suele creer, sí dejó algunas versiones de ciertas sinfonías a tener en cuenta. Por ejemplo, esta Novena del ciclo de finales de los setenta, donde además reunió un gran cuarteto solista.



BEETHOVEN: Sinfonía 9. Donath, Fassbaender, Laubenthal, Sotin. Radio Bávara / Kubelik. Orfeo · CD

Kubelik fue otro gran traductor de la Novena, como lo dejó plasmado en varias ocasiones. Quizás donde más en esta versión de 1982 realizada, desde el punto de vista de la batuta, en la línea de su grabación "oficial" para DG, también en Munich.

Roberto Alagna

La pasión inagotable

por **Darío Fernández Ruiz**

Roberto Alagna (Clichy-sus-Bois, 1963), una de las grandes voces de los últimos treinta años, está a punto de cumplir los sesenta y uno y lo hace con una agenda repleta de compromisos. Poco podía sospechar el joven tenor franco-siciliano que los cabarets parisinos donde hizo sus primeras tablas se convertirían, con el paso del tiempo, en los grandes teatros de ópera de todo el mundo, como el Metropolitan de Nueva York (allí protagonizó *Turandot* recientemente) o, incluso, en las principales catedrales de Francia, donde estas semanas está presentando "Seigneur", uno de sus últimos discos. Del mismo modo, el tenor visita España este mes de junio para participar en uno de los repartos de *Adriana Lecouvreur* en el Teatre del Liceu de Barcelona.

La conversación transcurre fluida, entre reflexiones y anécdotas que ilustran, casi a partes iguales, su personalidad arrolladora, su formación autodidacta y su pasión por la ópera. Alagna habla un muy correcto español que sólo en momentos muy puntuales necesita combinar con el italiano o el francés para expresar correctamente lo que quiere decir. Su carácter temperamental no está reñido con un trato exquisito. De hecho, la imagen del cantante en sus primeros años proyectaba un glamour y una sofisticación que han dado paso a una cercanía doméstica, casi cómplice que sorprende al entrevistador. Sentado en un sillón de la terraza de su casa, Alagna habla con legítimo orgullo no solo de sus logros pasados, sino de sus últimos proyectos discográficos, el respeto que merece aquel artista que se sube a un escenario y, muy particularmente, sobre su hija, que le haría "el hombre más feliz del mundo" si decidiera dedicarse al canto.



© CLAUDE GASSIAN

Buenos días. Me consta que usted habla muchos idiomas. ¿Le parece bien que hablemos en español?

Sí, perfecto. Hablamos un poquito o hacemos en una mezcla, porque hace mucho tiempo que no lo practico, pero vamos a probar.

Por ahora, veo que lo habla muy bien...

He olvidado muchísimo porque lo aprendí cuando era muy joven, con mi maestro [Rafael Ruiz], que era cubano. Luego, canté mucho repertorio sudamericano y español en cabarets, pero después de eso me casé con Ángela [Gheorghiu] y hablé rumano y otros idiomas y lo olvidé.

Ha pasado mucho tiempo entonces...

Sí, muchísimo, aunque también es verdad que siempre he cantado cosas en español. Hace diez años, hice una gira de conciertos con repertorio exclusivamente sudamericano. Se llamaba "Pasión" y lo canté muchísimo en Francia. Me encanta ese repertorio porque fue el que canté en mis años de cabaret. Allí cantaba mucha música cubana, mejicana... Mmm, también grabé un disco en homenaje a Luis Mariano y otro de música sudamericana.

A través de sus redes sociales, he visto que ha estado grabando recientemente. Hábleme de sus últimos discos...

He grabado dos discos. Uno se titula "Seigneur" y ahora mismo estoy haciendo una gira por las catedrales de Francia con él. Es un conjunto de canciones sacras, pero también de ópera, como la plegaria de *Le Cid*, *Samson et Dalila*... También contiene música inédita. Lo hemos grabado con piano y guitarra y salió en abril. El segundo lo terminé en marzo; es un disco que se llama "Roberto Alagna 60", porque lo he grabado a los sesenta años y pretende ser un homenaje a mi carrera. Bueno, también a mi temperamento, a mi pasión por la música y a la música que amo. Canto en ocho idiomas diferentes: alemán, ruso, polaco, inglés, español, italiano, napolitano y francés. Y el disco también incluye un aria muy difícil que sólo había cantado una vez en un concierto con Lang Lang: el de *Le postillon de Lonjumeau* de Adam, que tiene ese Re natural tan complicado. Hay cosas de *Simon Boccanegra* o de *Faust*, como el "Salut, demeure, chaste et pure"... Muchas óperas, música más ligera como *Be my Love* de Mario Lanza o *Ay, ay, ay*, música de mis hermanos e incluso un tema que he compuesto yo mismo. Un homenaje a todo lo que he hecho en mi vida...

¿Todo eso en un disco?

¡Sí, señor, en un disco! Contiene veinte arias. Lo grabé en cinco días, así que se puede imaginar que ha sido muy difícil... Pero estoy muy contento con el resultado. Hay arias que no conoce casi nadie, como la que he incluido del *Polyeucte* de Charles Gounod. Evidentemente, no me refiero a la principal, que la he cantado muchas veces, sino a una del otro papel para tenor, que es una especie de canción de cuna muy interesante.

Parece un recorrido muy completo por una carrera bastante larga. ¿En qué se parecen y en qué se diferencian el Roberto Alagna de hoy y el que debutó con *La Traviata* en Glyndebourne en 1988?

Hay mucha diferencia. Cuando era joven y tenía que preparar un papel, siempre dudaba, estaba como decaído, triste; me decía "no, no puedo cantarlo"; creo que lo que me ocurría es que quería encontrar un sonido que tenía en mi cabeza, un sonido que me gustaba, pero nunca lo conseguía. Cuando grababa un disco, si lo escuchaba, no me gustaba nada y tenía que esperar diez años para escucharlo y aceptarlo. Ahora estoy más tranquilo, porque no tengo que probarme nada, y

me siento muy afortunado, porque he cantado muchísimo más de lo que pensaba.

Y ahora, con la perspectiva que da el tiempo, ¿qué...?

¡El tiempo se va! Me gusta disfrutar del escenario, del momento... Me aburre tener que argumentar, explicar, hablar... A mí, me encanta mi trabajo y disfrutarlo con todo el mundo... Para mí, cantar es un acto de amor. Eso es lo principal... [se detiene un instante] También tengo que decirle que soy muy afortunado al tener una hija de diez años. Me da fuerza para cantar y hacer más, porque quiero que ella pueda recordar a su padre en el escenario. Lo hago para ella y me viene muy bien para mantenerme en forma.

Siempre me ha llamado la atención la importancia que da al texto, a las palabras, me recuerda a di Stefano, con el que también le une esa experiencia en los cabarets... ¿Cuáles son o han sido sus referentes al cantar a lo largo de su carrera?

Me gustan todos los cantantes. Si eres cantante lírico profesional, es que eres bueno; es una profesión muy difícil y hay una selección natural. Cantar en un escenario es un privilegio, pero no podemos olvidarnos de lo fundamental: hay que respetar a esa persona que canta, porque es muy difícil... Así que a mí me encantan todos... Y sí, es verdad, la dicción es muy importante para mí.

¿Hasta qué punto?

Cuando era niño y escuchaba ópera en televisión, no entendía lo que cantaban y dentro de mí pensaba "si un día canto esa música, me gustaría que el público lo comprendiese todo". Lo mismo ocurre con muchos compositores, como Verdi, que siempre insistía en la importancia de la palabra y leía el libreto en alto para buscar la nota, la emisión justa; en la palabra también hay música, pero hay que buscarla y encontrarla no es fácil. Pero a mí me encanta y por eso cuando canto, nunca lo hago de la misma manera, porque me gusta que la interpretación nazca del momento. Me gusta lo que ha comentado sobre di Stefano. Déjeme que le recuerde una anécdota, una conversación que tuve con él a propósito del famoso filado al final del aria de *Faust* en el Met. Le pregunté, "Maestro, ¿cómo logró hacer ese filado?". Yo esperaba que me explicase algo de técnica y lo que me dijo fue algo así como... "Yo lo canté *forte*, pero al poco tiempo me quedé sin aire". ¿Fantástico, no? Para mí fue una lección de humildad, porque la verdad es que nunca sabes cómo va a salir...

De hecho, a mí me dijo que "la técnica es un invento de los maestros de canto"...

¡Síii! Es que hay muchísimos maestros... ¡Todo el mundo sabe de todo! Con las voces pasa como con el fútbol: que todo el mundo sabe y tiene la solución perfecta. Pero es una estupidez, porque la técnica es como el maquillaje: tienes algo en la cara y con el maquillaje lo enmascaras. Caruso decía una cosa muy importante: "La técnica consiste en dar la impresión de no tener técnica". Esto me parece una observación muy aguda. Cuando la naturaleza te ha dotado, te ha "programado" para hacer algo, lo que tienes que hacer es buscar dentro de ti. Si escuchas a todo el mundo, te puedes volver loco. En aquella conversación que tuve con él, Di Stefano me dijo una cosa muy filosófica, muy cierta y es que no necesitaba consejos porque podía equivocarse solo. Hay personas que te pueden aportar

"Si eres cantante lírico profesional, es que eres bueno; es una profesión muy difícil y hay una selección natural"



“Para mí, cantar es un acto de amor”, afirma Roberto Alagna.

fuerza mental, pero la emisión de la voz es una cosa tuya, es algo muy natural y tienes que encontrarla por ti mismo. Solo.

Ha hablado de equivocarse solo. ¿Cuál ha sido su mayor equivocación en todos estos años?

Ah, es muy importante equivocarse porque en la vida no se puede aprender, no se puede crecer sin equivocarse. Creo que me equivoqué muchísimo, como mucha gente, pero pese a todo hoy estoy aquí y puedo cantar a los sesenta. Ahora me voy al Met a cantar *Turandot*. Y lo puedo hacer. Puede que mi forma de interpretar a Calaf guste o no; hay gente que va a decir que no es [una ópera] para mí... Pero permita que le cuente otra anécdota. En cierta ocasión, cuando estaba cantando *Il Trovatore* en París, había otro tenor ruso muy conocido cantándolo en Marsella. Un periodista escribió: “¡Tenemos un tenor!”, dando a entender que yo no tenía la voz para *Il Trovatore* y que el verdadero trovador era el que estaba cantando en Marsella. Pues bien, ese tenor cantó la primera función y al llegar a “Di quella pira”, se le quebró la voz; en la segunda función, la bajó medio tono y también se quedó sin voz; y en la tercera, la bajó un tono entero y se le volvió a quebrar. Canceló las demás funciones, mientras que, en aquella misma temporada, yo canté *Il Trovatore* doce veces. Doce. Uno puede decir por lo bajini que aquel cantante tiene la voz o no, pero la verdad es que el cantante que tiene la voz es aquel que puede cantar el papel.

¿Se considera un cantante temperamental?

Sí, soy temperamental, sí. Cuando estoy en el escenario, siempre soy generoso y sincero. Cuando estoy cansado o enfermo, cuando no estoy bien, no intento hacer trucos; siempre doy todo lo que tengo, aunque en esas situaciones hay que tener cuidado y controlar. Pero siempre pongo todo el corazón y todo mi temperamento, porque no me conformo con hacer un personaje; yo quiero ser el personaje, desde el principio hasta el final. Eso me gusta, es todo emoción, pero cuando haces un repertorio dramático muy pesado, [ese despliegue emocional]

te cansa muchísimo. Estoy pensando en *Otello*, *Pagliacci* o *Cyrano de Bergerac*, que me parece más difícil e intenso que *Otello*... Creo que siempre los he cantado con muchísima sinceridad y pasión.

Así me lo pareció cuando le escuché cantar Canio en Santander hace ya veinticuatro años. Pero ¿cuál ha sido verdaderamente el mayor desafío de su carrera?

Mucha gente piensa que lo más difícil es *Otello* o *Turandot*, pero para mí lo han sido todas. Yo empecé con obras líricas, como *L'elisir d'amore*. Uno podría pensar que yo tenía la voz perfecta para cantar Nemorino, pero cuando lo canté por primera vez, en los ensayos siempre evitaba “Una furtiva lagrima” y así llegué al general sin haberla cantado una sola vez. ¡No lo podía cantar! Recuerdo que, el día antes, estaba en mi habitación tumbado en la cama, preguntándome “¿Cómo lo voy a hacer mañana?”... En aquella época no había YouTube, pero tenía muchos discos y los usaba para estudiar. Siempre me ha gustado muchísimo escucharlos para estudiar. Así que me pasé toda aquella noche escuchando a Kraus, Pavarotti y di Stefano y cantando. ¡Canté “Una furtiva lagrima” cinco horas! Al final, lo canté en el general, pero muy cansado. Ya se lo puede imaginar... Recuerdo que mi compañera Leontina Vaduva me decía: “Roberto, descansa, te vas a matar”. Y yo le contestaba “Sí, sí, vale, vale, pero tengo que ensayarla”. Lo cierto es que el público me pidió el bis y lo hice. Fue el único bis de mi carrera, porque mientras lo cantaba vi a Leontina llorando, pero de miedo y estrés y recuerdo que pensé... “Es la primera y única vez que hago un bis en una representación”. ¿Por qué? Por respeto a mis colegas. Le cuento todo esto porque quizá usted piensa que el mayor desafío es cantar una ópera muy dura, muy pesada. Pues bien, a mí lo que me mataba [hace el gesto de cortarse el cuello] era cantar “Una furtiva lagrima”.

Si su hija quisiera dedicarse a la ópera, ¿qué le diría?

Sería el hombre más feliz del mundo, porque me gusta muchísimo el canto. Para mí, cantar es como rezar. La voz es una cosa que no es tuya, es algo que la naturaleza o Dios te ha dado y tú tienes que cuidarla. Si la cuidas, si la respetas, la voz se queda contigo. Es como tu pareja: si no la tratas bien, se irá.

¿Es ese el consejo que le daría?

Mi hija tiene buena voz. Desde que era muy niña, canta con la voz impostada, es algo innato en ella, así que puede cantar ópera y música ligera; el único consejo que le he dado es que debe cantar todos los días para no perder ese don, esa facilidad, para “autoprogramarse”. ¡Cantar todos los días! Es lo que yo he hecho toda mi vida, desde que mi madre me grababa cuando tenía cuatro años... Si se dedica al canto, tendrá un profesor, le darán muchos consejos, a menudo contradictorios, pero si se ha “autoprogramado”, no tendrá problemas.

¿Cómo le gustaría ser recordado?

Como un tenor que fue sincero, con sus defectos y sus virtudes, pero que siempre ha dado lo mejor, todo lo que podía dar en ese momento en el escenario. Como una persona curiosa, como un melómano que disfrutaba con la música, cantando óperas que no se cantan nunca, como *Le roi Arthur*, *Le jongleur de Notre-Dame*, *Cyrano de Bergerac* y todos títulos desconocidos...

Ha transcurrido cerca de una hora de conversación. La cercanía en el trato ha resultado en un intercambio de experiencias y anécdotas entre entrevistador y entrevistado que ya no tienen espacio en estas líneas, pero dejemos aquí constancia de la simpatía y la intensa vitalidad que irradian el cantante hoy en día, idénticas a las de ese Nemorino que tantos problemas le dio en su juventud. Que tenga la misma suerte que él.



Gran Teatre del Liceu

NUEVA TEMPORADA 2024/25

ABÓNATE AL TEATRO DE TUS SUEÑOS

la fuerza del Liceu



liceu.cat

Abonos
100% flexibles

HASTA UN
20%
DITO



Leonardo García Alarcón

“Tradilscovarte”, la palabra mágica que hace música

por **Simón Andueza**

Director de orquesta, clavecinista y compositor argentino establecido en Ginebra, Leonardo García Alarcón se ha convertido en pocos años en una figura imprescindible, demandada por las más grandes instituciones musicales y líricas. Profesor de cembalo en la Haute école de musique de Ginebra desde 2002, en 2003 creó su conjunto Cappella Mediterranea, con el que ha logrado grandes éxitos mundiales. En 2010 asumió la dirección del Coro de Cámara de Namur, reconocido como uno de los mejores grupos corales barrocos. Y en 2020 es nombrado director general y artístico de la Cité Bleue Genève. En octubre de 2022 Leonardo García Alarcón debutó con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, dirigiendo la versión de Mozart de la ópera *Acis y Galatea* de Haendel. Desde entonces, es su director principal invitado para repertorios anteriores al Clasicismo.

En este encuentro con RITMO, nos cuenta su formación, su desarrollo como músico y como fundador y director de Cappella Mediterranea o el significado de la palabra mágica inventada *Tradilscovarte*, “donde cada una de las letras significa un parámetro musical que un músico siempre ha de tener en cuenta, una buena nemotecnia que permite enfrentarse a cualquier obra teniendo en cuenta todos los aspectos que no han de olvidarse en una buena interpretación”, afirma Leonardo García Alarcón.



© FRANCIS BERTHER

Primeramente, cuéntenos brevemente quién es Leonardo García Alarcón, cómo fue su infancia y cómo la vivió, así como su juventud para poder alcanzar una vida profesional dedicada a la música...

Nací en 1976 en la ciudad de La Plata (Argentina). Provengo de una familia de miembros españoles: vascos, navarros (mi abuela se llamaba Martina Otermin, que nos hizo amar Navarra), asturianos..., también italianos, de Como y Torino. Con respecto a la música y a las artes, siempre estuve rodeado por ellas. De pequeño escuchaba la música que ponía en casa mi papá, música folclórica argentina y tangos. Mi hermana fue bailarina, fue estrella en Alemania, y mi mamá pintaba, de hecho, me llamo Leonardo por su afición a la pintura, en honor a Leonardo da Vinci. Mi otra abuela, Beatriz Rionda, de Gijón, me compró casetes de música clásica, de intérpretes como Karajan con una *Quinta* de Beethoven, pero también con música de Purcell, Telemann, Vivaldi y Bach. Cuando escuché la música de Johann Sebastian Bach fue una de las experiencias más fuertes que recuerdo de niño, y fue entonces cuando le dije a mi padre que a mí la música que realmente amaba era esa que escuchaba en aquellas cintas de música clásica. Las cintas número 24, 25, 26, 27 y 28 de aquella colección poseían algunas de las obras fundamentales de la música bachiana... Fascinado pues por la música de Bach, empecé a interpretarla en los instrumentos que pude encontrar en Argentina, un órgano, un clave... y un día mi abuela me consiguió la obra completa para clave de Bach en unas versiones piratas en casete, interpretadas por Christiane Jaccottet. A los 18 años le dije a mi padre que quería ir a estudiar a Europa, a Ginebra, con Jaccottet, y así fue. Christiane Jaccottet me eligió para ser su alumno y allí comenzó, en Ginebra, mi aventura europea y mi aprendizaje maravilloso de la música históricamente informada.

En Ginebra también tuvo contacto con otras fuentes...

Exacto, una vez instalado allí, contacté con Gabriel Garrido, persona a la que he admirado siempre y que había conocido en Bariloche en un curso impartido por él dedicado al Madrigal de Monteverdi, y al tiempo me invitó a tocar con su grupo, el Ensemble Elyma, con quienes tuve el privilegio de interpretar y grabar, entre otras muchas, aquellas obras monumentales monteverdianas. Tuve una relación muy grande también con Michel Corboz, quien me influyó sobre todo en el carisma a la hora de dirigir la música. Con él, por ejemplo, tuve la suerte de trabajar como asistente de dirección musical en el Teatro Colón de Buenos Aires interpretando la *Pasión según San Mateo*. Estos músicos empíricos, entre otros, son los que más me han influenciado en mi formación y en mi forma de interpretar la música. Soy un apasionado de los libros y de los tratados, por supuesto, y también de la relación que existe entre la emoción y el número. Lo que más me ha fascinado es poder encontrar un *número de oro*, como si fuera una ley, que la distancia física entre las notas, de los intervalos, posee verdaderamente las emociones humanas. Este es someramente el resumen de cómo acabé residiendo en Europa, en donde creé Cappella Mediterranea en 2003.

Tengo que confesar que, usted y yo, en aquellos primeros años de aquellas interpretaciones emocionales, coincidimos en un concierto como músicos. Fue en 2006, junto a Gabriel Garrido precisamente, aquí en Madrid. Interpretamos, junto a la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, *El Mesías*, de Haendel. Yo, como parte del coro, no pude más que mostrar mi sorpresa por encontrarme como intérprete del órgano a Leonardo García Alarcón...

Oh, ¡es cierto! ¡No sabía que usted se encontraba en el coro! Sí, lo recuerdo perfectamente. Allí, invitado por Gabriel Garrido, pude interpretar gustosamente el continuo de las piezas solistas en el órgano positivo, mientras que toqué los números corales desde el gran órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional. Guardo un gratísimo recuerdo de aquella interpretación... En España tengo formidables recuerdos de aquella época. Con Cappella Mediterranea Grabamos en 2003 nuestro primer disco con un sello sevillano, Lindoro, el disco titulado *Maestros Andaluces en Nueva España*,

con obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar o Francisco Sanz. Estoy muy agradecido a José María Martín Valverde por confiar plenamente en nosotros en aquellos días.

Recientemente ha dirigido en Madrid, en el Auditorio Nacional, *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, en los ciclos del CNDM. Transformaron el coliseo madrileño en una gran basílica. ¿Qué puede contarnos de esta efeméride tan señalada?

Para mí, *Las Vísperas* siempre han sido un terreno de experimentación, de laboratorio de las emociones humanas en una obra sacra. Aquí Monteverdi plasma toda su sabiduría de la emoción ya transmitida en el madrigal, del *tactus* fluctuante, del cromatismo, de la escritura del *concitato* que teorizará mucho más tarde. Todos estos aspectos los aplica en este *Vespro*. Algo también interesante es que todas estas piezas no están escritas para ser interpretadas en una única sesión. Además, él señala que algunas de estas piezas pueden ser interpretadas fuera de la iglesia, incluso en ocasiones festivas que no tuvieran nada que ver con la religión. Todo ello demuestra que estas obras tienen una gran sensualidad, con lo que compone una obra que está siempre entre la iglesia y la ópera, entre lo sacro y lo profano. Lo que a Monteverdi le interesa son las emociones humanas contrastantes, sin importar a qué estilo pertenezcan. Y esto es lo fascinante de su composición. Las *Vísperas* significan para la música lo que la Capilla Sixtina de Miguel Ángel lo es para la pintura. Es el Manierismo musical, término este que debiera existir insistentemente en las enciclopedias musicales, puesto que es fundamental para comprender a Monteverdi y a esta época crucial de la Historia de la Música. Podemos decir que el tratamiento del *cantus firmus*, su elaboración y su transformación a través de lo vocal y de lo instrumental, hacen de esta obra una de las más extraordinarias jamás compuestas.

Cuéntenos qué es lo que Leonardo García Alarcón busca en sus interpretaciones. ¿Qué es lo que podría diferenciarle y definir su estilo y visión a la hora de enfrentarse a una partitura?

He inventado una palabra que me sirve mucho para enfrentarme a la interpretación de todas las obras que debo estudiar y dirigir. Es algo que comparto con todos mis músicos, incluso con orquestas de instrumentos modernos. El término en cuestión es "Tradilscovarte". Cada una de las letras significa un parámetro musical que un músico siempre ha de tener en cuenta: "t" de tiempo, "r" de ritmo, "a" de articulación, "d" de dinámica, "i" de *intonazione* (entonación), "l" de línea, "s" de *stilus* (estilo), "c" de carisma, "o" de ornamentación, "v" de virtuosidad, "a" de actitud, "r" de retórica, "t" de timbre y "e" de espacio. Es una buena nemotecnia que permite enfrentarse a cualquier obra teniendo en cuenta todos los aspectos que no han de olvidarse en una buena interpretación, bajo mi punto de vista. Cuando hablamos de espacio, por ejemplo, para mí fue muy importante en Madrid *espacializar* la obra. Uno debe darse cuenta de que el Barroco es un elemento centrífugo, y no centrípeto, como una *Novena Sinfonía* de Beethoven, por ejemplo. Nos colocamos, para interpretar Monteverdi, en todos los espacios posibles. Hubo coros que aparecieron entre el público, coros que se encontraban lejísimos de cualquier espectador, solistas que aparecían por todos lados... eso es el Barroco.

Como fundador y director de Cappella Mediterranea, ¿cuál sería el hito más importante de su carrera? ¿Puede destacar alguno?

Para nosotros fue un antes y un después la representación de *Las Indias Galantes* de Rameau en 2019 en París, en la conmemoración del 350 aniversario de la Ópera Nacional de París. Recuerdo que el público se levantaba de sus butacas una hora antes de finalizar la función y no nos dejaban continuar, durante las doce representaciones. Fue la primera vez que en la Opéra Bastille se tocó esta



© LUIS AVARO

“Las Vísperas de Monteverdi son a la música lo que la Capilla Sixtina de Miguel Ángel lo es para la pintura”, afirma Leonardo García Alarcón.

música, con artistas como Sabine Devieilhe, Alexandre Duhamel o Stanislas de Barbeyrac y los bailarines de la Compagnie Rualité. La orquesta fue Cappella Mediterranea y el coro, el Coro de Cámara de Namur. La puesta en escena estuvo a cargo de Clément Cogitore y las coreografías las elaboró Bintou Dembélé. Fue la producción más aplaudida de la historia de la Ópera de París. El público sentía como si Rameau hubiera resucitado. De hecho, me nombraron por ello “Director del Año” en Francia en los premios Forum Opera de 2019. En otro orden de cosas, resucitar obras jamás interpretadas, es también otra de las facetas que más me apasionan de mi trabajo. O también interpretar en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2017 el *Orfeo* de Monteverdi... O la gira del *Diluvio Universal* de Falvetti que ahora va a celebrar su 60 representación... La verdad es que son ya tantas y tantas las experiencias fascinantes...

Debo felicitarle por los logros tan extraordinarios que está usted consiguiendo. Uno de estos hechos realmente asombrosos es la construcción este año, expresamente para usted, de un teatro en Suiza, en Ginebra. Se trata de La Cité Bleue. Concebido como una gema para la interpretación camerística (de un aforo exclusivo de 301 butacas) con los más modernos y sofisticados avances técnicos y con una acústica extraordinaria, La Cité Bleue es, a partir de la presente temporada, la residencia de Cappella Mediterranea, con Leonardo García Alarcón como su Director Artístico. Cuéntenos cómo está siendo esta nueva aventura...

La Cité Bleue existe desde 1968, pero se ha reconstruido hoy. Es un lugar creado para los intérpretes, pero sobre todo para tener un contacto directo con el público. El contacto con los espectadores es inmediato. Cuando nosotros interpretamos las obras, con el sistema acústico impresionante que posee, la comunicación y la cercanía son realmente espléndidas. Ahora estamos creando un programa de madrigales inéditos sicilianos napolitanos y calabreses sobre *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Lo que me interesó es hacer aquí el encuentro entre Tancredi y Clorinda antes del combate. Descubrimos cuándo se vieron, cuándo se enamoraron. Es un proyecto fascinante que solo es posible hacerlo aquí con la libertad creadora y artística de la que disponemos. Pero además del presente proyecto, La Cité se está convirtiendo en un espacio para los músicos, para la creación y para el entendimiento de fantásticos talentos. El otro día vino Martha Argerich y no se quería ir. Hemos creado un efervescente proyecto, noches enteras (las he llamado *Las Noches Azules -Le Nuit Bleue-*) que, desde las 19:30 h. hasta las 07:00 estamos haciendo música dentro del teatro, todos los músicos, sin freno, solo paramos después de una hora y media para tomar un cafecito... El público que asiste toda la noche vive unas experiencias fantásticas y nosotros los músicos las compartimos. Pero, además de esto, hay multitud de proyectos, como jornadas de puertas abiertas, espectáculos de teatro, de danza, conciertos, representaciones operísticas, espectáculos de música y malabares... Hemos convertido ya el recién estrenado teatro en

uno de los centros culturales más interesantes e innovadores de la actualidad. Lo inauguramos con la interpretación de *L'Orfeo* de Monteverdi en versión concierto con Cappella Mediterranea y el Coro de Cámara de Namur. Y no solo de música antigua vive La Cité Bleue. Es también un lugar multicultural de creación contemporánea, de interpretación de músicas del mundo o de encuentro y divulgación de la música de cámara.

Cuéntenos qué proyectos a corto o medio plazo puede adelantarnos que vaya a protagonizar...

Me hace especial ilusión llevar la ya famosa producción de *Las Indias Galantes* de Rameau al Teatro Real de Madrid la próxima temporada, con el mismo elenco artístico y coreográfico original, con Cappella Mediterranea, el Coro de Cámara de Namur y con la puesta en escena de Clément Cogitore.

En el terreno discográfico, ¿existe alguna de sus grabaciones que pueda considerar como su favorita?

Es una pregunta muy difícil, es la primera vez que me hacen esta cuestión. Por un motivo nostálgico, guardo un lugar especial en mi corazón la grabación que realizamos de los Madrigales inéditos de Bárbara Strozzi. Fue una de nuestras primeras grabaciones y fue algo muy especial, mostrando la faceta contrapuntística de Strozzi. Las *Vísperas* de Monteverdi de 2015 y su *Orfeo* (2020) para nosotros también marcaron un hito.

¿Qué galardón que haya recibido le ha causado mayor ilusión, o ha recibido con mayor orgullo?

Cuando me nombraron *Chevalier des Arts et des Lettres* de la República Francesa en 2019, reconocimiento muy importante totalmente inesperado, o cuando me nombraron Ciudadano de Honor de Namur, o Ciudadano de Honor de Ambronay, o de mi ciudad, de La Plata.

¿Qué música escucha Leonardo García Alarcón en su tiempo libre, que no sea música clásica?

Normalmente no lo hago, pero amo que en mi casa, mi mujer, Mariana Flores, soprano, escuche todo tipo de música latinoamericana, desde cubana hasta de La Antártida. Está constantemente bailando o cantando estas músicas, y es algo que a mí me devuelve al mundo real. Únicamente puedo señalar que lo único que he escuchado con pasión es la obra de Joan Manuel Serrat, a quien tuve el honor de conocer en nuestros ensayos de nuestro homenaje a su persona y obra, espectáculo titulado *Mediterráneo*, que repasaba su creación, hace cinco años, un proyecto verdaderamente único en donde versionamos y transformamos su obra, realizando incluso versiones madrigalísticas polifónicas de sus canciones, o llevando a Cappella Mediterranea al terreno de Joan Manuel Serrat, en un fantástico recital en el Palau de la Música Catalana que fue llevado al disco. Serrat nos ayudó muchísimo en Argentina en la época de la dictadura y nos enseñó mucho de la cultura española poética.

¿Qué proyectos discográficos están ahora realizando?

Acaba de salir al mercado nuestro nuevo trabajo para Alpha, *Amore Siciliano*, que es una historia maravillosa de música poética siciliana. El proyecto se gestó quizás cuando estaba yo con mis amigos Thomas Dunford y Francesca Aspromonte, cuando Francesca con el laúd de Thomas se arrancaba a cantar *La Canzone di Cecilia*, fabulosa canción calabresa que nos recuerda a *Tosca*. Decidí entonces convertir esta música en una historia. He escrito una fuga sobre ella y he rodeado esta historia de música de Sigismondo d'India, de Alessandro Scarlatti, de compositores del Reino de las Dos Sicilias. Es un disco de música preciosa de canciones populares y de corte de esta zona italiana.

Lo escucharemos, sin duda. Muchas gracias por su tiempo, ha sido un placer.

Ópera a quemarropa

Festival de ópera de cámara
de la Comunidad de Madrid

Del 12 al 27 de julio de 2024



Fotografía: © Ricardo Espinosa Ibeas



San Lorenzo de El Escorial
Alcalá de Henares / Aranjuez
www.comunidad.madrid/cultura
Cultura Comunidad de Madrid #óperadecámara2024



**Comunidad
de Madrid**

Alon Sariel

“Definir tu identidad es algo esencial hoy en día”

por **David Rodríguez Cerdán**

El mandolinista y multi-instrumentista de origen israelí Alon Sariel presenta estos días en el sello Pentatone la segunda entrega de “Plucked Bach”, su nueva fantasía para cuerda pulsada dedicada al genio de Eisenach. Si en el primer volumen (PTC 5186985) reinventó las Suites de violonchelo para instrumentos como la mandolina, el laúd, la guitarra barroca o el oud (entre otros), en “Plucked Bach II” (PTC 5187109) expande su repertorio de arreglos bachianos interpretando obras maestras como la *Tocata y fuga en re menor* o una selección de las Tocatas y Partitas sirviéndose de su instrumento predilecto: la mandolina. Haciendo gala de un entusiasmo contagioso y de una elocuencia que ya se deja sentir en sus numerosas grabaciones y conciertos, Sariel ha tenido la amabilidad de concedernos unos minutos en su apretada agenda para compartir con los lectores de RITMO este y otros proyectos ilusionantes.



En 2022 usted transcribió y grabó una selección de las seis Suites de violonchelo para seis instrumentos diferentes en *Plucked Bach* y ahora regresa con *Plucked Bach II* transfigurando otras obras del repertorio bachiano para mandolina... ¿Por qué Bach y por qué aquella selección de las Suites?

Si le digo la verdad, creo que podría continuar expandiendo el proyecto y grabando volúmenes de *Plucked Bach ad infinitum*. Se trata de un repertorio muy especial para mí, que me resuena profundamente y me lleva acompañando desde hace muchos años. Dedicar el primer volumen a las Suites para violonchelo fue una decisión de naturaleza práctica, y a partir de ahí resultó muy natural abrir la música de Bach a otros instrumentos como el violín, el laúd o el órgano.

En *Plucked Bach II* ha ampliado el repertorio de transcripciones bachianas con la *Tocata y fuga en re menor BWV 565*, la *Suite para laúd BWV 998* y la *Partita para violín n. 3 en mi mayor BWV 1006* y la *Sonata para violín n. 2 en la menor BWV 1003*. Imagino que la *BWV 998* para laúd habrá sido una referencia a nivel idiomático...

Puedo decir que crecí musicalmente con las Sonatas y partitas para violín solo, pero arreglar la *Tocata y fuga* es algo que quería hacer desde hace mucho tiempo. Estuvo en el cajón durmiendo el sueño de los justos hasta que dispuse del tiempo suficiente (fue durante el confinamiento del Covid) para poder dedicarme completamente a los arreglos del material. Como las posibilidades polifónicas de la mandolina son menores que las del órgano, me empleé a fondo para acopiar y concentrar los fragmentos más adaptables de la *Tocata y fuga* y descartar aquellos que presentaban una mayor resistencia, poniendo todo el cuidado en respetar la arquitectura general de la obra y la experiencia auditiva. Con los dos movimientos del *BWV 998* sucedió casi al contrario, ya que al confeccionar el arreglo para dúo de mandolina y tiorba a partir de una sola línea instrumental, el bajo puede armonizarse con más florituras y la melodía disfruta de más libertad expresiva.

Me llama felizmente la atención que, en el primer disco, decidiera incluir el oud árabe, un antecesor del laúd europeo, entre su repertorio instrumental. Esto me lleva a preguntarle por sus afinidades electivas en materia de cuerda pulsada...

Esta fue otra decisión que se me antojó muy natural aunque a mucha gente se le antojara sorprendente e incluso exótica. Como hijo de madre iraní y padre tunecino, he interiorizado estéticamente ciertas "especies". Cuando abordo la música clásica europea o así llamada "occidental", estas nunca aparecen en primer plano, pero en un retrato tan personal como fue *Plucked Bach* resultó muy satisfactorio incorporar el oud árabe y conferir a la oscura zarabanda de la *Suite n. 2 en re menor* un toque oriental.

Más allá de las exigencias técnicas de la trasposición de la cuerda frotada o percutida a la cuerda pulsada, entiendo que preservar la esencia de las composiciones originales habrá supuesto todo un reto. ¿Cuáles han sido sus consignas a la hora de adaptar a Bach? Y, por extensión, ¿qué filosofía aplica al arte del arreglo?

Para preservar el espíritu original de una composición a la hora de llevar a cabo un arreglo sobre ella, lo primero que debemos hacer es entender su naturaleza; o, mejor dicho, averiguar dónde reside su fuerza, cuál es su carácter y qué mensaje te transmite. En la *Tocata y fuga en re menor* decidí que el arreglo debía intensificar la

"En la *Tocata y fuga en re menor* decidí que el arreglo debía intensificar la intimidad y el lirismo de la música; no tenía sentido competir con el órgano a ese nivel, quería reinventar la pieza a través de la mandolina"



© SUZETTE VORSTER-VAN ACKER

Alon Sarel presenta en el sello Pentatone la segunda entrega de "Plucked Bach".

intimidad y el lirismo de la música. Al hacerlo, seguramente perdió mucho del carácter religioso o eclesiástico que algunas personas perciben en la obra. Pero no tenía sentido competir con el órgano a ese nivel, quería reinventar la pieza a través de la mandolina.

Como sabe, los puristas de la ortodoxia interpretativa suelen encontrar inaceptable enfoques como el suyo. ¿Cuál es su opinión al respecto y cómo encaja las críticas en este sentido?

Afortunadamente, no he escuchado esas voces, pero estoy seguro de que existen y no tengo ningún problema al respecto. Gracias a Dios que todos tenemos gustos diferentes y a cada cual puede gustarle una u otra versión. En mi defensa diré que Bach transcribía constantemente sus propias obras (y las de otros) para diferentes instrumentos y orgánicos. Por ejemplo, el *Preludio* de la *Tercera Partita* de violín ha conocido dos tratamientos muy diferentes entre sí: uno extremadamente íntimo para laúd solo y otro muy festivo para órgano solista y gran conjunto con inclusión de trompetas y timbales.

Ha celebrado en disco los aniversarios de Paisiello y Leibniz (2016), la Bauhaus y Rembrandt (2019) o Beethoven y Rossi (2020) y en 2018 obtuvo el Opus Klassik por *Telemandolin* (Berlin Classics), su particular tributo a Telemann. ¿Qué supuso para usted ser el primer mandolinista en obtener este galardón?

Me siento agradecido por este o cualquier otro reconocimiento y me hace feliz porque puede ayudarme a difundir mi música a un círculo más amplio de oyentes. Al mismo tiempo, soy consciente de que en modo alguno me afecta a mí o a mi arte. No puedo prever o esperar un premio determinado, y ciertamente no compito con nadie para recibirlo. Afortunadamente, algunos proyectos tienen su resonancia entre el público y otros, no menos exigentes cualitativa o conceptualmente que aquellos, no disfrutarán de la misma acogida. El mundo está lleno de talentos anónimos que contribuyen a inspirar a su comunidad. De esto es de lo que verdaderamente trata el arte, y no de los premios.

De un tiempo a esta parte parece haberse centrado en su carrera como solista, pero es director artístico del ensemble Concerto Foscari y hasta el momento ha colaborado con intérpretes tan destacados como Avi Avital o la flautista Tabea Debus. ¿Tiene planeado seguir alternando este tipo de colaboraciones con sus proyectos personales?



© GREGOR HOHENBERG

“Hoy en día, definir tu identidad es algo esencial, y mucho más para los artistas; ninguna generación precedente ha conocido una inmigración como la nuestra”, afirma Alon Sariel.

Supone un verdadero desafío hallar el equilibrio entre todos estos diferentes proyectos tan diferentes entre sí, ya sea como solista o director artístico o como acompañante y músico de cámara. Ciertamente he tenido que congelar por el momento la mayor parte de mi trabajo en ensemble (incluido mi propio Concierto Foscari) para concentrarme actualmente en mi carrera en solitario. Cuando llegue el momento, volveré a tomar la batuta.

Curioseando sobre sus proyectos actuales, descubro que ha decidido lanzar *Vienna Mandolin Stories* vía *crowdfunding*. En él propone un sorprendente y apócrifo Concierto para mandolina de Joseph Haydn que ha realizado a modo de pastiche y composiciones inéditas de Ernest Krähmer y Pietro Vimercati...

Vienna Mandolin Stories me tiene muy ocupado en estos momentos. Es un proyecto ambicioso que incluye la restauración de una mandolina de seis cuerdas del siglo XIX muy popular en el norte de Italia y Austria, la edición del “nuevo” concierto para mandolina de Haydn que usted menciona, una investigación laboriosa sobre Vimercati y Krähmer para descubrir el vínculo que compartían (de momento todo es pura especulación... ¡pero tengo el palpito de que pronto aparecerán pruebas de ello en alguna de las bibliotecas que frecuento!) y, por supuesto, grabando esta música y reviviéndola en directo en numerosos escenarios por todo el mundo. Afortunadamente he contado con la ayuda de varias organizaciones y muchas personas amables y generosas. No obstante, el *crowdfunding*

“El mundo está lleno de talentos anónimos que contribuyen a inspirar a su comunidad; de esto es de lo que verdaderamente trata el arte, y no de los premios”

sigue abierto y hay maravillosas recompensas por cualquier cantidad donada.

Otra faceta suya que salta al oído es la de compositor. Aparte de sus “invenciones” sobre la obra de los compositores que integran su repertorio de arreglos, ha compuesto pequeñas piezas propias y grabado la obra de compositores israelíes como Paul Ben-Haim o Yehezkel Braun. ¿Considera que componer su propia música o interpretar música de su país, son formas de arraigo?

Creo que, para cualquiera, especialmente hoy en día, definir tu identidad es algo esencial. Mucho más para los artistas. Ninguna generación precedente ha conocido una inmigración como la nuestra, o los movimientos masivos de comunidades enteras por todo el mundo, ya sea por decisión propia o debido a las diferentes circunstancias humanas o naturales. Creo que en mi trabajo siempre queda reflejada mi complejidad identitaria, mi condición de ciudadano israelí y alemán. Como es de esperar, mis conexiones interiores se producen fundamentalmente en el nivel artístico. Por ejemplo, conmemorando al importante compositor barroco de origen judío Salamone Rossi, tocando a Bach en el laúd, encargando un concierto de mandolina en el contexto del centenario de la Bauhaus para poner de manifiesto la trayectoria del movimiento entre Weimar y Tel Aviv, dedicando un proyecto a Rembrandt y al simbolismo del laúd en sus pinturas o interrogándome por su figura en la Ámsterdam del siglo XVII en relación al resurgimiento de la Cabalá. Compositores como Paul Ben-Haim o Yehezkel Braun, Gilad Hochman o Nimrod Borenstein, realizaron este tipo de viajes identitarios y quizás por eso empatizo tanto con su obra. Dicho lo cual, ¡hay tantos compositores interesantes que me pasaría las semanas enfrascado en sus obras!

Más allá de su proyecto actual *Vienna Mandolin Stories* y de giras como *Unity in Diversity* con Zefiro Torna o, por supuesto, *Plucked Bach*, ¿cuáles son sus planes a medio-largo plazo?

Sin duda, están por llegar nuevas aventuras en el campo de la música contemporánea. Este mes presentaremos en el Festival St. Magnus escocés el estreno mundial de un quinteto para mandolina y cuerdas del joven compositor estadounidense Clark Nichols junto con el Cuarteto de Edimburgo. Por otro lado, el compositor cinematográfico Amit Weiner ha recompuesto para mí el *Concierto italiano* de Bach que interpretaré este verano en Vancouver como artista residente de la Pacific Baroque Orchestra. Y de cara a las próximas temporadas hay previstas interpretaciones del *Concierto para mandolina* de Nimrod Borenstein. Pero si hay algo que me encantaría sería venir a España más a menudo.

Pues le esperamos con los brazos abiertos, gracias por su tiempo, ha sido un placer.



www.alon-sariel.com
www.pentatonemusic.com



Auditorio de la
Diputación de Alicante

“TRAVESÍAS, MITOS Y LEYENDAS”

TEMPOR - ADDA
SIMFÒNICA
ALICANTE 23 / 24

DESCÚBRELA

ORFEÓN DONOSTIARRA PINCHAS ZUKERMAMAN

HILARY HAHN LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
LISA BATIASHVILI

FILARMÓNICA DE MUNICH ANDRÁS SCHIFF

DANIEL HARDING NIÑOS CANTORES DE VIENA

ADDA·SIMFÒNICA ALICANTE JOSEP VICENT

ADDA·SIMFÒNICA ALICANTE JOSEP VICENT

DANIEL HARDING
NIÑOS CANTORES DE VIENA

FILARMÓNICA DE MUNICH ANDRÁS SCHIFF

LISA BATIASHVILI

HILARY HAHN

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

ORFEÓN DONOSTIARRA PINCHAS ZUKERMAMAN

y mucho más...

www.addaalicante.es



Con la colaboración de:
Sabadell
Fundación

al DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

Festival Internacional de Música y Danza Ciudad de Úbeda

El Festival Internacional de Música y Danza Ciudad de Úbeda llega a su 36 edición, que comenzó el 17 de mayo y se prolonga hasta el 29 de junio. Desde 1988, el Festival se desarrolla en enclaves patrimoniales de Úbeda, exaltando su historia y belleza renacentista, contando con una programación de excelencia, diversidad y amplitud de estilos y expresiones. Esta edición incluye recitales, conciertos, actuaciones de danza, flamenco, sesiones académicas y experiencias culturales en las que confluyen arte, patrimonio y gastronomía. El Festival se inauguró con la entrega de la Medalla de Oro del Festival de Úbeda al guitarrista flamenco Vicente Amigo. Durante junio tendrán lugar conciertos con Daniel Hope y la Orquesta de Córdoba, el legendario Christoph Eschenbach al frente de la Orquesta de la Radio Televisión Española, el guitarrista Pablo Sainz Villegas, el flautista Stathis Karapanos con José Antonio Domené, el ensemble británico Septura Brass o la continuación del Ciclo Música y Patrimonio. En el apartado de danza destaca Lucía Lacarra y el bailarín y coreógrafo canadiense Matthew Golding, que bailarán juntos *Fordlandia*.

El Festival de Úbeda tiene como instituciones rectoras al Ayuntamiento de Úbeda, la Diputación de Jaén y su marca "Jaén, paraíso interior", la Junta de Andalucía a través de su Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

  ⇒⇒ <https://festivaldeubeda.com>

Ópera a quemarropa, Festival de la Comunidad de Madrid

La ópera se acerca a todos los públicos en Ópera a quemarropa, un nuevo festival dedicado a la ópera de cámara impulsado por la Comunidad de Madrid. Seis producciones, cinco de ellas estrenos absolutos, más una reposición, se presentan en las noches del 12 al 27 de julio en tres localidades de rico patrimonio cultural de la región madrileña: San Lorenzo de El Escorial, Aranjuez y Alcalá de Henares. Este primer Festival de Ópera de Cámara de la Comunidad de Madrid nace para promover y difundir este género, "que a menudo se percibe como reservado solo para unos pocos privilegiados", según señalan sus directores artísticos Ricardo Campelo y Ruth González, de Teatro Xtremo. Presentará producciones diseñadas específicamente para solistas y ensambles, llevando la experiencia operística a lugares íntimos y accesibles. "Queremos derribar las barreras que separan a la ópera del público, haciendo que sea una experiencia cercana y emocionante para todos", afirman sus responsables.

Junto a clásicos como *Mahagonny* y *The seven deadly sins*, del tándem compuesto por Kurt Weill y Bertold Brecht, se representará *Il segreto di Susanna*, de Ermanno Wolf-Ferrari, y se estrenarán piezas de nueva creación como *Cassandra o el elogio del fracaso*, *A solas con Marilyn* más dos producciones del proyecto La Plaza, una iniciativa del festival para apoyar a jóvenes creadores que reúne a 8 artistas, entre compositores, directoras, instrumentistas y cantantes.

  ⇒⇒ <https://www.comunidad.madrid>

Temporada 2024/25 de la Orquesta y Coro Nacionales de España

"Música para expresar lo inexpressable", así titula la temporada 2024/25 de la OCNE. Entre los datos a destacar, se celebrarán 112 conciertos en el Auditorio Nacional y otras cinco ciudades españolas, así como en Bogotá. "Guerra y libertad", que celebra el final de la Segunda Guerra Mundial; "Romanticismo indómito", que reúne algunas de las obras más innovadoras y visionarias del XIX; y "Expandiendo horizontes", un renovado apoyo por las obras de reciente creación, constituyen las líneas programáticas en esta nueva temporada. Por su parte, el Focus Festival llega a su quinta edición y los ciclos Satélites, Descubre y En familia, tendrán su continuidad esta temporada.

En un firme compromiso por la nueva creación, se realizarán los estrenos absolutos de obras encargadas por la OCNE de Manuel Martínez Burgos, Pilar Jurado, Israel López Estelche, Ramón Paús, Eva Ugalde, Irene Raquel Fariña Alonso o Elena Mendoza, así como estrenos en España de obras de co-encargo de Jörg Widmann y Brett Dean. El intercambio con otras orquestas nacionales se realizará con la Sinfónica de Castilla y León y la Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya.

David Afkham dirigirá cinco de los programas del ciclo sinfónico, con directores como Pablo González, Lucas Macías, Josep Pons, Jaime Martín, Juanjo Mena, Jordi Bernàcer, Jordi Francés, Andrés Orozco-Estrada, Joana Mallwitz,



Miguel Ángel García Cañamero, Raquel García-Tomás, Manuel Martínez Burgos, Paz Santa Cecilia, Pilar Jurado, I. López Estelche y Félix Palomero, tras la presentación de la OCNE.

Jörg Widmann, Paul Agnew, Simone Young, Thierry Fischer, Anja Bihlmaier, Joshua Weilerstein, Cornelius Meister, Alondra de la Parra, Matthias Pintscher y Ludovic Morlot, así como solistas como Daniel Lozakovich, Augustin Hadelich, Carolin Widmann, Tabea Zimmermann, Antoine Tamestit, Steven Isserlis, Francesco Piemontesi, Behzod Abduraimov, Alexandra Dovgan, Emmanuel Pahud y Jörg Widmann, entre otros.

  ⇒⇒ <https://ocne.mcu.es>

ABAO Bilbao Opera presenta su temporada 2024/25

ABAO Bilbao Opera y la Fundación BBVA, principal patrocinador de la 73 temporada, presentan títulos conocidos del repertorio italiano como *Don Pasquale* y *Otello*, combinan con otros menos frecuentes del repertorio francés como *La Favorite*, que es estreno en ABAO; el alemán con *Tristan und Isolde*, y para conmemorar el centenario de Puccini por primera vez en ABAO, *Il Trittico*. Se ofrecen un total de 11 títulos, un concierto y 39 funciones, 22 en la temporada general en el Euskalduna Bilbao, y 17 para el público infantil y juvenil en la temporada ABAO Txiki en el Teatro Arriaga, con un alcance de más de 66.300 espectadores. Entre los maestros que visitan la nueva temporada están Sesto Quatrini, Pedro Halfter, Eric Nielsen, Riccardo Frizza y Francesco Ivan Ciampa, que dirigen a la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, a la Euskadiko Orkestra y al Coro de Ópera de Bilbao, con grandes voces como Carlos Álvarez, Ángeles Blancas, Karita Mattila, Chiara Isotton, Gwyn Hughes Jones, Oksana Dyka, Silvia Tro Santafé, Ismael Jordi, Jorge de León o Ermonela Jaho, entre otros.

La temporada ABAO Txiki, que cumple dos décadas, ofrece 4 espectáculos para diferentes edades. Tres de ellos con sesiones escolares que revalidan el compromiso de ABAO con la formación, la educación musical y el público infantil y familiar. Nuevas tarifas de abono de socio para ABAO Bilbao Opera desde 165-213 €, y entradas con precio reducido desde 25€ en función de zonas y edades.

 www.abao.org/es

Festival de Música Antigua de los Pirineos, FeMAP 2024

La edición de FeMAP 2024 cuenta con 54 conciertos del 5 de julio al 25 de agosto, en 40 municipios diferentes, interpretados por 24 grupos musicales. Consolidado en la oferta cultural veraniega de estas comarcas montañosas, el Festival de Música Antigua de los Pirineos cumple su cita fiel con quienes lo apoyan y creen en él. Ambicioso en el planteamiento y riguroso en la selección artística, la organización del Festival maneja un impresionante puzzle de localizaciones, actividades y logística. Como en ediciones anteriores, el Festival parte de una selección escogida de magníficos intérpretes, para ofrecer una programación musical centrada en la música antigua, donde obras famosas comparten cartel con autores desconocidos y obras por descubrir. Esta programación alcanza un nivel superior cuando se presenta en espacios singulares, rincones del Pirineo que son vestigios de una historia cultural patrimonio de todos. Iglesias, ermitas, monasterios y espacios naturales se convierten en los mejores aliados para animar al público a asistir a los conciertos de FeMAP, en 40 municipios, con el aliciente de los packs turísticos.

La inauguración del Festival correrá a cargo de Arianna Savall con su grupo Hirundo Maris y el Noctes Cor de Cambra, teniendo cabida también Vandalia, Jota Martínez Ensemble, Música Trobada, Cantoria, Ludovice Ensemble, Vespres d'Arnadí, o Marta Mathéu, entre muchos otros nombres a descubrir, que garantizan un Festival de categoría.

 <https://femap.cat/es/inicio>

La JONDE en las Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), unidad perteneciente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), inaugura la próxima edición de las Xornadas de Música Contemporánea con cinco conciertos del 5 al 9 de junio en el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela). Los 40 jóvenes músicos integrantes de la JONDE, de entre 19 y 26 años, abordarán dos proyectos artísticos junto a profesoras y profesores de reconocidas agrupaciones nacionales e internacionales. El proyecto de ensemble de música contemporánea estará liderado por el prestigioso conjunto alemán Ensemble Modern, el director invitado Pablo Rus Broseta y la directora asistente Isabel Rubio, con dos conciertos el 5 y 9 de junio en la Sala Ángel Brage del Auditorio de Galicia. Por otro lado, el proyecto de cámara de música contemporánea contará con la dirección del célebre Trío Arbós, junto al clarinetista Joan Enric Lluna, con tres conciertos los días 6, 7 y 8 de junio en la Sala Mozart del Auditorio de Galicia.

La programación recorrerá una importante muestra de la creación contemporánea de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI, reflejando a su vez la diversidad de género y procedencia de sus autoras y autores. Se interpretarán un total de 22 obras, entre ellas, 4 obras, especialmente comisionadas para este

proyecto por la JONDE, de las compositoras Helga Arias e Inés Badalo, y de los compositores Alberto Carrero y Hugo Gómez-Chao; y 2 estrenos absolutos de las compositoras María José Arenas y María de Alvear, es decir, un total de 6 estrenos absolutos. De esta forma la JONDE afianza su compromiso con el apoyo a la creación y difusión musical contemporánea.

 <https://jonde.mcu.es>



La JONDE inaugura las Xornadas de Música Contemporánea en el Auditorio de Galicia.

La Medea de Charpentier en el Teatro Real

La *Medea* de Charpentier, la segunda "Medea" de la temporada después de la inaugural de Cherubini en el Teatro Real, es una de las óperas barrocas francesas más atractivas y un testimonio de la maestría del compositor. Viene de la mano del dúo de estrellas galas Veronique Gens y Laurent Naouri, con vívidos personajes, intensas emociones y una muy poderosa escritura vocal. Esta ópera se convirtió en un éxito comercial y de crítica que tan solo duró unos meses, tras los que después estuvo casi 300 años sin apenas subirse a otro escenario. De hecho, una característica común a todas las Medeas operísticas es que requieren una protagonista de un enorme calibre vocal y teatral. La *Medea* de Marc-Antoine Charpentier no es ninguna excepción a esta regla, bien que (a diferencia de la de Cherubini) su momento cumbre tiene lugar a mitad de la ópera, cuando, emulando a su antecesora, Armide, invoca las furias del inframundo para que la secunden en su terrible venganza. La sombra de Lully se extiende implacable sobre la única ópera de Charpentier que, estrenada en la Académie Royale de Musique en 1693, pasó sin pena ni gloria precisamente por el desprecio que los nostálgicos del reverenciado patriarca de la música francesa mostraron hacia sus presuntos sucesores, más aún si su música mostraba algún tipo de aquiescencia con el estilo italiano. Su recuperación en tiempos modernos (acelerada tras el pionero registro fonográfico dirigido por



Veronique Gens protagoniza *Medea* de Charpentier en el Teatro Real.

Nadia Boulanger en 1952) la ha convertido, por el contrario, en uno de los botines artísticos más apreciados de la ópera francesa de la era del Rey Sol.

El Teatro Real la presenta semiescenificada entre el 6 y el 10 de junio, con dirección musical de William Christie con Les Arts Florissant y dirección de escena de Marie Lambert.

  ⇒⇒ www.teatroreal.es

38 Festival Perelada

La 38 edición del Festival Perelada, que tendrá lugar del 19 de julio al 11 de agosto, en los escenarios de la iglesia del Carmen del castillo de Peralada, el mirador del castillo y también, este año, en los jardines de la Bodega Perelada, presenta 14 espectáculos en 13 noches con propuestas artísticas cada una de ellas marcadas con una personalidad propia. Grandes nombres como Piotr Beczala, Sonya Yoncheva, Jordi Savall, Anna Pirozzi, el retorno de Sara Blanch y el debut de Ismael Jordi se dan cita en un festival que acogerá también a dos grandes nombres del piano como Yuja Wang y el emergente Yunchan Lim.

La apuesta de Perelada por la creación actual también tendrá un papel fundamental en esta edición. El festival presenta un encargo con estrenos de un concierto coral, *Renaissance Reloaded*, protagonizado por el Coro de Cámara del Palau dirigido por Júlia Sesé, el estreno absoluto de la ópera contemporánea *Don Juan no existe. Lo que olvidamos y lo que permanece* de Helena Cánovas y el estreno de una nueva composición de Marco Mezquida para Kebyart en el que será su debut en el Festival.

Aleix Martínez dirigirá y protagonizará *Terra llaurada*, una noche de danza con bailarines y creadores catalanes e internacionales, encargo del festival, en una edición en la que vuelve la compañía Acosta Danza con un programa con grandes coreografías de creadores contemporáneos.

  ⇒⇒ www.festivalperalada.com/es

El eco del tiempo

Cuando reflexionamos sobre cómo las sociedades conmemoran sus propios sueños y catástrofes, solemos pensar en libros, archivos o monumentos de piedra. Sin embargo, en *El eco del tiempo*, el galardonado crítico e historiador cultural Jeremy Eichler defiende el poder de la música de evocar la cultura, ya que es un arte excepcionalmente capaz de transmitir la envergadura del pasado. Con el oído de un crítico, la sabiduría de un erudito y el ojo para el detalle de un novelista, Eichler muestra cómo cuatro compositores destacados (R. Strauss, Schoenberg, Shostakovich y Britten) vivieron la época de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, y posteriormente transformaron sus experiencias en obras musicales sumamente conmovedoras, en partituras que se hacen eco del tiempo perdido.

El eco del tiempo es una narración lírica que profundiza en nuestra forma de pensar sobre los legados de la guerra, la presencia del pasado y las profundas posibilidades del arte en nuestras vidas.

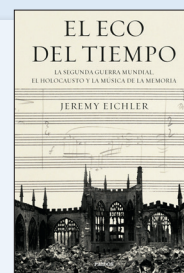
El eco del tiempo

Autor: **Jeremy Eichler**

Paidós (Contextos), 2024 · 424 páginas



⇒⇒ www.paidos.com
www.planetadelibros.com



Junio en la Orquesta y Coro Nacionales de España

La Orquesta y Coro Nacionales de España concluye en junio su temporada regular con tres Sinfónicos, comenzando por el 20, que arrancaba en mayo y prosigue los dos primeros días de junio. Ya el Sinfónico 21, con Jaime Martín en la dirección (7 a 9 de junio), presenta un estreno absoluto de Teresa Catalán (*Azul*, encargo de la OCNE) y la *Quinta Sinfonía* de Mahler. Y para cerrar, el Sinfónico 22 muestra la gran *Missa Solemnis* de Beethoven, con la dirección de David Afkham (21 a 23 de junio).

Por su parte, el ciclo Satélites, con solistas de la OCNE, concluye con las entregas 21 y 22: "Festival Focus" (11 de junio) y "El eterno retorno" (18 de junio), respectivamente. Igualmente hay otra entrega del Focus Festival sinfónico (14 de junio), con el director Josep Planells y el pianista Florian Hölscher, con obras de Xenakis, Alberto Posadas y Francisco Guerrero. El mes concluye para la OCNE con su presencia en el Festival de Granada (26 de junio), interpretando de nuevo la *Missa Solemnis*.

Orquesta y Coro Nacionales de España

Mes de junio

Sinfónicos, Satélites, Focus, Festival de Granada
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)



⇒⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

Shostakovich contra Stalin

El 26 de enero de 1936, en el Teatro Bolshói, se representaba por enésima vez *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich. Esa noche, oculto tras las cortinas de un palco, Iosif Stalin vigilaba. Al día siguiente, todo el mundo en Moscú sabía que al dictador no le había gustado la ópera y había abandonado el teatro antes de que acabara. El diario *Pravda* (órgano oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética) publicaba el editorial "Caos en vez de música", redactado, según se decía, por Stalin. Podía ser la sentencia de muerte para el compositor. Comienza así un tiempo de profunda angustia para Shostakovich; una lucha titánica entre él y Stalin, entre la libertad creativa y el poder totalitario.

En la apasionada y desgarradora escritura de Xavier Güell, *Shostakovich contra Stalin*, el conflicto entre el compositor y el dictador da lugar a una novela inolvidable, continuación de las dedicadas a Bartók y Richard Strauss, dentro de tetralogía *Cuarteto de la guerra*, que tendrá su conclusión con la dedicada a Schoenberg. Una delicia de lectura.

Shostakovich contra Stalin

Autor: **Xavier Güell**

Galaxia Gutenberg, 2024 · 416 páginas



⇒⇒⇒ www.galaxiagutenberg.com



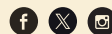
13

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE LOS PIRINEOS

Del 5 de julio al 25 de agosto de 2024

FëMAP

Ven, vive y escucha los Pirineos



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Diputació
Barcelona

Diputació de Girona

Diputació de Lleida

EFFER

maem

maem

www.femap.cat

www.packsturisticsfemap.cat

Zhen Chen

El misterio Mozart

por Blanca Gallego

El pianista Zhen Chen ha grabado para el sello Solo Musica dos de los Conciertos para piano de Mozart, los ns. 15 y 21, con el director Thomas Rösner, grabación que se hizo en el Palacio Barroco de Mannheim, ciudad fundamental en la música del siglo XVII, contando con la Orquesta de Cámara de Mannheim.

Esta nueva grabación con dos de los más hermosos Conciertos para piano de Mozart, los ns. 15 y 21, se hicieron en el Palacio Barroco de Mannheim. ¿Qué le une a esta ciudad con Mozart y por qué grabarlos en este edificio tan singular?

Mannheim es un lugar único en la historia de la música clásica europea. Compositores como Johann Stamitz, Franz Xaver Richter y Carl Stamitz dirigieron la Escuela de Mannheim con técnicas orquestales pioneras en la composición musical. La orquesta de la corte del Elector Palatino de Mannheim también obtuvo fama en toda Europa. Esta robusta ciudad de la música atrajo e influyó en Mozart, sin duda. Grabar los Conciertos para piano de Mozart en el Palacio Barroco de Mannheim es como un ritual que honra la rica historia y rinde homenaje a Mozart y a otros músicos que estuvieron activos hace más de 200 años.

Usted reside en Estados Unidos pero nació en China, donde el piano a día de hoy es una parte fundamental de la cultura...

China es a día de hoy uno de los mayores mercados del mundo para la música clásica. Este fenómeno se debe a su rápido crecimiento económico y a una clase media en expansión, que está cada vez más interesada en acumular capital cultural mediante el estudio y la absorción de la música clásica occidental. En las familias chinas, los padres están muy motivados para capacitar a sus hijos en el estudio de la música clásica. A menudo ven la excelencia de los niños al tocar instrumentos musicales como un rasgo de superioridad de inteligencia y disciplina de comportamiento; el rasgo que se necesita para sobrevivir en una sociedad altamente competitiva. Estas son las fuerzas impulsoras detrás del auge de la música clásica en China. Pero China no es la única en este caso. Tanto Japón como Corea del Sur tuvieron el mismo fenómeno cultural cuando experimentaron una rápida industrialización y crecimiento económico en los años 80 y 90 en el siglo XX. Pero no voy a decir que la música clásica o el piano sea una parte fundamental de la cultura en China ahora. La audiencia está creciendo y llegando a ser más conocedora, pero la cultura necesita generaciones para fomentarse.

¿Dónde radica la dificultad de estas obras de Mozart?

La dificultad de tocar las obras para piano de Mozart es cumplir con la agilidad y claridad



El pianista Zhen Chen ha grabado Conciertos para piano de Mozart con el director Thomas Rösner y la Orquesta de Cámara de Mannheim.

al mismo tiempo. Las obras para piano de Mozart son famosas por sus implacables notas de ejecución y sus deslumbrantes líneas melódicas. Mientras tanto, dadas las características del período clásico en las obras de Mozart, la música también tiene un énfasis subyacente en la estructura y el tempo rígido. Por un lado, un pianista tiene que ser lo suficientemente ágil para lidiar con el ingenioso flujo libre de la música; por otro lado, el pianista tiene que tocar cada nota con claridad cristalina con un tremendo enfoque y control.

Hablemos de cada uno de los conciertos, comencemos por el n. 15 en si bemol KV 450...

El *Concierto para piano n. 15* (como lo es también el n. 21) representa a Mozart en su mejor momento. En mi opinión, este *Concierto* es un hito entre los *Conciertos para piano de Mozart*. En obras anteriores al KV 450, un oyente todavía podía sentir la vacilación, la prueba y la repetición. La habilidad para utilizar orquestaciones más grandes, especialmente en la sección de viento, todavía estaba en desarrollo. Pero a partir del *Concierto n. 15*, sus *Conciertos para piano* se abren y se expanden y se vuelven más grandes y sofisticados. La confianza, el ingenio y el encanto de Mozart se hacen más presentes en la música. El *Concierto para piano n. 15* es ampliamente considerado como la obra para piano más difícil de Mozart. Su digitación es contra la intuición natural y difícil de solucionar, especialmente en el primer movimiento. Cuando un pianista toca a un ritmo rápido, las posibilidades de perderse y de que aparezcan notas equivocadas son extremadamente altas.

¿Posiblemente sea el Concierto n. 21 en do mayor KV 467 el más conocido de los 27 Conciertos? ¿Qué opinión tiene de esta obra?

El *Concierto para piano n. 21* es posiblemente la obra para piano más popular de Mozart. Es el ápice de la creatividad musical sin restricciones de Mozart. Es puro, alegre e inspirador en su imaginación. Es un desafío para un intérprete de esta obra superar la versión "estereotipada" y amada de esta música en los corazones de tanta gente; de hecho, casi todo el mundo hace críticas sobre la interpretación que escuchan de esta música, es como algo "familiar" para ellos.

¿Y respecto a las cadencias de ambos Conciertos? ¿Respeta las originales? ¿Aporta algo nuevo?

Elegí la cadencia compuesta por el propio Mozart para el *Concierto para piano n. 15* y la compuesta por Paul Badura-Skoda para el *Concierto para piano n. 21*, publicadas ambas por Bärenreiter. Mis elecciones se basaron en mi respeto a los originales y una estrecha coincidencia con el resto de la pieza en términos de estilo y experiencia auditiva. No soy un fan de las cadencias que se descartan de la obra principal y alejan al público de un viaje estético coherente.

Hay multitud de grabaciones de estas obras, ¿qué cree que aporta la suya a la discografía?

Hay muchas grabaciones de los *Conciertos para piano de Mozart* de pianistas distinguidos, jóvenes y maduros. Muchas de ellas, como las grabaciones de Robert Casadesu, Mitsuko Uchida y Andrés Schiff, por ejemplo, han sido consideradas obras maestras mo-

numerales de la discografía que no serán superadas. Como pianista de una generación más joven, los observo y aprendo de ellos. Por ahora, prefiero ver mis grabaciones como una declaración musical personal. Todavía no me atrevo a reclamar contribuciones a la rica discografía de las obras de Mozart. Me interesa escuchar comentarios de críticos y del público, de los oyentes, sobre mis grabaciones. Creo que el consenso profesional define la contribución de una grabación a la discografía.

¿Tiene modelos interpretativos en Mozart?

Me parece que muchas interpretaciones de las obras para piano de Mozart no son satisfactorias porque eran aburridas o demasiado románticas. En mi opinión, la música de Mozart es "anti-aburrimiento". Su música está llena de cambios, experimentos, intrigas y diversión. Prefiero *tempi* más rápidos para mostrar el talento incomparable de Mozart en el enhebrado de notas y en la creación de variaciones melódicas y armónicas. También fortalecí intencionalmente el toque de mi dedo meñique para resaltar más las notas agudas. Estas opciones musicales y técnicas pueden ayudarme a hacer que las obras de Mozart suenen más brillantes e interesantes, al menos esta es mi opinión. Otra trampa para evitar tocar las obras para piano de Mozart es tratarlas como piezas del período romántico insertando demasiado *rubato* y uso de pedal o persistiendo en algunas notas y frases demasiado hermosas. Este modo de tocar afecta a la sinceridad y el flujo natural de la música de Mozart. En mi opinión, la música de Mozart es infantil, llamativa, prolija y directa. Tiene extravagancias sin melodramas, "dulzura sin dulzura" y oscuridad sin morbo. Su música ya está bastante completa y deja poco espacio para que los intérpretes tengan excesivas interpretaciones personales.

Además de estos Conciertos, ¿qué otras obras de Mozart tiene en repertorio?

Mozart es un compositor extremadamente prolífico. Es difícil cubrir todas sus obras. Entre sus 27 Conciertos para piano, tengo en mi repertorio los *ns. 15, 19, 20, 21, 23, 24 y 27*. Mi próxima grabación con la Orquesta de Cámara de Mannheim incluirá los *ns. 20 y 24*, que son los dos Conciertos para piano en tonalidad menor. También he interpretado las 18 Sonatas para piano de Mozart. En el lado de la música de cámara, trabajé con otros instrumentistas en al menos la mitad de las Sonatas para violín y piano, los *Tríos con piano KV 548 y KV 502* y los dos *Cuartetos con piano KV 478 y KV 493*.

¿Cómo ha sido la relación con Thomas Rösner y la Orquesta de Cámara de Mannheim (Kurpfälzisches Kammerorchester)?

Mi relación profesional con Thomas Rösner y la Orquesta de Cámara de Mannheim es cordial y eficiente. El maestro Rösner tiene un rigor académico en la música y en la interpretación y, sin embargo, es muy accesible y fácil para comunicarse. Ha sido un gran moderador entre la orquesta y yo para conseguir que nuestra música fluyera y que ocurriera dentro de un apretado calendario de grabación. La Orquesta de Cámara de Mannheim es una orquesta de cámara de alto calibre, estrechamente unida con una eficaz gestión. Durante el ensayo y la grabación, siempre que había problemas, las soluciones eran rápidamente



La grabación se hizo en el Palacio Barroco de Mannheim, ciudad fundamental en la música del siglo XVII.

resueltas entre los líderes de las secciones y el concertino, y ejecutadas efectivamente a través de la orquesta. Esto hizo que nuestra colaboración fuera muy fluida.

Como pianista residente en USA, ¿cómo se ve desde allí la diferente actividad de conciertos de Europa?

En mi humilde opinión, en comparación con los Estados Unidos, la música clásica es innata a la cultura europea. La financiación pública y estatal también es más generosa para apoyar eventos de música clásica y músicos. En Europa, cada ciudad, grande o pequeña, tiene uno o más festivales de música clásica y comunidades de audiencias que los mantienen. Lo que más me impresionó es que el ecosistema de música clásica en Europa es más igualitario. Por supuesto, hay algunas orquestas, salas de conciertos y estrellas, pero además de estos grandes nombres, las cualidades de las actuaciones, orquestas y músicos siguen siendo muy altas en todos los ámbitos. La mayoría de los músicos clásicos en Europa pueden ganarse la vida decentemente y ser recompensados profesional y económicamente en este ecosistema.

¿Ha sido pianista de concursos internacionales? ¿Qué importancia le da a estos?

En primer lugar, no soy ganador de ningún prestigioso concurso internacional de piano. Creo que no soy un pianista de com-

petición. Pero nunca he dejado de hacer escuchar mi música y los concursos internacionales son plataformas muy importantes para descubrir a los jóvenes artistas. Es una ruta rápida y gratificante, pero estresante y altamente competitiva para salir adelante entre los compañeros. La advertencia es que con la proliferación y comercialización de competiciones, la música clásica se ha convertido gradualmente en un deporte competitivo de espectadores y un negocio de ganadores. Espero que el "campo de juego" de la música clásica sea más inclusivo y nivelado. Y también espero que, ganando o no concursos internacionales, un pianista pueda ser fiel a su música y ser innovador y emprendedor.

Si tuviera la oportunidad de viajar en el tiempo, ¿de qué hablaría con Mozart?

Me gustaría hablar con Mozart sobre su proceso creativo o, si es posible, observar su trabajo compositivo de cerca. Siempre ha sido un misterio para mí cómo Mozart compuso tantas obras complejas prolíficamente y sin aparente esfuerzo. Me gustaría que pudiera explicarme su enfoque de la creación musical, qué método estaba tomando y con qué inspiración se motivó. También le llevaría algunas obras de compositores contemporáneos, como John Cage y Philip Glass, y pedirle sus comentarios sobre estas obras y su respuesta a la evolución de la música...

Video

Zhen Chen

Mozart / Conciertos para piano *ns. 15 & 21*

<https://www.youtube.com/watch?v=al-eQztjHw>



www.zhenchenpianist.com
<https://shop.solo-musica.de>

Oslo Philharmonic

Klaus Mäkelä dirige Shostakovich

por Lorena Jiménez

Solo había dirigido un concierto con la Orquesta noruega, cuando en 2018, para sorpresa de muchos, se anunció que el entonces jovencísimo director de 22 años, Klaus Mäkelä, asumiría el cargo de director titular de la Filarmonía de Oslo (Oslo-filharmonien), una orquesta con una larga tradición que se remonta a la época del compositor noruego Edvard Grieg, uno de sus fundadores y primeros directores. Establecida como organización independiente en 1919, la Oslo Philharmonic ha contado con una importante lista de titulares a lo largo de su historia, en la que figuran auténticas leyendas de la dirección como Herbert Blomstedt, Mariss Jansons y André Previn.



© JOHN-HAUGDAN OLSEN-HAUGDAN / OSLO PHILHARMONIC

En su cuarta temporada como titular, la popularidad del todavía veinteañero Klaus Mäkelä con el público de la capital noruega resulta evidente, tal y como pudimos comprobar el pasado 25 de abril en el Oslo Konserthus. El público, puesto en pie, ovacionó con entusiastas aplausos al joven director finés y su versión de la conocida y monumental *Sinfonía n. 7 en do mayor Op. 60 "Leningrado"*, de Dmitri Shostakovich, en un concierto en el que, sin duda, cabe destacar la excepcional conexión y empatía entre director y orquesta. Pocas veces se aprecia semejante *feeling* entre la orquesta y el director en un concierto, pero en el caso de la Filarmonía de Oslo, la cordialidad, el entendimiento y el respeto mutuo traspasan el escenario y llegan a los pasillos del *back-stage*, donde predominan las felicitaciones y los apretones de mano.

Sinfonía Leningrado

Mäkelä, que dirigió la exigente partitura de la *Sinfonía Leningrado* asediado por una nube de micrófonos distribuidos por todo el escenario (la interpretación en vivo de esa tarde fue grabada para un futuro disco con el sello discográfico Decca Classics), ofreció una buena lectura de la *Leningrado*, con una acertada elección de los *tempi*, y una cuidada atención al detalle indicando con precisión entradas y transiciones para exponer las distintas dinámicas y planos sonoros que requiere la partitura (muy logrado el conocido pasaje de la caja con la cuerda en *pizzicato*). Sin embargo, su versión adoleció de cierta profundidad y falta de contraste entre movimientos.

La música de Shostakovich (1906-1975) ha sido una constante en la programación de la Oslo Philharmonic diseñada por Mäkelä desde el inicio de su relación con la orquesta como director titular, cuando en noviembre de 2019 interpretaron por primera vez la *Sinfonía n. 5*; una obra que volverán a tocar en el

"Klaus Mäkelä dirigió la exigente partitura de la *Sinfonía Leningrado* de Shostakovich con una acertada elección de los *tempi*"

Festival de Salzburgo y en el Musikfest Berlin, en el marco de una *tournee* veraniega. Además, la *Sinfonía n. 5* estará incluida (junto a las *Sinfonías ns. 4 y 6*) en el nuevo *release* del binomio Oslo Philharmonic/Mäkelä, que saldrá también al mercado este verano, con Decca Classics, sello discográfico con el que Mäkelä graba desde 2021, tras convertirse en el tercer director de orquesta (después de Solti y Chailly) en firmar un contrato en exclusiva con la prestigiosa *label* británica.

Temporada 2024/2025

Y la próxima temporada 2024/2025, habrá más Shostakovich con Mäkelä, que dirigirá las *Sinfonías ns. 1, 11 y 15* en el Oslo Konserthus.

"Continuaremos nuestro ciclo, porque estamos grabando para Decca Records el ciclo completo de las quince Sinfonías de Shostakovich, que son más del doble de las Sinfonías de Sibelius. Y es fantástico poder hacerlo, porque tenemos un gran equipo... tenemos a Jørn Pedersen, y podemos conseguir un fantástico sonido en esta sala"

De este modo se expresó Mäkelä durante el acto de presentación de la nueva temporada, en la que también dirigirá a compositores como Bartók, Mozart, Beethoven, Kaija Saariaho, Andrew Norman, Anders Hillborg, Sibelius, Stravinsky o Tchaikovsky, entre otros. Además, en la próxima temporada, la Oslo

Philharmonic contará con un gran número de mujeres como directoras invitadas (Elim Chan, Dalia Stasevska, Joana Mallwitz, Marie Jacquot), y con solistas de renombre como Francesco Piemontesi, Vilde Frang, Paul Lewis, Gautier Capuçon, Igor Levit...

La nueva superestrella de la música clásica, que con su meteórico ascenso ya ha alcanzado la cima de su profesión (en la temporada 27/28 se convertirá con sólo 31 años en el undécimo titular de la Sinfónica de Chicago y asumirá también la dirección de la Royal Concertgebouw de Ámsterdam), seguirá siendo el *Chief Conductor* y *Artistic Advisor* de la Oslo Philharmonic hasta 2027, con la que todavía le quedan numerosos conciertos, giras y grabaciones discográficas en la capital noruega, conocida por The Wall Street Journal como "nueva capital de la tranquilidad nórdica".

"La música de Shostakovich ha sido una constante en la programación de la Oslo Philharmonic diseñada por Mäkelä desde el inicio de su relación con la orquesta como director titular"

of Oslo
Philharmonic

<https://ofo.no/en>

Juan de Dios Mateos

“Yo sí quiero ser profeta en mi tierra”

por Lucas Quirós

De regreso de Italia de interpretar con enorme éxito diversos roles rossinianos, el tenor Juan de Dios Mateos nos atiende con varios proyectos en mente, el más inmediato este mes de junio en el Festival de Úbeda.

Viene de interpretar dos grandes papeles rossinianos en Italia, el Príncipe Ramiro de *La Cenerentola* en el Teatro Lirico Verdi de Trieste y Lindoro de *L'Italiana in Algeri* en el Teatro Verdi de Salerno. ¿Cómo ha sido la experiencia?

Ha sido estupenda en ambos teatros. La verdad es que me he sentido muy valorado en ambos sitios y estamos ya barajando futuros proyectos de volver a colaborar; en mi opinión, es la mejor manera de reconocer el resultado conseguido. De hecho, estos contratos me han abierto las puertas también al festival de Trapani, al que voy este verano a cantar también *Cenerentola* y a otros proyectos de los que aún no puedo hablar.

Ya puestos, quién mejor que usted para definir su voz...

Soy un tenor lírico-ligero, lo que me permite un abanico bastante amplio de repertorio, yendo desde el barroco al contemporáneo, aunque donde más cómodo me encuentro es sin duda en el *belcanto* agudo y en Mozart. Lo bueno de no ser ligero puro es que puedo afrontar, como ya he hecho en más de una ocasión, roles de más peso (siempre con cuidado), y que sumado al *squillo* y técnica que siempre sigo trabajando, me permite pasar bien la orquesta y enfrentarme con solvencia a salas grandes. Además, tengo formación como flautista, lo que me da también las herramientas para preparar los roles con bastante rapidez y eficacia.

Muchos le conocieron por su debut en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en octubre de 2023 con el estreno absoluto de *El Caballero de Olmedo*...

Fue un sueño hecho realidad. Debutar en ese icónico teatro y con un rol protagonista fue una experiencia que voy a atesorar

“Soy un tenor lírico-ligero, lo que me permite un abanico bastante amplio de repertorio, yendo desde el barroco al contemporáneo, aunque donde más cómodo me encuentro es sin duda en el *belcanto* agudo y en Mozart”



Juan de Dios Mateos, uno de los tenores lírico-ligeros con mayor proyección y presencia del momento.

siempre. El repertorio español me apasiona y, como ya he dicho en otras ocasiones, me encanta que esté cada vez más presente en mi agenda.

Parece Rossini desde donde gravita todo su repertorio, que alcanza roles “ligeros” tan exigentes como Ferrando en *Così fan tutte*, Don Ottavio en *Don Giovanni* o Nemorino en *El elixir de amor*...

Siempre digo que Rossini es un compositor tan exigente a nivel técnico, que hace que los demás roles me resulten, me atrevería a decir, cómodos. Fáciles no, porque hay muchos aspectos a explorar y siempre se puede exprimir más en un sentido o en otro. Me gusta pensar que Rossini me ha dado todas las cartas de la baraja técnica, y que ahora voy jugando la mano que más se adapta a cada repertorio e interpreto los diferentes roles con bastante solvencia.

¿Qué papel se encuentra trabajando en este momento que hasta entonces no ha cantado en vivo? ¿Algún día vendrá Tamino a su encuentro?

Siempre tengo en mi agenda de trabajo el rol de Ernesto de *Don Pasquale*, así como Tonio, de *La Fille du Régiment*. Son dos roles que me encantaría debutar próximamente y que aún no he tenido la oportunidad. Respecto a Tamino, es un rol que he estudiado ya en gran medida y que también me gustaría cantar. Además, me gustan mucho los idiomas, y el alemán es la quinta lengua que estoy estudiando, con lo que si se presentase la ocasión, sería estupendo para meterme aún más de cabeza y perfeccionarlo.

¿Tiene cita asignada en 2024-25 en algún escenario español?

Este mismo 6 de junio canto en el Festival de Úbeda un concierto junto a Antonio López de canciones, arias y romanzas y, más adelante, el 7 de julio, canto junto a la Orquesta Ciudad de Almería la Novena de Beethoven en mi ciudad. Estoy aún cerrando cosas por Andalucía para la próxima temporada y no puedo desvelarlas de

momento, pero por desgracia nada en las temporadas de los teatros españoles. A este respecto, me siento bastante identificado con lo de “nadie es profeta en su tierra”. Parece que siempre hay que dar “un pelotazo” fuera para conseguir una oportunidad. En España, a pesar de que se hagan títulos que he cantado con éxito en teatros importantes reiteradas veces, como *Barbero de Sevilla* o *Don Giovanni*, por ejemplo, la inercia suele ser traer un nombre de fuera que “venda más”. Muchos de esos nombres extranjeros son compañeros con los que yo canto habitualmente fuera. Parece que cruzando la frontera sí estoy al nivel de esos repartos, pero no en mi país.

Eso pienso, Juan de Dios Mateos es más conocido casi fuera de España que en su propio país...

Puede ser... Me considero un artista que cumple con creces. Para mí no hay mejor aval que el de ser reinvitado continuamente. Desde que salí del Ópera Estudio de la Ópera Nacional de París, he pasado por teatros como la Deutsche Oper Berlin en cuatro ocasiones, la Ópera de Sídney en tres, dos en Santiago de Chile, Melbourne, Bari, Oslo... Ahora Trieste y Salerno y siempre con muy buen *feedback* por parte de los teatros y público, como también se vio en el Teatro de la Zarzuela. La temporada que viene, por ejemplo, debuto en la ópera de Shanghai gracias al éxito que tuvo mi última actuación en Australia con *Don Giovanni*. Ahora deseo seguir creciendo y conseguir más producciones en España. Aunque continuaré trabajando en teatros de todo el mundo, me gustaría actuar más en casa y que los teatros contaran conmigo con mayor asiduidad. Espero que el buen trabajo y el tiempo acaben abriendo esas puertas que tanto deseo y poder compartir mi trabajo con mi gente y mi país. Yo sí quiero ser profeta en mi tierra.

<https://juandediosmateos.com>

Josep Vicent

Poemas divinos orquestales en ARIA classics

por Alexis Moya

El músico lidera una de las formaciones con más proyección del panorama musical, ADDA•Simfónica, que recientemente ha sido reconocida con seis nominaciones de los Grammy Latinos, los Grammy americanos y de la Academia de la Música de España por el disco *Ritmo: The Chick Corea Symphony Tribute*, producido por Fernando Arias, director de ARIA classics.

¿Por qué decidió grabar la *Sinfonía n. 3* de Alexander Scriabin?

Hay momentos en los que sientes que el trabajo concreto con una obra o con un concierto en particular han encontrado un nivel de inspiración más allá de lo común. Así fue el proceso de trabajo con la música de Scriabin junto a mi querida ADDA•Simfónica. Esa sensación, que compartía con mis músicos y con el productor Fernando Arias, junto a la filosofía de conexión universal de la *Sinfonía n. 3* me hicieron desear el registro de esa grabación como testimonio del proceso vivido. Es una música sin duda curativa para el alma y con un mensaje esperanzador.

Se cumplen 120 años de la creación de esta obra que el compositor ruso tituló *Le divin poème*... ¿Un homenaje?

Un homenaje a él y también a la idea del ser humano como especie que busca la armonía universal y la convivencia con el resto de seres vivos de nuestro planeta. Pero también un viaje por la impresionante energía sonora del gran sinfonismo del que hace gala el compositor. Descomunal e íntima a la vez, un lujo para nosotros como intérpretes.

El disco está grabado en directo en el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA), tal y como ha hecho con trabajos precedentes. ¿Es marca de la casa?

Sin duda lo es. Creo firmemente en el proceso de trabajo sincero y sin filtrar que se vive trasladando a las pistas del disco con total sinceridad la sensación del directo. A mi entender, nada, ninguna perfección generada en el trabajo en estudio, puede igualar la emoción que se vive sobre las tablas.

¿No lo considera arriesgado ante partituras tan exigentes?

Sí. Siempre tienes la posibilidad de no publicar si sucede algo que altera demasiado tu idea previa... Pero créame que de verdad confío en la capacidad de nuestra mente y nuestro espíritu para optimizar la solvencia técnica en el momento del concierto en vivo, como resultado de las decisiones emocionales interpretativas, y no al revés. Durante el concierto me siento mucho más libre. El 90% de mis trabajos en directo son así. Sin filtros. Es cierto que esta manera de trabajar obliga a un lazo fuerte entre orquesta y director que



"Es indiscutible que durante estos años hemos vivido un proceso de enorme crecimiento y consolidación", afirma Josep Vicent, que ha grabado Scriabin con ADDA•Simfónica para ARIA classics.

existe con ADDA•Simfónica. Espero que el público lo aprecie... creo que sí.

Los conciertos que ofreció en Alicante con esta obra fueron muy bien recibidos por el público y la crítica, que destacó el "apoteósico despliegue de medios orquestales exhibido".

Agradezco que la crítica lo viviera también así, como yo, como nosotros. Así lo recuerdo.

¿Qué aportación hace este álbum a la discografía y cómo valora su colaboración con ARIA classics?

Junto a Fernando Arias, con ARIA Classics, estamos generando una colección discográfica muy especial, personal, ecléctica y rica a la vez. Sabe, nosotros, los músicos sinfónicos, somos en el fondo músicos de cámara, y así siento que es el tándem de trabajo con Fernando ahora mismo. Nos conocemos ya tan bien...

Tanto usted como ADDA•Simfónica, han sido reconocidos con tres nominaciones de los Grammy Latinos, dos de los Grammy americanos y tres de la Academia de la Música de España por el disco *Ritmo: The Chick Corea Symphony Tribute*. ¿Considera que ADDA•Simfónica vive un gran momento de madurez y excelencia?

Sí. Es indiscutible que durante estos años hemos vivido un proceso de enorme crecimiento y consolidación. Por un lado, nuestro sonido ha madurado hasta tener una personalidad propia que ya es reconocida. Por otro, a través de la amplia discografía con más de 20 discos a nuestras espaldas, hemos aprendido y afirmado aún más nuestra alegría como músicos comprometidos con la diversidad estética propia de nuestro tiempo. Las giras, que ya son muchas, nos han dado un sentido de profundidad y pertenencia que obviamente no teníamos durante las primeras temporadas y es verdad que este año nos ha colmado con alegrías en el campo de los premios y las nominaciones. ¡Así que claro que sí! Vivimos un momento muy especial y no quiero perderme ni un segundo de esta oportunidad vivencial en la música.

Ha dirigido a prestigiosas formaciones de todo el mundo. ¿Qué proyectos musicales tiene a medio y largo plazo?

Soy un músico muy implicado con la formación de la que soy director artístico y titular. Mi proyecto artístico a medio plazo con ADDA•Simfónica es para mí la más fuerte inspiración y felicidad creativa. Reforzado además por el apoyo inalterable de nuestro patronato y nuestra casa en la Diputación de Alicante. Nuevas producciones escénicas juntos, giras en breve en Eslovenia, Francia, Japón... y nuestros conciertos en la temporada oficial del Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA) o en el Palau de la Música Catalana, el Auditorio de Zaragoza, Auditorio Nacional de Madrid (donde repetiremos por cuarta vez) y Festivales como el Berlioz o el de La Rioja... Son proyectos a corto plazo que espero con ilusión. Por supuesto que mantengo una actividad internacional que considero imprescindible en el continuo aprendizaje y búsqueda de inspiración de un músico, del mismo modo que mi orquesta trabaja con directores invitados. Durante la temporada próxima debutaré y volveré a orquestas magníficas en Eslovenia, Polonia, Suiza, Italia, Francia, Holanda... me siento afortunado en la música, pero es verdad que mi entrega y esfuerzo es y ha sido siempre la máxima.



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



200 años de la *Missa Solemnis* de Beethoven

Estreno en España (Barcelona, marzo de 1906)

por Paulino Capdepón *

Introducción

En 2024 se está conmemorando el segundo centenario del estreno de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en Viena; sin embargo, está pasando más desapercibido el hecho de que en aquel mismo concierto vienés del 7 de mayo de 1824 se escucharon por primera vez tres fragmentos (Kyrie, Gloria y Agnus) de la *Missa Solemnis*. La lentitud en la composición de esta misa y su tardío estreno vienés pudo deberse, según Kerman (2001), a la determinación del compositor alemán de abordar el texto religioso con la mayor seriedad y tratar la composición como una especie de testamento personal. La *Missa Solemnis* comenzó a ser compuesta por Beethoven en la primavera de 1819 al tener noticia el compositor de Bonn que el archiduque Rodolfo iba a ser nombrado nuevo obispo de Olomuc, hecho que constituyó un estímulo directo para iniciar la composición de su misa. Por otra parte, una anotación en el libro de conversaciones de principios de abril de 1819 alude a los primeros compases del Kyrie y dicha fecha sería la más razonable para datar el comienzo de la composición de la *Missa Solemnis* (Drabkin, 1991). Sin embargo, dicha misa no se concluyó a tiempo para la entronización del archiduque Rodolfo (prevista para el 9 de marzo de 1820), cantándose en su lugar la *Misa Op. 77* de Hummel. Beethoven sólo pudo finalizar su misa en 1823 después de un extenso proceso de elaboración, que ya ha sido estudiado con detenimiento por autores como Friesenhagen (1996) y Hiemke (2003), entre otros.

El contexto barcelonés

Desde comienzos de fines del siglo XIX se está experimentando una renovación sin igual del panorama musical catalán, caracterizado, en palabras de Aviñoa (1999), por la regularidad de los conciertos públicos, por permitir el contacto del público con la obra de los grandes maestros e intérpretes y por el deseo de fomentar un criterio cada vez más riguroso. A ello

se refiere asimismo Cortés (2011) cuando afirma que Cataluña adopta unos parámetros más centroeuropeos, fundándose orquestas profesionales para interpretar el nuevo repertorio sinfónico con el fin de educar al público en una nueva tipología de concierto. Es en este contexto de renovación, que viene a coincidir con la eclosión del movimiento modernista en Cataluña, cuando cabe situar el estreno español de la gran obra sinfónico-coral del genio alemán, sin olvidar un acontecimiento emblemático justo en 1900: el estreno de la integral de las Sinfonías de Beethoven en el Gran Teatro del Liceo durante la primavera de aquel año (del 8 de marzo al 5 de abril), a cargo de la Orquesta del Liceo y el Orfeón Catalán, bajo la dirección de Antoni Nicolau. Solo seis años después tendría lugar el estreno absoluto de la *Missa Solemnis* en Barcelona (primera ocasión en España), al que nos referimos a continuación.

“El estreno de la *Missa Solemnis* en España fue a cargo de la orquesta y coro de la Asociación Musical de Barcelona, dirigidos por Joan Lamote de Grignon, en marzo de 1906”

Estreno español en Barcelona (1906)

Los estudios sobre la recepción de la música de Beethoven en España han adquirido un renovado impulso a partir de la celebración del 250 aniversario de su nacimiento en 2020: desde entonces se dieron a conocer dos importantes contribuciones colectivas sobre tal temática (Capdepón y Pastor, 2021; Cascudo, 2021).

Uno de los hitos de la música española estuvo presidido por el estreno de la *Missa Solemnis* en nuestro país (con un retraso de 82 años) a cargo de la orquesta y coro de la Asociación Musical de Barcelona, dirigidos por el director Joan Lamote de Grignon (1872-1949), evento que tuvo lugar en el Teatro Principal de la capital catalana con la participación de un total de 150 músicos. Dos semanas anteriores al estreno, la prensa barcelonesa anunciaba el comienzo de los ensayos: así, por ejemplo, una breve noticia daba fe de ello por primera vez en febrero de 1906, aludiendo a su carácter novedoso y a que dicho estreno tendría lugar a lo largo de tres conciertos diferenciados entre el 5 y el 29 de marzo de aquel año: “Con grande actividad continúan los ensayos de la *Missa Solemnis* de Beethoven, que tiene en estudio la Asociación Musical de Barcelona. Esta obra, escrita para solistas, coro y orquesta, es, después de la *Novena Sinfonía*, la más interesante de cuantas dejó el gran compositor. La Asociación Musical la dará a conocer en sus conciertos de Cuaresma, combinados con la empresa de ‘Dilluns Dramàtics’ del Teatro Principal. Estos conciertos, en los cuales se ejecutará otras primeras audiciones, tendrán lugar el 5, 20 y 29 de marzo próximo” (*Diario de Barcelona*, 17 de febrero de 1906, p. 2078).

La expectación ante tal anuncio hace que, tres días antes del estreno, se augure ya un “gran éxito” en *El Noticiero universal* (2 de marzo de 1906): “Los que han oído los últimos ensayos de la *Missa Solemnis* de Beethoven que la Asociación Musical de Barcelona viene preparando para sus conciertos



Fragmento original del comienzo del Kyrie de la *Missa Solemnis* de Beethoven (Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlín, mus. ms. aut. Beethoven 1).



Francisco Pradilla: *Fachada del Teatro Principal de Barcelona* (ilustración grabada por Rico en "Fiesta en honor de Méndez Núñez, *La Ilustración Española*, 15/07/1871), 1871 (Biblioteca virtual de Prensa histórica, CC BY 4.0).

del 5, 20 y 29 del actual, aseguran que esa obra tendrá un gran éxito y para que pueda ser juzgada con detención se ejecutará *Kyrie* y *Gloria* en el primer concierto, *Credo* en el segundo y *Sanctus benedictus* y *Agnus* en el último, que ocuparán la totalidad de la segunda parte de cada programa" (p. 686).

Una vez interpretados el día 5 de marzo las dos primeras partes (*Kyrie* y el *Gloria*) de la *Missa Solemnis* de Beethoven, el crítico F.S.B. escribe un extenso artículo titulado "La *Missa solemn*is de Beethoven" en el *Diario de Barcelona* (6 de marzo de 1906), en el que se expresa de manera consciente del momento histórico que está viviendo España y Barcelona con la primera audición parcial de una de las obras emblemáticas del coloso germano, no dudando en equipararla a otras obra del propio autor alemán y de Bach: "La Asociación Musical de Barcelona puede ostentar desde anoche el título de honor de haber sido la primera sociedad coral que ha dado a conocer en España la *Missa solemn*is de Beethoven, una de esas pocas obras en que el mundo culto compendia lo más excelente y grandioso del arte musical, hermana de la *Novena Sinfonía*, de la *Pasión según San Mateo*, y de la *Misa en si menor*, de Juan Sebastian Bach, obra que el mismo Beethoven, tan descontentadizo siempre de sus cosas, declaraba como la más completa y acabada que había salido de su pluma..." (p. 2027).

Narra a continuación el crítico el origen y proceso de creación de la obra y alude a las dificultades tanto para los intérpretes como para los oyentes: "La obra es colosal: una primera audición suspende más que conmueve, y admira más que entusiasma, y si las exigencias de la ejecución son grandísimas, no son menores las de comprensión en el oyente" (p. 2027). Sigue ahondando F.S.B. en los retos interpretativos de la obra y lleva a cabo un exhaustivo análisis de las dos primeras partes de la misa: así, del *Kyrie* afirma que posee "un carácter de sentimiento y de grave súplica. El cambio de ritmo y de expresión en el *Christe eleison* es de grande efecto" (p. 2027), mientras que el *Gloria* lo define de la siguiente manera: "En el *Gloria* prorrumpen los coros en vivo canto de júbilo; las voces se remontan unas sobre otras, y la orquesta sube en competencia con ella... cierra la composición con un himno de alborozo" (pp. 2027-2028). Finaliza la crítica certificando el notable éxito que cosechó el estreno de los dos primeros fragmentos de la Misa: los elogios a Lamote se extendieron asimismo a los solistas Ángeles L. Soler, Dolores Franch (se trata en realidad de Dolores Frau) y los cantantes masculinos Dorca y Segura, incidiendo en que ya merecerían el aplauso "solo con haberse mantenido firmes en la entonación y el compás, sin perderse en el laberinto de las voces..." (p. 2028).

Aquel concierto histórico "que marcará época en la Asociación musical de Barcelona" (p. 2028) se completó con la obertura *Egmont* de Beethoven, *Diáloch* de Mas y Serracant, *Psyche et Eros* de Franck y la obertura de *Los maestros cantores* de Wagner.

La segunda crítica apareció asimismo aquel mismo día en *La Vanguardia* (6 de marzo de 1906) bajo el título de "Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona" y estuvo a cargo de Marc Jesús Bertrán, el cual reconoce que le faltan elementos de juicio para valorar la Misa, aplazando una valoración más extensa, por lo que se limita a decir que "la obra nos era desconocida y en el concierto de ayer solo tuvimos ocasión de saborear las dos partes citadas, faltando el *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus* para poder formar concepto aproximado de su valía" (p. 9). Sin embargo, sí establece una comparación con otras obras del autor alemán, no sintiéndose especialmente entusiasta con respecto a la Misa, pero sí en relación con los intérpretes: "No tienen los fragmentos que anoche oímos aquella grandiosidad de los coros de la última sinfonía ni en general el concepto musical es tan elevado como en otras obras de Beethoven. Para buscar un éxito de público acaso la Asociación musical la habría empezado por el *Credo*, pero haciéndolo como lo ha hecho, nos da a conocer la obra en tres sesiones y sin alterarla. La ejecución fue esmerada sobresaliendo la señorita Soler y Frau, y los señores Dorcas, Segura y el organista señor Daniel; mereciendo también aplausos el maestro de coro señor Argelaga y, muy especialmente, el señor Lamote de Grignon..." (p. 9).

Por lo que se refiere al segundo de los conciertos, que tendrá lugar el 20 de marzo, es anunciado el 15 de marzo en *La Vanguardia* (15 de marzo de 1906) y se interpretará el tercero de los movimientos de la *Missa Solemn*is (*Credo*): "Este fragmento, con el *Benedictus*, son los dos considerados de más valía en toda la obra, y según van los repetidos ensayos que de ella viene haciendo la Asociación, es de esperar, si cabe, un mayor éxito para este segundo concierto" (p. 2). Por su parte, el *Diario de Barcelona* (17 de marzo de 1906) informa de las obras que acompañarán la interpretación del "Credo, Beethoven (1ª audición en España) para solistas, coro y orquesta" (p. 2), la Obertura *Leonora n. 3*, de Beethoven; *Minuet*, de Borrás de Palau; *Ifigenia en Taurida* (aria para mezzosoprano, coro y orquesta), de Gluck; *Psyche et Eros*, de Franck; *Melodías*, de Morera; y el *Idilio de Sigfrido*, "Despedida de Wotan" y "Encantamiento del fuego", de *La Valquiria*, todas ellas de Wagner. Cabe señalar que las obras de Borrás de Palau y Morera presentaban también el carácter de estrenos absolutos.

Una vez celebrado el segundo concierto, Bertrán se pronuncia más ampliamente en el artículo "Teatro principal. El concierto de la Asociación Musical" para *La Vanguardia* (22 de marzo de 1906), definiendo la "colosal" Misa como "una de las obras más grandes del repertorio de todos los tiempos..." (p. 8) y describe la reacción del público afirmando que su final "produjo en el auditorio una explosión de entusiasmo... el público, que con verdadera devoción escuchaba la obra, se había mostrado sorprendido ante la grandiosidad sobria y sincera del *Incarnatus* y *Crucifixus*, pero donde la admiración del público creció de punto fue al irse penetrando de aquella manera magistral como Beethoven funge las voces, moviéndolas y combinándolas con recursos inagotables. No recordamos haber asistido nunca a la audición de algo tan excepcional" (p. 8).

En línea con su anterior crónica, alaba las prestaciones de director y solistas, pero en referencia al primero constata

"No es casualidad que fuera Barcelona, inmersa en plena vorágine del movimiento modernista, la ciudad que acogiera este estreno histórico"



Joan Lamote de Grignon dirigió el estreno de la *Missa Solemnis* de Beethoven en España.

que se esforzó "por lograr toda la homogeneidad de aquel fragmento, en el que el genio de Beethoven quiso desligarse de toda trabazón para elevarse en raudal vuelo hacia lo alto, hacia lo incommovible y eterno" (p. 8). Tan conmovido se siente Bertrán por la experiencia musical vivida que no duda en reconocer el "éxito franco y magnífico" y concluye su artículo diciendo que "el concierto de anoche fue de lo selecto, algo que se recordará siempre con admiración, y a la par que una garantía del éxito de la sesión próxima" (p. 9).

El tercer y último concierto, celebrado el 29 de marzo, incluyó las partes que faltaban (Sanctus-Benedictus y Agnus Dei) y fue reseñado en un artículo anónimo en el *Diario de Barcelona* (31 de marzo de 1906) con las siguientes palabras: "Sin tener el aspecto imponente del Credo, las bellezas de expresión, los efectos grandiosos, aunque sin la menor sombra de efectismo, se suceden en estos fragmentos: en ellos también, como en los anteriormente oídos, Beethoven se complace en servirse de las más altas combinaciones del arte, de esa arte que él había sabido ensanchar y perfeccionar en tanto grado, para vestir espléndidamente y adornar las sagradas palabras del texto" (p. 3917). Sin embargo, y por primera vez en la prensa barcelonesa, se deslizó un aspecto negativo al mencionar la "inseguridad en la ejecución, muy natural dada la naturaleza de la obra".

Por su parte, Bertrán, desde las páginas de *La Vanguardia* (31 de marzo de 1906), se pronuncia nuevamente de forma elogiosa sin el menor atisbo de la crítica negativa de la crónica del *Diario*: los dos fragmentos de la misa "producen a la par admiración y deleite. No nos habría de ser fácil un estudio de esa concepción genial con sólo una audición, dada ciertamente con acierto y a fuerza de estudio y de entusiasmo, mas, forzosamente trasladada a un medio que no es para el que fue creada" (p. 4). Se refiere asimismo a la impresión de los asistentes al citar "el efecto hondo y sincero que en el público ha producido la revelación de algo muy grande y muy severamente augusto que sugiere esa obra, a la que no resta ni un ápice de honda emoción aquella tan zarandeada «aridez de las convicciones panteístas» de Beethoven... La combinación de las voces y la parte que la orquesta toma en la expresión del misterio sagrado, son algo tan elevado y tan

grande que su efecto sobre el auditorio es de una trascendencia innegable" (p. 4). Este tercer concierto se completó con la interpretación de la *Cantata BWV 78* de Bach, la escena final de *La Valquiria* así como la obertura de *Los Maestros Cantores*, de Wagner, así como cuatro melodías del propio director de la orquesta y coro, Lamote de Grignon. Finaliza Bertrán su crónica llegando a la siguiente conclusión: "Puede estar satisfecha la Asociación Musical de Barcelona de haber realizado una buena obra: obra de cultura artística, en la que deseamos perseverar" (p. 4).

La *Missa Solemnis* de Beethoven tendrá que esperar seis años para que sea nuevamente interpretada en Barcelona, concretamente los días 21 y 28 de abril de 1912 a cargo de la Schola Orpheonica.

Conclusiones

Antes de 1906, las Sinfonías de Beethoven ya habían sido escuchadas por el público español, pese al retraso con respecto a otros países europeos. El hecho de que la *Novena Sinfonía* fuera ofrecida en Madrid (1882) y en Barcelona (1900) tardíamente, resulta sintomático de la situación de nuestra música, muy mediatizada por las preferencias del público hacia la ópera italiana. Por otra parte, el estreno en Barcelona de la *Missa Solemnis* de Beethoven en marzo de 1906 significó para la música española un momento culminante en la senda de la renovación musical del repertorio sinfónico-coral gracias a la adopción del canon germánico desde las últimas décadas del siglo XIX, entendido dicho canon como compendio de altos valores morales, espirituales y artísticos y como única vía posible de modernización de las caducas estructuras musicales de nuestro país. No es casualidad que haya sido Barcelona, inmersa en plena vorágine del movimiento modernista, la ciudad que acogiera dicho estreno histórico. El entusiasmo de crítica y público que suscitó el mencionado estreno, atestiguado por las fuentes hemerográficas consultadas, ha permitido demostrar la aceptación de los clásicos vieneses en los gustos del público español, tendencia que quedará plenamente confirmada con motivo de la conmemoración del primer centenario del fallecimiento de Beethoven en 1927: precisamente en aquel año se estrenará la *Missa Solemnis* en Madrid.

* Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC

Bibliografía

- Aviñoa, X. (1999). *Historia de la música catalana, valenciana i balear. IV. Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)*. Edicions 62.
- Capdepón, P. y Pastor, J. J. (Eds.) (2021). *Beethoven des- de España: estudios interdisciplinares y recepción musical*. Madrid: Tirant lo Blanch.
- Cascudo, T. (Ed.). *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*. Comares.
- Cortés, F. (2011). *Història de la música a Catalunya*. Editorial Base.
- Drabkin, W. (1991). *Beethoven: Missa Solemnis*. Cambridge University Press.
- Friesenhagen, A. (1996). *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung*. Dohr.
- Hiemke, S. (2003). *Ludwig van Beethoven. Missa solemnis*. Bärenreiter.
- Kerman, J. et al. (2001). *Beethoven, Ludwig van*. Grove Music Online. Oxford University Press.

OPUS ARTE



CRITICS' CHOICE

CRITICS' CHOICE

COLLECTOR'S EDITION



"Visually, it's a theatrical feast of eccentricity ...
witty, irrepressible, unforgettable ..."

The Guardian ★★★★★

"Bürger was the most handsome-sounding Papageno
I've recently heard ... and Sofia Fomina (Pamina) sang
with a radiance that shaded over into ecstasy ..."

The Spectator

Música
DIRECTA



www.musicadirecta.es

Alphons Diepenbrock

por Juan Carlos Moreno

Por una de esas raras coincidencias de la historia, la vida de Alphons Diepenbrock es calcada en lo que al marco cronológico se refiere a la de otro gran compositor holandés, Jan Pieterszoon Sweenlinck (1562-1621), solo que con trescientos años de diferencia. Ambos, además, llevaron a cabo la mayor parte de sus carreras en la misma ciudad, Ámsterdam. No es extraño así que la huella del último gran representante de la escuela polifónica holandesa se aprecie en la obra de Diepenbrock, solo que coloreada por las aportaciones del posromanticismo germánico, en especial el cromatismo wagneriano, y, a partir de 1910, el impresionismo francés de Claude Debussy.

La música, sin embargo, no era precisamente el destino que la rica y muy católica familia de los Diepenbrock de Ámsterdam tenía reservado a su hijo Alphons. Es más, para ella no era una carrera digna de tal nombre, por lo que se negó en redondo a las insistentes peticiones de su vástago de ingresar en el conservatorio para estudiar composición. Ciertamente, Alphons había mostrado desde tierna edad unas aptitudes asombrosas para todo lo relacionado con el arte de los sonidos, aptitudes bien resaltadas por los profesores de piano, violín y canto que había tenido. Pero la decisión estaba tomada y era firme: Alphons estaba destinado a seguir estudios universitarios.

“La huella de Sweenlinck se aprecia en la obra de Diepenbrock, coloreada por las aportaciones del posromanticismo wagneriano y el impresionismo francés de Debussy”

blauw bloemelijs, entró en la Universidad de Ámsterdam para estudiar filología clásica. Su desempeño tan fue excelente que, ocho años más tarde, obtuvo su doctorado tras defender con brillantez, y en latín, una disertación sobre el filósofo Séneca. Ese mismo año, Diepenbrock marchó a Bolduque, capital de la provincia de Brabante Septentrional, para enseñar latín y griego en su instituto.

Ahora bien, Diepenbrock no había renunciado a su sueño de ser compositor. En paralelo a sus estudios clásicos, había seguido profundizando en su formación musical, sin más guía que su propia curiosidad y sensibilidad, y los puntuales consejos que le procuraba su amigo, el compositor Carl Smulders, que era profesor del Conservatorio de Lieja. Surgieron así obras como las *Tres baladas* (1885), para voz y piano; *Les elfes* (1887), para soprano, tenor, coro femenino y orquesta, y la *Missa in die festo* (1891), para tenor, doble coro masculino y órgano.

Dedicación a la música

Esta última partitura llamó lo suficientemente la atención como para que, en 1894, Diepenbrock se decidiera a dar el paso de abandonar la seguridad de la enseñanza en Bolduque para dedicarse plenamente a la música. Su matrimonio un año más tarde con la noble Wilhelmina Elisabeth Petronella Cornelia de Jong van Beek en Donk no le hizo



Willem Mengelberg (gran defensor de Diepenbrock), Gustav Mahler y Alphons Diepenbrock en marzo de 1906.

cambiar de opinión, aunque la necesidad de sostener económicamente a su familia (incrementada más tarde con dos hijas) le obligara a compaginar la composición con la enseñanza privada de latín y griego.

Homenaje a Sweenlinck

A pesar del éxito de su *Missa in die festo*, en la que Diepenbrock rinde homenaje a la tradición polifónica, especialmente a la católica de Palestrina y a la de su compatriota Sweenlinck, al compositor no le fue fácil abrirse camino en el conservador mundo musical de Ámsterdam. Su música sonaba excesivamente personal, cosmopolita y moderna, por lo que la mayor parte de las obras que escribió se quedaron sin publicar, lo que contribuyó aún más a dificultar su difusión.

Hubo, sin embargo, quienes creyeron firmemente en él. Uno de los más entusiastas defensores de Diepenbrock fue el director de orquesta Willem Mengelberg, quien en 1902 dirigió el estreno de su *Te Deum*, otra obra marcada por la fe católica en un país de mayoritaria confesión protestante, y, en 1906, el del canto sinfónico *Im grossen Schweigen* (*En el gran silencio*). Mengelberg no se quedó ahí, pues llegó a ceder al compositor el podio para que dirigiera sus propias composiciones ante la Real Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Diepenbrock no desaprovechó esa oportunidad y empezó a desarrollar una carrera como director de orquesta que, más allá de su música, le permitió dar a conocer entre el público holandés la obra de algunos de los compositores que más admiraba, entre ellos Mahler y Debussy.

No menos decisiva fue la contribución del director teatral Willem Royaards, gracias al cual Diepenbrock compuso la música incidental de varias obras dramáticas, como *Marsyas* (1909), de Balthazar Verhagen; *Gijsbreght van Aemstel* (1912), de Joos van den Vondel, y *Elektra* (1920), de Sófocles. Para el antiguo profesor de latín y griego, esta última fue un proyecto en el que se volcó con especial pasión. Poco después de culminarlo, Diepenbrock murió en Ámsterdam.

Un compositor literario

Alphons Diepenbrock fue un creador con un amplísimo abanico de intereses más allá de la música: literatura, pintura, religión, filosofía, política... De hecho, puede decirse que apenas hubo un aspecto de la vida humana que no le llamara la atención. Eso se aprecia en sus composiciones, todas ellas inspiradas por un motivo extramusical y la amplia mayoría de ellas, vocales. Además de las piezas dramáticas para las que compuso la música incidental y de los textos latinos de sus partituras religiosas, Diepenbrock tomó como punto de partida poemas de autores alemanes como

"Diepenbrock fue un creador con un amplísimo abanico de intereses más allá de la música"

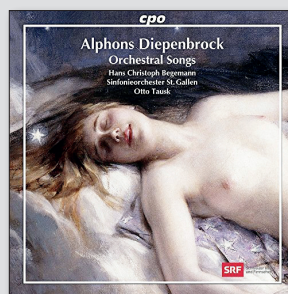
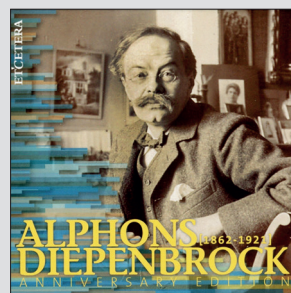
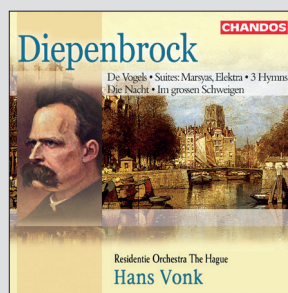
Goethe, Hölderlin, Novalis y Nietzsche, así como de franceses como Baudelaire, Verlaine y Gide, sin olvidar a los holandeses de su generación. De toda esa pléyade, aquel al que sentía más próximo a su sensibilidad fue, sin duda, Friedrich von Hardenberg (1772-1801), más conocido por el pseudónimo de Novalis. Sus versos inspiraron los dos *Hymnen and die Nacht* (*Himnos a la noche*), unas obras que desbordan el ámbito de la canción para devenir en un género nuevo que podría definirse como "canto sinfónico". Se trata de *Wenige wissen das Geheimniss der Liebe* (1898), para soprano y órgano, que fue orquestado en 1902, y *Muss immer der Morgen wiederkommen* (1899), para contralto y orquesta. Esta última fue la única partitura que Diepenbrock vio publicada en vida, aunque fuera asumiendo él los costes.

DISCOGRAFÍA

- *De vogels. Suites de Marsyas y Elektra. Himno para violín y orquesta.* Emmy Verhey, violín. Orquesta de la Residencia de La Haya / Hans Vonk. Chandos. DDD.
- *Elektra. De vogels. Marsyas.* Orquesta Sinfónica de Bamberg / Antony Hermus. CPO. DDD.
- *Canciones.* Roberta Alexander, soprano; Jard van Nes, mezzosoprano; Christa Pfeiler, mezzosoprano; Christoph Prégardien, tenor; Robert Holl, bajo; Rudolf Jansen, piano. Brilliant Classics. DDD.
- *Canciones orquestales.* Hans Christoph Begemann, barítono. Orquesta Sinfónica de St. Gallen / Otto Tausk. CPO. DDD.
- *Hymnen an die Nacht. Die Nacht. Wenige Wissen das Geheimnis der Liebe. Im grossen Schweigen.* Linda Finnie, mezzosoprano; Christoph Homberger, tenor; Robert Holl, bajo. Orquesta de la Residencia de La Haya / Hans Vonk. Chandos. DDD.
- *Hymne aan Rembrandt. Te Deum. Gijsbreght van Aemstel.* Eva-Maria Westbroek, soprano. Coro y Orquesta Sinfónicos de la Radio Holandesa; Real Orquesta del Concertgebouw / Ed Spanjaard, Eduard van Beinum, Bernard Haitink. Etcetera. DDD.
- *Missa in die festo.* Deniz Yilmaz, tenor. Leo van Doeselaar, órgano. Coro de la Radio Holandesa / Sigvards Kjava. Etcetera. DDD.

CRONOLOGÍA

- 1862 Nace el 2 de septiembre en Ámsterdam.
- 1880 Entra en la facultad de filología clásica de la Universidad de Ámsterdam.
- 1888 Obtiene *cum laude* su doctorado con una disertación sobre Séneca.
- 1891 Compone la *Missa in die festo*, para coro masculino y órgano.
- 1894 Abandona la enseñanza para consagrarse a la música.
- 1895 Contrae matrimonio con Elisabeth de Jong van Beek en Donk.
- 1897 Escribe su *Te Deum*, para coro y orquesta. Su estreno se retrasa hasta 1902.
- 1899 Sobre un poema de Novalis, compone el segundo de los *Hymnen an die Nacht*.
- 1903 Entabla amistad con Gustav Mahler.
- 1905 Orquesta el *Hymne*, que había escrito en 1898 para violín y piano.
- 1908 Dirige la *Sinfonía n. 4* de Mahler en el Concertgebouw.
- 1910 Escribe la música de escena de la comedia *Marsyas*.
- 1911 Compone el Lied sinfónico *Die Nacht*, con texto de Hölderlin.
- 1917 Estrena *De vogels* (Las aves), sobre la comedia de Aristófanes.
- 1918 Como director, da a conocer en Ámsterdam la música de Fauré y Debussy.
- 1920 Compone música incidental para la tragedia *Elektra*, de Sófocles.
- 1921 Muere el 5 de abril en Ámsterdam.
- 1922 Se publica *Ommegangen*, una recopilación de sus ensayos.



PYOTR IL'YICH TCHAIKOVSKY

THE ENCHANTRESS

ASMIK GRIGORIAN IAIN MacNEIL CLAUDIA MAHNKE
ALEXANDER MIKHAILOV FREDERIC JOST ZANDA ŠVĚDE

CHOR DER OPER FRANKFURT
FRANKFURTER OPERN- UND MUSEUMSORCHESTER
Conductor VALENTIN URYUPIN

Stage Director VASILY BARKHATOV

Musica
DIRECTA

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© SEMPEROPPER DRESDEN/LUDWIG OLAH



© LAUREN MICHELLE

Nuestras páginas de crítica de música en vivo nos llevan desde el corazón de Madrid, hasta diversos puntos de la geografía española, pasando por buena parte de Europa y dos puntos alejados de América, como Nueva York y Buenos Aires. Desde Dresde hablamos de una *Katia Kabanova* (imagen superior), en la que "Calixto Bieito parece haber reafirmado su abandono del barroquismo de sexo y violencia circunstancial de sus puestas en escena juveniles en pro de *regie* de personas intensas y sobriamente caracterizadas en una psicología esencial". Del mismo modo hablamos largo y tendido de los últimos *Maestros Cantores* en el Teatro Real, de un *Trittico* de Puccini en Amsterdam, unas *Bodas de Figaro* en la Komische Oper de Berlín, *Ariadna en Naxos* en la inauguración de la nueva temporada del Teatro Colón, *Guerçœur*, del compositor francés Albéric Magnard en la Ópera de Estrasburgo; la nueva producción del Teatro de la Zarzuela de un emblema del "género chico", *La verbena de la Paloma*; *Tenorio*, ópera de Tomás Marco, representada en el Teatro Real; *Pagliacci* y *Cavalleria rusticana* en el Teatro alla Scala de Milán; *The Hours*, ópera de Kevin Puts, en el Metropolitan de Nueva York; una *Jenúfa* de Claus Guth en Roma o *Lohengrin* en la Ópera del Estado de Viena con Thielemann.

Por otra parte, atendemos conciertos como el de la OBC con la soprano Lauren Michelle (imagen inferior) con obras de Parra y Wagner o la clausura de ADDA-Simfónica.

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

DISCOS

Discos



© JEREMY KNOWLES

"La praxis compositiva de Hanns Eisler se refleja de forma evidente en la colección de canciones recopiladas en este disco: *Hollywooder Liederbuch* (Santa Mónica, 1942-43). 48 piezas que no sólo reflejan su versatilidad en el lenguaje musical y en los textos seleccionados (poemas de Brecht, Mörike, Goethe, Viertel, fragmentos de la Biblia, etc.), sino que, además, retratan la desesperación política en Europa y el malestar por una cultura superficial que anhela la identidad cultural perdida... De sonoridad novedosa para el oyente más clásico, este repertorio es especialmente importante para Valerie Eickhoff (entrevistada el mes pasado en RITMO, en la imagen). Con *Hollywood Songbook*, la mezzo alemana, según sus propias palabras, sintió la conexión de un amor a primera vista". Así nos relata María Alonso esta grabación, seleccionada entre las 10 mejores del mes.

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

46

AUDITORIO

58

DISCOS

70

EN PLATAFORMA

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Magistral Leningrado

Alicante

Con buen criterio, el maestro Josep Vicent ha querido cerrar el ciclo sinfónico del ADDA con dos obras de máximo prestigio estético como las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss, compositor al que han estado dedicados destacados conciertos de la temporada 23/24, y la imponente *Séptima Sinfonía "Leningrado"* de Shostakovich, que ha permitido que se pueda disfrutar, una vez más, de las grandes capacidades técnicas y artísticas de la orquesta ADDA-Sinfónica de Alicante, un verdadero tesoro cultural de esta ciudad levantina.

Los famosos *Lieder* del compositor bávaro estuvieron protagonizados por la sueca Irene Theorin, soprano dramática poseedora del particular estilo que requiere este género de canto, pero que no se encontraba en plenitud vocal para poder afrontar todas las excelencias técnicas y expresivas que requieren estas cuatro obras maestras. Con este déficit, la orquesta no pudo pulir su acompañamiento al presentarse muy cambiante el absoluto referente vocal en el que música y palabra se funden en estas piezas en una especie de nueva realidad de sublime valor estético. *Zueignung* (Apropiación), que cantó como bis, primera de las ocho *Letzte Blätter Op. 10*, del mismo autor, dejó una idea de cómo tiene asumida la particular impronta liederística de Strauss, marcando diferencia sobre las anteriores piezas programadas.

El concierto entró en una nueva trayectoria con la "*Leningrado*", asumiendo la orquesta la irresistible vitalidad de su director titular que, en todo momento, fue consciente de la importancia de la obra como gran cierre de temporada. Es así que puso énfasis en la determinación de cómo marcó el *ostinato* central del primer movimiento, jugando con su regulación dinámica, al alza que dejaba a la audiencia absolutamente prendida, ante tal despliegue y riqueza de sonoridad orquestal. No menos fue la intensidad emocional con la que Josep Vicent planteó el *Moderato* siguiente, generando una especie de embrujo con la pulsión cordal y el contraste que supuso esa calculada estridencia de los instrumentos de viento, impulsada por una sección de percusión en estado de gracia.

El director elevó la prevalencia de la cuerda a un grado de afinación, homogeneización tímbrica y ajuste de ataque sorprendentes, liderada

por los primeros espadas de cada una de sus cuatro voces, entre los que destacaba la concertino invitada, Ayako Tanaka, nacida en Osaka y alumna destacada del legendario violinista Tibor Varga, excelsa en su función de guía sensitiva, conjuntando a casi medio centenar de músicos. En el desarrollo del último movimiento, el maestro se puso al servicio de la idea de progresar en la reafirmación de la tonalidad mayor de Do, en un ejercicio de soltura cinética que contagiaba al instrumento, generando una abrumadora sensación de incontenible ciclón, que manifestaba su máximo estado exponencial en los rugidos de los metales y la percusión con tan imponente grado de tensión, que el público quedó impactado absolutamente ante la magnificencia de una orquesta que se ha convertido en uno de los mayores activos musicales de la Comunidad Valenciana que es, por su trascendencia en este ámbito artístico, como decir de España.

José Antonio Cantón

Irene Theorin. ADDA-Sinfónica / Josep Vicent. Obras de Shostakovich y R. Strauss.
Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Kosky "triptifica" Puccini

Amsterdam

Con *regie* de Barrie Kosky y una excelente versión musical bajo la dirección de Lorenzo Viotti, la Stopera (seudónimo oficial de la Ópera Nacional de Holanda) acaba de estrenar un nuevo *Tríptico* pucciniano. Como en el caso de la producción para Salzburgo de Christof Loy de 2022, Kosky presenta para las tres obras un escenario único y de un vacío existencial solo interrumpido por lo estrictamente necesario. En *Il tabarro*, el fondo se abre para dejar avanzar, en medio de una sugestiva bruma, un enorme maderamen de dos pisos: es la nave de Michele, aquí interpretado por Daniel Luis de Vicente, un barítono de timbre mórbido y excelentemente fraseado. ¡Bienvenidas las voces jóvenes y talentosas! Como lo fue también la de Leah Hawkins, una Giorgietta de impostación densa en el grave y *passaggio* impecable hacia agudos de radiante seguridad. Gracias a ella y a un Joshua Guerrero ya famoso pero menos sutil, el arrebatado dúo de Giorgietta y Luigi alcanzó un pathos de rara exaltación. Pero, progresivamente, el maderamen termina aprisionándolos a todos: Michele y Giorgietta cantan su diálogo final atrapados en un nicho sin salida. Y el final es de ampuloso pero efectivo, *grand-guñol* con el asesinato de los dos amantes.

En este caso, en *Suor Angelica* la escena está dominada por una escalera que parte enteramente su fondo en diagonal por donde suben y bajan todos los personajes: las religiosas lo hacen con las cofias que en el mundo literario, cinematográfico y de la ópera han inmortalizado a las encarceladas de *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. En contraste con la colorida Frugola que acaba de interpretar en *Il Tabarro*, otro joven talento actoral, Raehann Bryce-Davis, se nos presenta como una Tía princesa de negro, elegantísima y con una gran bolsa de cartón, también negra, en la cual guarda no solo los papeles que debe hacer firmar a Angélica, sino también las cenizas y una foto del hijo de ésta muerto hace tres años. Y nadie que haya visto este *Tríptico* se olvidará de esta protagonista que bautiza su redención final arrojándose las cenizas sobre sí misma, hasta caer en medio del polvo que estas levantan para el acorde final. Elena Stikhina interpretó una Angélica de voz redonda y bien fraseada, mientras que Viotti, después de haber destacado con lenta intensidad el sadomasoquista fraseo de la Tía princesa, impulsó a la orquesta un clímax de clarividente intensidad.

Con las óperas cómicas, Kosky tiende a ponerse zafio y no fue una excepción este *Gianni Schicchi* actuado con la ayuda de unas sillas y una gran mesa con una tarta de cumpleaños, sobre la cual Buoso



Irene Theorin interpretó los *Cuatro últimos Lieder* de Strauss con ADDA-Sinfónica y Josep Vicent.



© MONIKA RITERSHAUS

Il Trittico de Puccini se representó en la Ópera Nacional de Holanda con escena de Barrie Kosky.

Donati se desploma justo en el momento de arrancar la orquesta. La humorística ramplona incluye un Maestro Spinelloccio gangosea sin articular las inolvidables líneas sobre los méritos de la escuela de Bologna. Pero hay una buena caracterización, entre Buñuel y Los Soprano, de cada uno de los parientes. Joshua Guerrero (Rinuccio) trompetó su aria con esforzado squillo en el agudo final e Inna Demenkova (Lauretta) cantó un prolijamente preparado "O mio babbino caro". Y De Vicente volvió a presentarse, esta vez como un Schicchi de convincente fraseo y vitalidad actuarial. Lorenzo Viotti evitó enredarse en la frondosa orquestación verista de Puccini para hacer cantar con firme transparencia a una Orquesta Filarmónica de Holanda que lo acompañó con espontáneo virtuosismo.

Agustín Blanco Bazán

Daniel Luis de Vicente, Joshua Guerrero, Leah Hawkins, Raehann Bryce-Davies Elena Stikhina, Inna Demenkova. Coro de la Opera Nacional de Holanda, Orquesta Filarmónica de Holanda / Lorenzo Viotti. Escena: Barrie Kosky. Il Trittico, de G. Puccini. Stopera, Amsterdam.

Óperas en versión sinfónica

Barcelona

El pasado mes de mayo, la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, bajo la batuta de su titular Ludovic Morlot, ofreció un programa integrado por suites de dos óperas: *Justice*, de Hèctor Parra, y *Götterdämmerung*, de Wagner. Estrenada en el Grand Théâtre de Ginebra el 22 de enero de este año, *Justice* es una obra que Parra califica de "política", pues en ella se denuncian los abusos cometidos por Occidente en África a partir de un hecho real: la muerte, en 2019 y en la República Democrática del Congo, de una veintena de personas por el accidente de un camión cisterna de una compañía suiza que transportaba ácido sulfúrico. De esa ópera, Parra ha extraído una suite sinfónica que conoció su estreno mundial en este concierto.

El marco congoleño da al compositor la oportunidad de incluir en su partitura canciones y danzas tradicionales de África, aunque, una vez pasadas por el tamiz del lenguaje de Parra no siempre resulten reconocibles. No obstante, el principal problema de la obra es su agotadora pretensión de mantener el clímax a lo largo de la media hora que dura. Pasó también en *Orgia*, la ópera que esta temporada se ha visto en el Liceu: no hay progresión dramática, solo un expresionismo monolítico que, transcurridos unos minutos, pierde su eficacia de golpear al oyente. Los pocos instantes de calma, en los que se aprecia la sensibilidad armónica y tímbrica de Parra, son barridos por una orquesta en la que metales y percusiones atacan inmisericordemente. Hay ideas, muchas y evocadoras, pero acaban engullidas por el exceso. Pasa incluso en la parte final, el aria en suajili de una niña muerta: el evocador y bellísimo fondo sonoro que crea Parra es roto por esos estallidos de violencia que, ahí precisamente, rompen el clima conseguido. La suite, así, se hace excesivamente larga y reiterativa.

A la hora de interpretarla, Ludovic Morlot se entregó a fondo, pidiendo más y más intensidad en ciertos picos de ese magma expresionista. La orquesta respondió, especialmente la nutrida sección de percusión, para la cual la partitura es un reto y un regalo. En cambio, la soprano Lauren Michelle, que participó en el estreno de la ópera, apenas pudo hacerse oír en sus tres intervenciones.

De Wagner se dice que es un compositor dado al exceso y la grandilocuencia. Es cierto. Pero si una cosa tiene es que sabe modu-



© FRANCES MARSHALL

La soprano Sinéad Campbell Wallace interpretó la inmolación de Brunilda.

lar el discurso dramático, de modo que cuando la música alcanza el clímax se produce la catarsis. Y eso pasa en sus dramas musicales y no menos en las páginas orquestales extraídas de ellos. Del *Götterdämmerung*, Morlot escogió el viaje de Sigfrido por el Rin, la marcha fúnebre del héroe y la escena final de la inmolación de Brunilda, dándoles la continuidad propia de un poema sinfónico. La batuta supo explotar el carácter plástico y narrativo de esta música tan rica en cuanto a colores y motivos. Su expresión y gesto eran más sueltos y libres que en Parra, y así fue también la versión. Lo agradeció la soprano Sinéad Campbell Wallace, voz que no se ha prodigado en Wagner, pero que convenció plenamente.

Juan Carlos Moreno

Lauren Michelle, Sinéad Campbell Wallace. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot. Obras de Parra y Wagner. L'Auditori, Barcelona.

Bodas de Figaro transformadas

Berlín

Como ocurrió años atrás con la Ópera del Estado, la Komische Oper de Berlín deberá pasarse más o menos un lustro en el Schiller Theater mientras renuevan sus premisas en la legendaria sala de la Behrenstrasse, hasta 1989 ubicada pocos metros al Este del muro comunista. Allí fue que *regisseurs* como Walter Felsenstein, Joachim Hertz y Harry Kupfer renovaron el género operístico con escenas teatralmente revolucionarias. Todo se cantaba en alemán y orquesta y cantantes eran de mediana calidad musical, pero, ¡cómo lograban encarnar éstos últimos personajes capaces de palpar con un realismo desconocido en las puestas en escena tradicionales! En contraste, la escena de *Las bodas de Figaro* presentada esta primavera fue cantada en italiano y con un elenco internacional y una excelente agrupación orquestal. James Gaffigan los dirigió a todos magníficamente, con *tempi* urgentes, pero nunca precipitados, los justos para combinar intensidad con una exposición clara de detalle orquestal.

Y para más internacionalización, el *regisseur* fue nada menos que talentoso Kirill Serebrennikov, pero ¿siguió éste los pasos de Felsenstein, Herz y Kupfer? No, porque estos últimos sabían renovar manteniéndose fieles a la dramaturgia original, que interpretaban sin tratar de convertirse en co-creadores. No así Serebrennikov, que cambió de lugar algunas arias (por ejemplo, la “vendetta” de Bartolo del primer al tercer acto) y suprimió recitativos y hasta fragmentos de la partitura. El cuadro escénico se dividió en dos planos horizontales, el de arriba una galería de arte donde, en el tercer acto, los Almaviva organizan un *vernissage* en lugar del rito nupcial tan cuidadosamente trabajado por Mozart y Da Ponte. El plano de abajo es un subsuelo donde Figaro y Susana se hacían en medio de lavarropas, planchado y vestuarios de personal. Otras ambiciones co-creativas de Serebrennikov incluyeron el desdoble de Cherubino en dos personajes: el paje es un acróbata sordomudo (Gregory Kudrenko), cuyo lenguaje de señas se encarga de traducir una “Cherubina” excelentemente cantada por Susan Zarrabi. El trabajo de ambos es irresistible en su comicidad y la plasticidad de movimientos del acróbata en la mimificación de “Non sò più” y “Voi che sapete”. Estos momentos de suprema belleza e intensidad estética demostraron el talento de un *regisseur* para deslumbrar con cameos que hubieran lucido más si se hubiera atendido a la dramaturgia de los verdaderos creadores. Pero no:

en el tercer acto, Serebrennikov hasta incluye el “Soave sia il vento” de *Così fan tutte* para que el Conde, su esposa y Susana lo canten como soñando un *menage a trois* sobre un mullido edredón. Y sobre el final, el palpitante silencio que precede el “Contessa perdono” es reemplazado por un pasaje de cuerdas de un Cuarteto de Mozart que atrasa por dos minutos la celeberrima contrición del Conde. ¿Cómo pudo el director de orquesta admitir esta masacre de la partitura original? Nuevos cortes transformaron en inentendible el cuarto acto, con la galería superior oscurecida, mientras los personajes lidian sin ton ni son con espejos rotos y esculturas abstractas.

El equipo de cantantes fue excelente, empezando por el Figaro cálido e incisivo en timbre de Tommaso Barea, y la chispeantemente vocalizada Susana de Penny Sofroniadou, una soprano de firme voz lírica e impecable fiato en “Deh vieni non tardar”. Nadja Mchantaf interpretó una Condesa de voz brillante pero a veces insegura en afinación y Hubert Zapiór se reveló como un Conde expresivo y de *legato* firme y claro. Y bien todo el resto. Lo cual demuestra la idoneidad de la casa para construir buenos elencos, a pesar de los desvaríos del *regisseur* que quiso corregir a Mozart y Da Ponte.

Agustín Blanco Bazán

Hubert Zapiór, Nadja Mchantaf, Penny Sofroniadou, Tommaso Barea, Tijl Faveyts, Johannes Dunz, Gregory Kudrenko, Susan Zarrabi. Orquesta y Coro de la Komische Oper / James Gaffigan. Escena: Kirill Serebrennikov. Las bodas de Figaro, de W. A. Mozart. Komische Oper, Berlín.

Ariadna en Naxos en la première

Buenos Aires

El inicio de la temporada lírica del Colón de Buenos Aires este año se produjo con la ópera de Richard Strauss *Ariadna en Naxos*, con libreto de Hugo von Hoffmansthal, en una demostración más de esa nutrida (y paradigmática) asociación de compositor y libretista, que fuera memorable en la historia de la ópera del siglo XX con contribuciones harto conocidas. Por supuesto que aquí la propuesta es, como se sabe, la estructuración en dos partes cuando la encomienda del acaudalado propietario que ofrece esa gala en la cual la ópera se convierte entre sus antecedentes y el propio espectáculo, en un hecho biunívoco, como la ópera dentro de la ópera, ya que el prólogo precede a la puesta misma.

No fueron tantas las veces en que se representó aquí, en el Colón, y con grandes elencos del pasado que también en su momento me tocó comentar. Media docena de versiones anteriores desde su pionera, que dirigió Fritz Busch. Y justamente esta producción fue la última en la pre-pandemia, por lo cual se ha querido revivirla con la estudiada y dinámica *régie* de Marcelo Lombardero, que demostraba su variedad y movimientos en la relación de la gestación del prólogo y la acción propuesta. Con escenografía de Diego Siliano, el vestuario de Luciana Gutman y en el podio el maestro austriaco nacido en Graz, Günter Neuhold.

Su dirección garantizó entonces un ángulo eficaz para esta producción y la labor de los cantantes, que estuvo encabezada por la soprano argentina Carla Philipic-Holm, con solvente material vocal en las partes de Ariadna y Prima Donna, la cual realizara también en aquella versión. El rol del compositor fue asumido con desenvoltura y solvencia vocal por la mezzo estadounidense Tamara Gura, que mostró material y medios expresivos apropiados a uno de los personajes complejos y exigentes que propone el autor. También fue acertada la contratación de la soprano rusa de coloratura Ekaterina Lekhina para la el rol de Zerbinetta y su exigente y conocida aria; eficaz el tenor toledano Sergio Escobar en su primera intervención aquí, que evidenció medios y fraseo



Kirill Serebrennikov transformó a su antojo *Las bodas de Figaro* en la Komische Oper de Berlín.



La ópera de Richard Strauss inauguró la nueva temporada del Teatro Colón.

interesante, en tanto los numerosos personajes de flanco se cubrieron con integrantes locales preparados con eficacia y abundantes ensayos. En suma, una versión con algunos cambios de protagonistas que repite los buenos auspicios de lo realizado cuatro años atrás, con una batuta bien conocida y de reconocida solvencia.

Néstor Echevarría

Carla Philipovic-Holm, Tamara Gura, Ekaterina Lekhina, Sergio Escobar... Orquesta Estable del Teatro Colón / Günter Neuhold. Escena: Marcelo Lombardero. *Ariadne auf Naxos*, de R. Strauss. Teatro Colón, Buenos Aires.

Katia Kabanova claustrofóbica

Dresde

Con esta *Katia Kabanova* premiada en Praga y ahora estrenada en la vecina Dresde, Calixto Bieito parece haber reafirmado su abandono del barroquismo de sexo y violencia circunstancial de sus puestas en escena juveniles en pro de *regie* de personas intensas y sobriamente caracterizadas en una psicología esencial; y, en este caso, nítidamente perfiladas contra un claustrofóbico cuadro escénico de muros de concreto. Ningún personaje puede escaparse de esta prisión con dos escalas de hierro laterales que sólo Katia y Varvara tratan de trepar. Al fondo, el abrigo rojo que Katia alguna vez usó aparece estampado en la pared con sus mangas aprisionadas por un *tape* negro, como las alas que la protagonista quisiera tener, según nos confiesa en su célebre protesta.

En esta producción todo es riguroso y sin divagaciones. Ejemplo de ello es el tratamiento de la Kabanicha, la obsesiva suegra que otras producciones muestran como una harpía exacerbada. Aquí, Christa Mayer la actúa y canta magistralmente, como una mujer madura pero aún atractiva, no coqueta, pero sí elegante con sus pantalones anchos y su peinado impecable. Y con gestos moderados, porque para exhibir su crueldad la Kabanicha no necesita subrayar la agresividad de su lenguaje con aspavientos de bruja de barrio, sino más bien lo contrario, esto es, neutraliza este lenguaje con una apariencia exterior de vecina de buen trato. Solo en algunos momentos traiciona esta patológica mamá su monstruo interno. Por ejemplo, cuando sostiene el índice como un cuchillo para advertir a su nuera contra el adulterio que ansía ver co-

metido para recuperar a su hijo. O como cuando se comporta con una frialdad de *dominatrix* pero dudando un poco frente al Dikój interpretado en toda su conmovedora decadencia por Kurt Rydl a sus setenta y seis años, fresco como siempre en su energía y su timbre denso y a la vez claro en fraseo.

Pero por supuesto que también en esta escena de Bieito hay sexo, porque, ¿cómo no lo va a haber en *Katia Kabanova*? Esta rigurosísima *regie* solo insinúa dos eyaculaciones prematuras, ambas puntualmente indicadas con gestos fugaces. Dikój actúa la suya desde del suelo, desesperado ante la frialdad (¿o la indecisión?) de la Kabanicha. La segunda eyaculación es esencial para entender a Tichon, el marido que en su impotencia para independizarse de su madre y así poder amar a Katia como ella espera, eyacula después de haber pateado ferozmente a esta última. En contraste, el encuentro entre Katia y su amante Boris es de una ambigua delicadeza, una búsqueda de ternura en medio de tanta violencia general de amores frustrados. Tanto el Tichon de Simeon Esper como el Boris de Magnus Vigilius supieron cantar convincentemente sus roles de enamorados frente a la excepcional Katia de Amanda Majeski, una soprano de ágil y expresiva articulación y voz lírica firme y cálida. Completaron el reparto de principales Štěpánka Pučálková como una Varvara luminosa vocal y actoralmente, acompañada por un Váňa de similar convicción y frescura vocal interpretado por Martin Mitterrutzner.

Bajo la dirección de Alejo Pérez los instrumentistas de la excepcional Staatskapelle Dresden interpretaron un Janáček de articulación tal vez menos incisiva que las que habitualmente nos presentan las orquestas y directores eslavos. Pero nada reprochable, si se tiene en cuenta que convencieron por otros medios, por ejemplo, con una claridad de detalle enfatizada a través de un virtuoso tratamiento cromático y un lirismo espontáneamente conmovedor. El balance de dinámicas demostró la maestría de Pérez como concertador general de esta excelente versión musical.

Agustín Blanco Bazán



Štěpánka Pučálková (Varvara) y Amanda Majeski (Katia), en la escena de Calixto Bieito para la ópera de Janáček.

Kurt Rydl, Magnus Vigilius, Christa Mayer, Simeon Esper, Amanda Majeski, Martin Mitterrutzner, Štěpánka Pučálková. Ópera Estatal de Dresde / Alejo Pérez. Escena: Calixto Bieito. *Katia Kabanova*, de L. Janáček. Semperoper, Dresde.

Reestreno de *Guerceur*

Estrasburgo



La Ópera de Estrasburgo presentó *Guerceur*, del compositor francés Albéric Magnard, con la puesta en escena de Christof Loy.

La Ópera de Estrasburgo presenta la ópera *Guerceur*, lo que supone un acontecimiento para toda la prensa especializada francesa. Pues *Guerceur*, del compositor francés Albéric Magnard (1865-1914), tuvo una gestación complicada. La obra fue escrita, música y libreto, por el compositor en 1901. Pero su manuscrito desapareció en 1914, durante la Primera Guerra Mundial, cuando los alemanes incendiaron su casa, donde murió tratando de defenderla. Después Guy Ropartz, el discípulo de Magnard, restableció la orquestación que faltaba de los actos uno y tres, a partir de la partitura para voz y piano que quedaba. Y así la obra fue estrenada en la Ópera de París en 1931. Pero en seguida fue olvidada, aparte de una grabación en disco en 1981 y de una reciente producción escénica en la ciudad alemana de Osnabrück en 2019. En Estrasburgo se trata, por consiguiente, del reestreno francés después de tanto tiempo.

La obra tiene un carácter muy peculiar. El libreto expone una historia original totalmente nueva, de un hombre rey de una ciudad imaginada que se va a morir y después se reencuentra en el paraíso, con temas idealistas de paz entre los pueblos. ¡Temas actuales! La música también se diferencia de lo habitual, con una gran presencia de la orquesta en manera sinfónica, y con influencias del romanticismo alemán y también de *Los troyanos* (*Les Troyens*) de Berlioz, que Magnard había conocido bien y elogiado. Una ópera que tiene mucho de un oratorio y muy seductora.

En la Ópera de Estrasburgo, todo está al buen servicio de esta obra hasta ahora tan desconocida. La puesta en escena de Christof Loy corresponde al tema general, casi sin decorado en su penumbra y con movimientos bien emplazados para personajes en trajes actuales. Pues se trata de una historia intemporal prácticamente abstracta. El reparto vocal de cantantes francófonos corresponde también perfectamente. El barítono Stéphane Degout encarna el papel principal de *Guerceur* con una voz plena y de justa expresión. La mezzo Antoinette Dennefeld interpreta con convicción a Giselle, la esposa del héroe. Por su parte, el tenor Julien Henric expone a Heurtal, el rival de *Guerceur*, con ímpetu. El coro, que tiene una parte importante, interviene con homogeneidad. La orquesta sostiene todo en sus numerosas partes, ayudada por la batuta ardiente y precisa de Ingo Metzmacher. Gran retorno.

Pierre-René Serna

Stéphane Degout, Antoinette Dennefeld, Julien Henric, etc. Coro de la Ópera de Estrasburgo, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo / Ingo Metzmacher. Escena: Christof Loy. *Guerceur*, de Albéric Magnard.

Ópera, Estrasburgo.

¿Don Juan en los tiempos del #Metoo?

Madrid

Tenorio es un proyecto escénico-musical que, como otros de Tomás Marco (baste recordar las tribulaciones de su excelente zarzuela *Policías y ladrones*), ha necesitado años para ser estrenada en condiciones aceptables. Compuesta entre 2008 y 2009, el Teatro Real ha realizado su estreno escénico después de haberse interpretado en formato concierto en 2017 (en el Auditorio de El Escorial). Tomás Marco (autor de texto y música) es un intelectual de una magnitud poco usual en nuestros días. Compositor prolijo, su labor en el mundo de la musicología y la historia de la música, sobre todo en lo relativo a los siglos XX y XXI, le convierten en la figura más relevante de este ámbito en lengua castellana de los últimos decenios (una especie de Alex Ross a la española). Su aproximación al mito de Don Juan es esquemática y profunda, acudiendo a textos propios, de otros autores que han visitado el mito, pero usando como base el *Tenorio* de Zorrilla.

El planteamiento escénico, de la Agrupación Señor Serrano, traslada la trama a nuestros días, tomando como pretexto la filmación de una película sobre el *Don Juan* de Zorrilla, en la que el protagonista mezcla su realidad como conquistador dentro y fuera de la filmación. La escena se desdobra en dos partes, la real y la vivida al otro lado de la cámara, tanto para escenas en filmación como en realidad paralela. Un planteamiento moderno y ágil (aunque no totalmente original), pero que no deja de encuadrar la realidad del mito en los parámetros tradicionales del mismo. No estamos ante una visión post #Metoo (movimiento que surge en 2017), como uno podría haber pensado previamente, al conocer el planteamiento escénico elegido. Don Juan es, nuevamente, un conquistador carente de empatía, en esta ocasión como persona y como personaje, con un final en el que Zorrilla/Marco acepta su redención. En los tiempos que corren, conocedores de los innumerables acosadores que ha sufrido el mundo (sobre todo las mujeres) de la ópera, cine y teatro, no hubiera estado mal dar un giro al personaje desde el tradicional de conquistador, al de abusador henchido de poder (conocemos algunos que se las dan de galanes de otro tiempo; curiosa coincidencia...), en los que no encontramos ni reconocimiento de culpa ni redención. De cualquier manera, el resultado escénico es impecable e impactante.

Musicalmente, la propuesta de Tomás Marco se ciñe a un lenguaje que, con los años, empieza a ser reconocible. El canto silábico trata de remarcar el texto, pero no deja de otorgar al relato de una cierta monotonía. El estilo musical de Marco es voluntariamente heterogéneo. Pero en esta ocasión (como años después en *Policías y ladrones*) dotado de un innegable lirismo. Totalmente cantable. Orquesta reducida, pero



El Teatro Real ha realizado el estreno escénico de *Tenorio*, ópera de Tomás Marco.

¿Dónde vas... con mantón de Manila?

Madrid

Bienvenida sea una nueva producción del Teatro de la Zarzuela para levantar este monumento, este *sainete lírico en un acto* sintomático, emblemático y paradigmático del "género chico": *La verbena de la Paloma*, con su genial partitura de Tomás Bretón y su no menos valioso libreto de Ricardo de la Vega. Dos hermanas de nombres harto simbólicos (Casta y Susana no dejan de ser, etimológicamente, sinónimos...) y de resonancias bíblicas (el pasaje del *Libro de Daniel* que tanto óleo ha inspirado: *Susana y los viejos*), se hacen querer por las formas, la simpatía y los... "posibles..." de las *Españas* de Machado. Dos *Españas* y dos generaciones encarnadas respectivamente por la juventud impulsiva de un Julián "honrado cajista (de imprenta) que no debe ná", y el anciano boticario, pudiente con tintes burlones y cínicos, y nombre sacado del primer santoral con significativas (risueñas...) raíces griega («ἰλαρός», *hilaros*) y latina («hilaritas, -atis»): Don Hilarión. Pues sí, gozamos (no exagero si digo que llegué a emocionarme en algún momento...) de una nueva producción del título más recordado, más revisado y maltratado también, del repertorio, producción que se mostró respetuosa con el espíritu y la letra del sainete. Me dirán al respecto que, para darle la extensión habitual de los programas modernos, en vez de asociarla con algún otro título del género (descanso de por medio), se le añadió un prólogo cómico-lírico de alrededor de media hora de duración intitulado: *Adiós, Apolo*.

Apuesta algo arriesgada (me recordó de inicio, antologías de argumento forzado así como la controvertida película de los sesenta) pero que sirvió a su propósito, dadas las circunstancias relatadas (trágicas para el desarrollo de nuestro teatro musical, ópera española al fin y al cabo) en relación al cierre del citado *Apolo* (podría haberse sido bastante más mordaz...) con texto de Álvaro Tato de acertada (que no acerada, como he dicho) vis cómica. Junto a él, una selección de números de menores ambiciones musicales o literarias (que ya sabemos de los elogios de Nietzsche al *género chico* que disfrutara en Turín: la *Gran vía* y sus... ¡"ratas"! de aquel *género* que por falta de nombres (¡que qué falta harán!), del *chico*, algunos (mal) llaman: "ínfimo". "Mal llaman" porque, dentro de estas revistas u otros espectáculos menores por duración, medios o pretensiones, pueden encontrarse también números gloriosos (o... todo lo contrario... pero esto no es el tema...).

Lo dicho, una saneada introducción que sirvió a su objetivo de enaltecer, exenta de la sombra de obras de similar porte, la joya inigualable del género chico que seguía. Vistosa y eficaz escena, con especial énfasis en la escenografía general y la fluidez, la naturalidad con la que los números musicales y dramáticos se ofrecieron en puntos del escenario de mejor proyección en platea; incluidos los difíciles concertantes, bien resueltos con dirección y coreografía de Nuria Castejón, escenografía de Nicolás Boni y vestuario de Gabriela Salaverri. En lo musical, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro del Teatro



Nueva producción del Teatro de la Zarzuela de un emblema del "género chico", *La verbena de la Paloma*.

bajo la dirección de José Miguel Pérez-Sierra, gozaron sobre las tablas de un reparto equilibrado y conforme.

Un protagonista de abultada vis cómica, Don Hilarión, dicharachero y solvente en lo canoro con Antonio Comas, junto a su inseparable Don Sebastián, por Gerardo López. El co-protagonista, Julián ("¡... que tiés madre!") en la poderosa voz y presencia de Borja Quiza. Generoso y expresivo en ambas facetas, dramática y musical. Señá Rita encarnada con convicción por Milagros Martín, como lo fuera Tía Antonia, por Gurutze Beitia. Las hermanas: Carmen Romeu en Susana, un papel algo al socaire de los dos contendientes, junto a Casta, Ana San Martín. En otro orden de cosas, éxito rotundo del número de *tabla* con la *cantaora* Sara Salado y *bailaora*, que se hizo notar también en el justo *plus* de aplausos finales en prosenario. Resto del elenco, en su papel: Tabernero, Rafa Castejón; Inspector, José Luis Martínez; Portero, Alberto Frías; Portera, Nuria Pérez; Guardias, Adrián Quiñones y Ricardo Reguera, y un perfecto Sereno: Mitxel Santamarina, etc. Emotiva producción del Teatro de la Zarzuela de la incombustible *Verbena de la Paloma*. Odres nuevos para este vino añejo: sus geniales música y libreto que no precisan de muchas ocurrencias para brillar por sí solos.

Luis Mazorra Incera

Antonio Comas, Gerardo López, Borja Quiza, Milagros Martín, Carmen Romeu, Ana San Martín, etc. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela / José Miguel Pérez-Sierra. Escena: Nuria Castejón. *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

muy bien empleada, se entremezcla con el texto con extremada habilidad. El equipo vocal está impecable, sobre todo los tres ejes de la trama: el Tenorio de Juan Martín-Royo, la Doña Inés de Adriana González (portada de RITMO en mayo) y, sobre todo, el Luis Mejías de Juan Francisco Gatell. También es muy meritoria la dirección musical de Santiago Serrate, que muestra una innegable sintonía con la obra.

Estamos ante una producción meritoria. Muy bien trabajada tanto en lo escénico (el trabajo con los cantantes/actores es impecable) como en lo musical. Honesta en la utilización razonable de medios. Pero, como con otras creaciones de Tomás Marco (quizás con la excepción de *Policías y Ladrones*), costará que se vuelva a representar por su innegable complejidad conceptual. Marco conoce, como pocos, como está evolu-

cionando la ópera del siglo XXI, pero parece que él prefiere permanecer fiel a sí mismo y a otro tiempo. Una opción que le honra, pero que no le permitirá una mayor difusión de sus creaciones escénicas.

Juan Berberana

Juan Martín-Royo, Adriana González, Juan Francisco Gatell, Lucía Caihueta, Sandra Fernández, etc. Orquesta y Coro (programa Crescendo) del Teatro Real / Santiago Serrate. Escena: Agrupación Señor Serrano. *Tenorio*, de Tomás Marco. Teatro Real, Madrid.

Unos polvorientos *Maestros Cantores*

"Una joya de todo lo que hay de amable y luminoso en la música"
George Bernard Shaw

Madrid

En 1835, Wagner y su cuñado visitaban Núremberg y un carpintero de la localidad, que creía tener una gran voz, confundió a Wagner con el gran bajo Lablache viajando de incognito y comenzó a cantar tan desaforadamente que despertó al vecindario, lo que acabó degenerando en una tremenda trifulca callejera; menos mal que la intervención de uno de los cabecillas logró calmarla de inmediato. Y escribe Wagner: "en algo menos de un minuto la pelea de varios centenares de vecinos se calmó y mi cuñado y yo regresamos a casa riéndonos a través de las calles vacías a la luz de la luna". Este fue evidentemente el final del Acto II de la ópera y no tiene nada de prepotencia germánica, un hecho jocoso *sin más*.

Los orígenes de la composición de *Los maestros cantores de Núremberg* se remontan a 1845, cuando Wagner estaba haciendo una cura de salud en Marienbad; el músico, siempre tan austero, escribió los primeros borradores del libreto. Sus fuentes parece que fueron, entre otras, la descripción de los gremios de maestros cantores en la *Geschichte der poetischen Nationl Literatur der Deutschen*, de Georg Gottfried Gervinius; la historia de E.T.A. Hoffmann, *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*; y el libro de Johann Christoph Wagenseil *Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* (1697), del que Wagner tomó el nombre de los "meistersinger", el título de las canciones y las reglas de los gremios en aquel tiempo. En París completó el texto y en abril de 1862 finalizó el preludio orquestal, que el 1 de noviembre del mismo año fue escuchado por primera vez en un concierto en Leipzig, aunque aún faltaba por completar la composición del Acto I.

La génesis de *Los Maestros* tuvo lugar en una época en la que Wagner estaba desterrado por sus ideas políticas y sufría problemas económicos. En su ayuda apareció el rey Ludwig II de Baviera, que desde que había escuchado *Lohengrin* con 15 años, había mostrado una admiración sin límites por Wagner. El rey trajo a Wagner a Munich y la crisis que sufría el músico desapareció. Las deudas de Wagner fueron satisfechas y esto le permitió alcanzar una tranquilidad de la que no gozaba desde hacía tiempo. En octubre de 1867, en el idílico Triebtschen en el Lago de Lucerna, Wagner completó la partitura de *Los Maestros*.

Los Maestros no fue considerada la ópera nacional de Alemania antes de 1933. El partido nazi fue el que fomentó tal fama, estando seguros que les sería provechoso explotar la obra maestra de Wagner como un panegírico de la grandeza de Alemania. Según palabras de Joseph Goebels, ministro de propaganda de Hitler: "No hay creación en toda la literatura musical del pueblo alemán tan acorde con nuestro tiempo y sus tensiones espirituales e intelectuales como los *Maestros Cantores* de Richard Wagner. Cuántas veces estos años su coro '¡Despertaos! Pronto amanecerá' lo hemos escuchado como si se tratase de un símbolo del despertar de la nación alemana del sueño en que la había sumido aquella droga política y espiritual que fue el 11 de Noviembre de 1918, fecha en la que en un tren cerca de Compiègne, al noroeste de Francia Alemania, firmó un degradante armisticio ante los Aliados".

Los Maestros fue, además de un instrumento de propaganda para los nacionalsocialistas, consuelo para las tropas que sufrían la desastrosa marcha de la Segunda Guerra Mundial. Fue la única ópera representada en Bayreuth en 1943 y 1944, el último año del festival hasta su reapertura en 1951, en el que se la ofreció en un espectáculo al estilo tradicional. Wieland Wagner, uno de los nietos de Wagner, hombre cultísimo y muy inteligente, además de un genio de la dirección de escena, decidió "desnazificar" en 1956 la obra eliminando cualquier referencia a Nú-



Leigh Melrose (Sixtus Beckmesser) y Gerald Finley (Sachs), en estos *Maestros* representados en el Teatro Real.

remberg en la escenografía, lo que llevó a mucha crítica y aficionados a comentar: "Que eran los Maestros Cantores sin Núremberg". En sus orígenes, *Los Maestros Cantores* es lo más alejado de la interpretación que quisieron darle los "secuaces de Hitler". Efectivamente es una obra que exalta Alemania, pero la Alemania de Durero, de los escultores Vischer y Krafft, de Hans Sachs, de los *Meistersinger* descendientes de los *Minnesänger*, y de los trabajadores, del pueblo alemán en general; y no se habla de superioridad, sino de reafirmación de una identidad nacional que poco tiene de agresiva, a no ser que se consideren así la *Marsellesa* o el *God Save de King* de Gran Bretaña.

El orgullo patriótico indudablemente juega un importante papel en *Los Maestros Cantores* y *Saint-Saëns*, con el típico chauvinismo francés, que siempre se olvida de las sangrientas hazañas de ese ave rapaz que fue Napoleón, los consideró un peligroso himno triunfal del sagrado arte alemán y en *Harmonie et Mélodie* comenta: "Para aquellos que saben interpretar los símbolos, éste es el grito del pan-germanismo y la guerra contra las razas latinas". Algo similar fue dicho por uno de los admiradores anteriormente más ardientes de Wagner, Nietzsche, que incluye unas sangrientas páginas sobre el Preludio de *Los Maestros* en su obra *Más allá del Bien y del Mal*. El arte alemán es visto por Wagner como esencialmente del pueblo; el pueblo tiene la última palabra y la primera en *Los Maestros Cantores*; él es, en mayor medida que los Maestros, quién responde al unísono al canto de Walther. Wilhelm Furtwängler, en un breve ensayo sobre la ópera de Wagner, señala que "el genio natural y el pueblo en su vital interacción constituyen la entera realidad del arte". Hans Sachs, al concluir la obra, exalta y sabe apreciar el genio moderno y original, pero también lo hace con el impagable legado de la tradición.

Los Maestros es una obra que se caracteriza por su profunda ternura, alegría y humanidad, y tal como Bernard Shaw la describió, se trataba de "una joya de todo lo que hay de amable y luminoso en la música", como he encabezado este artículo. Hans von Büllow, quien habría de dirigir el estreno, comentó en una carta que *Los Maestros Cantores* era algo "increíblemente vigoroso y plástico, más rico en detalle musical que *Tristan und Isolde*". Y Thomas Mann la describió como "una obra espléndida, una ópera de festival si es que alguna vez hubo alguna, un poema en el cual la sabiduría y la intrepidez, lo digno y lo revolucionario, tradición y futuro se hermanan de tal manera que genera un enorme optimismo y despierta el entusiasmo por la vida y por el arte".

Todo este preámbulo viene a colación porque Wieland Wagner fue el que abrió la caja de las tormentas, aunque su hermano Wolfgang intentó dominarlas con dos producciones de la obra en Bayreuth de una belleza indiscutible, en las que Núremberg regresó al escenario. Pero hoy en día, directores de escena, incluida Katharina Wagner, bisnieta del compositor, unidos a los creadores de "dramaturgias" y cierta crítica, se empeñan en reinterpretar y envenenar esta maravilla que posee uno de los textos

más hermosos y humanos de la ópera y de la literatura, tiñéndolo de un patriotismo pestilente, por supuesto nacionalsocialista, o de una crítica burlesca de la Alemania del pasado.

En el Teatro Real se ha encomendado la dirección de la obra a Laurent Pelly, que ya ha dirigido seis espectáculos en el mismo teatro con diversa fortuna. El parisino tiene una visión bastante peculiar de *Los Maestros*. En un escenario rodeado en su lado derecho e izquierdo y en el fondo por unas paredes inclinadas a punto de caerse, vemos en el centro unas plataformas que irán girando en ocasiones; en el segundo acto servirán de base a una serie de casas de cartón que simulan Núremberg y en el tercero serán “la pradera” en que se celebra el concurso de canto frente al pueblo. La escenografía de Caroline Ginot es fea, pero sirve a las intenciones de Pelly, así como el insulso vestuario de Jean-Jacques Delmotte, que también sirve a las ideas de Pelly.

Pelly nos presenta un mundo que ha sido, al parecer, arrasado por la guerra y que intenta sobreponerse a ella aferrándose a lo que debió ser su esplendoroso pasado. Aunque aquí de ese esplendor no hay ni rastro. Lo que vemos son unos maestros ancianos y con demencia senil, que se comportan como una panda de idiotas y lucen abrigos con los hombros manchados de polvo, quizá procedente de los edificios bombardeados de la ciudad. Eva, la soprano Nicole Chevalier, y Walther, el tenor Tomislav Mužek, se comportan como es habitual en otras producciones, como David, Sebastian Kohlhepp, y Magdalena, Anna Lapkovskaja. Mucho menos acertada la caracterización de Pogner de Jongmin Park, que no sé si por motivos reales se apoyaba en un bastón trípode, pero de todas formas, jamás se podía adivinar en él a un orfebre poderoso e inmensamente rico de la ciudad. Beckmesser, Leigh Melrose, más que el posible pretendiente de Eva, fue una caricatura grotesca sin la menor gracia; me es imposible olvidar en este personaje al gran Hermann Prey, con el que sin eliminar su aspecto ridículo se podía adivinar a un posible candidato a la joven. Finalmente Hans Sachs, Gerald Finley, en la primera parte del tercer acto, parecía más un corredor de la bolsa de Wall Street que un sabio zapatero/poeta del Núremberg del siglo XVI.

La representación comienza con un Walther von Stolzing dormido a la derecha del escenario, que parece despertar de un sueño o lo comienza. Que la primera coral, con luminoso texto y música, alabando a San Juan Bautista en la Katharinenkirche, se supone que por la mañana, sonase a lo lejos, detrás de la plataforma con el coro sumido en la más absoluta oscuridad, solamente iluminada por las velas de los feligreses, me pareció un absoluto error que contradice al texto y a la música. El segundo acto corrió por derroteros más acertados, con el Núremberg de casas de cartón en miniatura sobre la plataforma. Aunque la pelea final fue la evidencia de que Pelly estuvo atento a que el coro pudiese cantar sin problemas en escena tan problemática, la dirección del mismo fue muy pobre. El tercer acto fue bien resuelto en la casa de Hans, pero cuando la acción se desarrolla tras la pradera, en cuyo fondo se despliega un telón con un paisaje montañoso, con las casitas de cartón de Núremberg amontonadas en un lado como símbolo de la destrucción de la ciudad, de nuevo cayó en un adocenamiento lamentable. Los gremios vistiendo corazas de cartón, y el final con los maestros arrojando las sillas y algunos cayéndose al suelo cuando Walther rechaza ser nombrado maestro, me pareció totalmente gratuito. Como el final con los enamorados cerrando las cortinas, que a mí me sugirió un “esto hay que borrarlo del mapa”.

Pero *Los Maestros*, aún en circunstancias más adversas, se salvan si cuentan con un elenco vocal apropiado, una orquesta y unos coros bien preparados y, sobre todo, con un director de orquesta inspirado. El Real ha fallado lamentablemente en el reparto. Salvo rarísimas excepciones, los cantantes han brillado por su insolencia. Discretos los maestros Kunz Vogelgesang (Paul Schweinester), Konrad Nachtigal (Barnaby Rea), Fritz Kothner (José Antonio López), Balthasar Zorn (Albert Casals), Ulrich Eisslinger (Kyle van Schoonhoven), Augustin Moser (Jorge Rodríguez-Nor-



“Gerald Finley es un grandísimo cantante intérprete que frasea de forma magistral y encarna un Sachs muy válido”.

ton), Hermann Ortel (Bjørn Waag), Hans Schwarz (Valeriano Lanchas) y Hans Foltz (Frederic Jost). Muy buen actor y correcto cantante, aunque sobreactuado, el Sixtus Beckmesser de Leigh Melrose. En ese bombón que es el papel de David, cumplió Sebastian Kohlhepp. De similar nivel la Magdalena de Anna Lapkovskaja. La Eva de Nicole Chevalier no pudo evitar los escollos de encabezar el quinteto con agudos un tanto estridentes y una musicalidad dudosa. Con una voz sin lirismo ni brillo, el tenor Tomislav Mužek interpretó un Walther von Stolzing bastante pobre. Salvo de la quema el Veit Pogner del bajo coreano Jongmin Park, que fue el único con el otro bajo, Alexander Tsymbalyuk como el Sereno, que además de cantar bien, tenían la voz adecuada para los dos personajes.

He dejado para el final al protagonista de la obra, Hans Sachs. Gerald Finley es un grandísimo cantante intérprete (fue entrevistado el mes pasado en RITMO), posee una voz de barítono bien timbrada, frasea de forma magistral y además encarna un Sachs muy válido, a pesar de que Pelly yerra en absoluto en la idiosincrasia con la que quiere presentar al personaje. Sin embargo, tantas virtudes no son suficientes para Sachs, personaje que pide a gritos una voz con más peso y mucho más volumen, sobre todo para las escenas con coro.

Pablo Heras-Casado (también entrevistado el mes pasado en RITMO), que el verano pasado en Bayreuth me pareció que interpretaba un estimable *Parsifal*, creo que en *Los Maestros* no ha acertado. El conjunto de la obra lo lleva con ligereza y evitando la monotonía. Pero *Los Maestros* es el toro más peligroso de la creación wagneriana y eso se percibió en un Preludio bastante insustancial y un final del primer acto que fue un auténtico galimatías de secciones de la orquesta, coros y solistas. Algo similar ocurrió en el final del segundo acto, cuyo muy lírico comienzo brilló por su ausencia. El tercer acto comenzó con buen pie, pero ya en el sublime quinteto empezó a desequilibrarse la cosa y la escena en la pradera concluyó con más oficio que inspiración. Sonaba a *Los Maestros*, pero eran unos *Maestros* famélicos, como la escenografía. Lamentablemente, el Coro del Teatro, generalmente bueno, cantó con entusiasmo, pero con un lunar enorme ante la carencia de bajos que le dieran empaque. La orquesta hizo lo que pudo, pero tuvo numerosos desajustes y el equilibrio entre sus diversas secciones no fue suficiente.

Francisco Villalba

Sebastian Kohlhepp, Jongmin Park, Nicole Chevalier, Leigh Melrose, Gerald Finley, José Antonio López, Paul Schweinester, Albert Casals, Valeriano Lanchas, Frederic Jost, Barnaby Rea, Bjørn Waag, Kyle van Schoonhoven, Jorge Rodríguez-Norton, Tomislav Muzek, Anna Lapkovskaja, Alexander Tsymbalyuk. Coro y Orquesta del Teatro Real / Pablo Heras-Casado. Escena: Laurent Pelly. Los maestros cantores de Núremberg, de R. Wagner. Teatro Real, Madrid.

El programa doble más popular

Milán



Pagliacci se representó en la Scala junto a su inseparable *Cavalleria rusticana*.

Cavalleria Rusticana y Pagliacci pocas veces han sido separadas, y a disgusto del público. Las nueve representaciones en la Scala de Milán con cambio de reparto parcial o total se ven todas con una frecuencia altísima de público. Se reponía el espectáculo estrenado hace once años por Mario Martone (reseñado en estas páginas), que sigue manteniendo su calidad, más sobria y sombría en el título de Mascagni sobre el relato de Verga, con el dedo puesto en una sociedad arcaica e hipócrita, cercana a la tragedia griega (pocos elementos escénicos, predominio de las sillas en las que el coro se sienta la mayor parte del tiempo). La ópera de Leoncavallo, por otra parte, tiene más color y “espectacularidad”, dentro de un submundo cercano a una autopista en la periferia de la ciudad con unos magníficos acróbatas que alegran o preparan lo que debería ser una *comedieta* elemental, que acaba en un hecho de sangre realmente acaecido, que inspiró al compositor-libretista.

La dirección de Gianpaolo Bisanti resultó más adecuada en la segunda parte que en la primera, con lentitudes, pesadeces y explosiones wagnerianas que poco tenían que ver con la música y las voces. La orquesta siempre en gran forma y un coro en estado de gracia, preparado como habitualmente por Alberto Malazzi, fueron como siempre elementos superlativos y, en particular, el coro fue un puntal de ambas obras, no sólo en el aspecto musical.

Elina Garanča enfermó tras la tercera representación, por lo cual sólo vi a Saioa Hernández, que debutaba el rol justo en una sustitución de última hora, aunque estaba prevista para las siguientes (a su vez en sustitución de Semenchuk, quien últimamente está cancelando sus actuaciones en la Scala). La soprano española exhibió sus virtudes (voz sólida, extensa, oscura y muy homogénea), así como su poca propensión a cantar de otro modo que no sea en *forte*. Fue eficaz como actriz dentro de una tradición bien conocida. De los dos Turiddu, Brian Judge exhibió mejor timbre y cantó muy bien pero sin ninguna expresividad. Eyvazov tiene un color mucho menos grato, pero dio más sutileza y verosimilitud al personaje. Burdenko fue buen Alfio y correcto Tonio en todos los as-

pectos, aunque en el segundo hubo alguna nota tensa. Enkhbat tiene una voz enorme y bella, pero su Alfio pasó casi desapercibido (salvo en el dúo con Santuzza). Contrariamente su Tonio estuvo magníficamente cantado y, en este caso, hubo buena interpretación e intención en su canto.

Los demás repitieron siempre sus papeles. Elena Zilio continúa siendo una Mamma Lucia imbatible pese al paso del tiempo. La joven Francesca Di Sauro fue una buena Lola. En Leoncavallo se pudo apreciar el correcto Peppe de Jinxu Xiahou, la buena Nedda de Lungu (mejor en la segunda de las oportunidades, ya que en la primera cantó pese a una indisposición), siempre mejor en el registro agudo que en los otros, pero muy buena intérprete. Sobre todos brilló la labor de Sartori en Canio, un papel por el que parece sentir especial afinidad, ya que no sólo lo cantó muy bien, sino que lo actuó con convicción y emoción, cosa no muy frecuente en él. Contar con Olivieri para el bello pero breve papel de Silvio le devolvió a éste toda su importancia vocal y escénica, ya que ambos aspectos el joven barítono demostró una capacidad y naturalidad envidiables. Mucho éxito y aplausos durante la función y al final de la misma.

Jorge Binaghi

Saioa Hernández, Brian Judge/Yusif Eyvazov, Roman Burdenko/Amartuvshin Enkhbat, etc (Cavalleria). Fabio Sartori, Irina Lungu, Burdenko/Enkhbat, Mattia Olivieri, etc. (Pagliacci). Orquesta y Coro del Teatro / Gianpaolo Bisanti. Escena: Mario Martone. Cavalleria rusticana, de Mascagni / Pagliacci, de Leoncavallo. Teatro alla Scala, Milán.

Una gran ópera

Nueva York

Fue el propio compositor Kevin Puts el que le propuso a Renée Fleming distintos proyectos operísticos que tenía en el tintero para que le dijera en cual se quería vincular y fue la diva americana la que eligió *The Hours*. Un proyecto nada menor si se tiene en cuenta la sombra alargada que dejaron Meryl Streep, Nicole Kidman y Julianne Moore en la creación de sus respectivos roles en la película homónima dirigida Stephen Daldry (2002), sobre la novela de Michael Cunningham (1998), todo esto añadido a la atmosférica y personal banda sonora compuesta por Philip Glass para el film.

La versión operística de *The Hours* se estrenó primero en Filadelfia en concierto y después en el Metropolitan de Nueva York en 2022, reuniendo a tres rutilantes divas americanas como son Renée Fleming,



Kelli O'Hara, Renée Fleming y Joyce DiDonato en una escena de *The Hours*, ópera de Kevin Puts.

Joyce DiDonato y Kelli O'Hara. El felicísimo resultado obtenido entonces en el estreno absoluto de este título ha abocado al Met a la tendencia actual de presentar más óperas de nueva composición que de repertorio. Y es que lo cierto es que nos encontramos delante de una ópera con todas las letras: la música de Puts es de una gran eficiencia dramática, nos llega y emociona sin renunciar a su contemporaneidad o interés compositivo y el excelente libreto de Greg Pierce hace que la tensión no decaiga en ningún momento, haciendo que el público estuviera auténticamente sumergido en la trama, que junto a la música de Puts, hizo llorar, reír y exclamar a los neoyorkinos asistentes a la función. Una difícil tarea, la de Pierce, si tenemos en cuenta que la acción sucede en distintos lugares y períodos de tiempo.

Si a esto le sumamos que el equipo artístico reunido para la ocasión es de auténtico lujo y posee el componente de *star*, todo parece que el resultado tiene que ser un éxito, como así fue. La presencia de Renée Fleming en escena es algo digno de ser visto siempre y, si se tiene en cuenta que el papel está hecho a su medida, el resultado es dramáticamente espectacular. Ella sobresale en la representación al contar con algunas de las escenas de carga más dramática, sin embargo Joyce DiDonato y Kelli O'Hara entregan unas interpretaciones redondas en estos papeles compuestos también especialmente para ellas. Es realmente impresionante ver a estas tres grandes juntas encima de un escenario; el broche de oro a la velada es el trío de ellas tres al final de la ópera, de gran emoción y esperanza, pues la ópera discurre en tres capas temporales distintas.

El cast que estrenó la ópera en 2022 repitió íntegramente en esta primera reposición de 2024. De entre ellos destaca Kyle Ketelsen en el papel de Richard, en una encarnación del personaje antológica, así como Brandon Cedel, excelente como Dan Brown; Kathleen Kim, como la florista Barbara exhibiendo su coloratura en un guiño a la ópera clásica y, más concretamente a la vocalidad de Mozart; Sean Panikkar, excelente como el marido de Virginia Woolf, o el contratenor John Holiday, como *the man under the arch* que todo lo ve desde la poética óptica del narrador.

No repitió sin embargo el director titular de la casa, Yannick Nézet-Séguin, y dirigió la orquesta del Met el maestro Kensho Watanabe, que ya lo había hecho en algunas de las funciones de 2022 y que aquí volvió hacerlo con gran maestría y entrega. Una orquesta por cierto, de enormes e impresionantes dimensiones, que contaba incluso con un piano que permitió crear momentos musicales de gran e íntima belleza. Asimismo, el coro estuvo excelente en todas sus intervenciones.

La producción, firmada por Phelim McDermott, fue efectiva y explicó excelentemente la trama. Cada una de las mujeres tenía su propio espacio: Clarissa, la moderna cocina de su *loft* neoyorkino de los 2000; Laura Brown, su habitación y cocina de sueño americano de los años cincuenta; mientras que Virginia Woolf contaba con su comedor y escritorio donde escribía *Mrs. Dalloway*. Algunos momentos, como la compra de flores, resultaron un poco "demasiado Broadway", pero las incursiones de danza contemporánea durante toda la función le dieron un aire más intelectual a la puesta en escena.

Nos encontramos, sin duda, ante una gran ópera, que consigue con creces todo lo que se espera del género y, sobre todo, nos habla y emociona. Aún así la entrada del Met no era completa, y presentaba, como suele ser habitual últimamente, numerosas butacas vacías. Ojalá esta ópera, con estas tres grandes divas de nuestro tiempo, pueda verse pronto en Europa, afianzando así su entrada en el repertorio actual.

Marc Busquets Figuerola

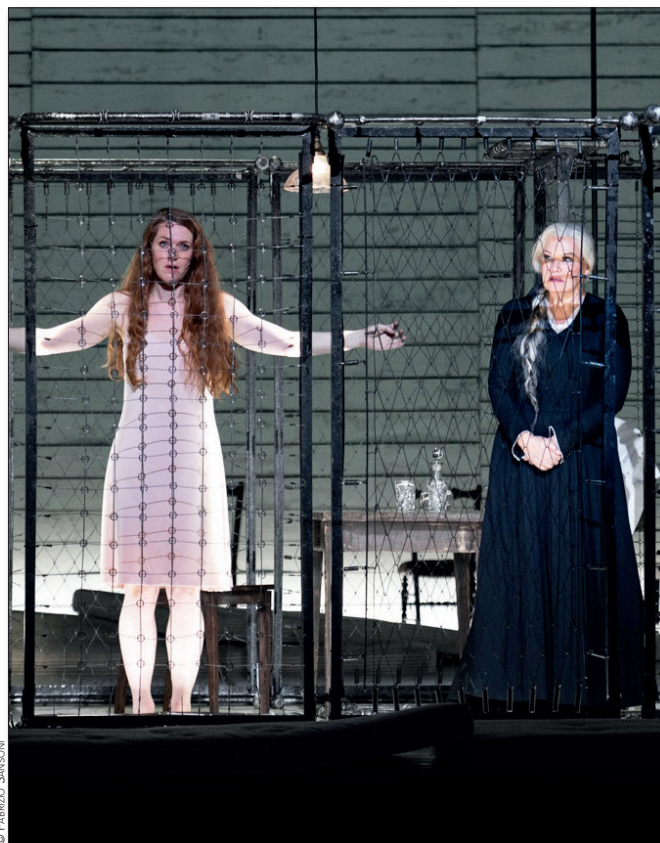
Renée Fleming, Joyce DiDonato, Kelli O'Hara, Kyle Ketelsen, Brandon Cedel, etc. Metropolitan Opera House Orchestra and Chorus / Kensho Watanabe. Escena: Phelim McDermott. *The Hours*, de Kevin Puts & Greg Pierce. The Metropolitan, Nueva York.

Soberbia *Jenůfa*

Roma

Es curioso que todavía tengamos que reivindicar a Janáček y ponerlo en valor, quizá aún más en los países mediterráneos. De acuerdo en que nos queda algo lejos el checo y que su música es sumamente original, sin que esta característica sea denigrante, simplemente nos obliga a introducirnos en su universo sonoro. Y parte del público no quiere hacer ese esfuerzo intelectual, sino que prefiere adormecerse en los títulos conocidos del repertorio italiano más interpretado. Sirva esta introducción para aclarar que no estaba todo el aforo vendido en esta interpretación soberbia de *Jenůfa* el pasado mes de mayo en el Teatro de Ópera de Roma.

La puesta en escena es una coproducción de la Ópera de Roma y el Covent Garden que, tras su estreno en 2021 en Londres, recalca en Roma. Su autor, el afamado Claus Guth, comenta: "*Jenůfa* es la historia de una mujer que lucha por un mundo más libre. Una realidad que no presenta vías de escape. Está el ruido del molino, un ritmo repetitivo que nunca cesa. La sociedad es esta máquina ritual que repite sus movimientos hasta el infinito y que destruye todo lo que encuentra". Cuando sube el telón, siempre aparece un muro de madera que apenas deja escapar la luz. Se entrevé lo que hay dentro, metáfora del mundo cerrado rural donde transcurre la acción; y en el segundo acto la casa donde ha dado a luz *Jenůfa* está rodeada por una alambrada, claro símil de la prisión en que vive la mujer, y las sombras (la iluminación está muy cuidada) hace que en un momento la alambrada ocupe todo el escenario. Cuando Laca y *Jenůfa* cierran la ópera con su unión, el muro final cae por detrás de ellos, dejándolos en libertad. El movimiento escénico de los cantantes, el coro y de los más de 20 figurantes incluidos es limpio y ayuda a la comprensión de la escena: especial relevancia tiene esa urraca enorme que se posa en la casa



"*Jenůfa* es la historia de una mujer que lucha por un mundo más libre; una realidad que no presenta vías de escape", afirma el director de escena Claus Guth.

Elsa, la asesina de niños

Viena

Los directores de escena de la actualidad suelen modificar, a veces considerablemente, los relatos formulados por compositores y libretistas. En el nuevo montaje de *Lohengrin*, gran ópera romántica de Wagner, que se acaba de estrenar en la Ópera de Viena, la dirección escénica, a cargo del binomio conformado por Jossi Wieler y Sergio Morabito, muestra, durante el preludio del primer acto, como Elsa ahoga a su hermano Gottfried en las aguas del río Escalda. Ortrud y Telramund la observan de lejos. Con este crimen, Elsa von Brabant pierde ese halo de pureza e inocencia que le otorga Wagner. Ni bien comienza el primer acto, la historia se ajusta al libreto original. Por cierto, una realización moderna no sitúa la acción en un pasado lejano sino que, en este caso, los acontecimientos suceden a comienzos del siglo XIX.

Este nuevo montaje es el resultado de una coproducción con el Festival de Pascua de Salzburgo. Esto presenta una gran desventaja para los decorados de Anna Viebrock (en colaboración con Torsten Gerhard Köpf): en Salzburgo la boca de escenario es el doble de grande que en Viena y los decorados resultan aquí un tanto comprimidos. Los mismos muestran muros de piedra y cemento que parecen conformar esclusas e instalaciones portuarias a orillas del río Escalda. Los vestuarios diseñados por la propia Viebrock, son quienes nos sitúan en el período mencionado: uniformes militares y de enfermeras, al igual que la vestimenta civil del pueblo, son de la época de la Primera Guerra Mundial. Solo el personaje de Lohengrin, que aparece (sin cisne) saliendo de una canalización, es portador de una cota de malla y una vestidura sin mangas, de aspecto medieval.

Wieler y Morabito hacen hincapié en el hecho que Elsa no es la joven dócil y obediente que acepta ciegamente lo que le impone Lohengrin. Si en la ópera este desacato (jamás habrás de preguntarme quien soy ni de donde procedo) es una debilidad femenina, aquí se trata de una mujer consciente de sus derechos, que exige saber con quién se ha casado y donde está parada. Otra modificación al libreto original se registra al concluir la ópera: Gottfried reaparece, por obra de Lohengrin, y al caer el telón la mata a Elsa. Sin llegar a ser un fracaso, la parte escénica de esta producción no llega a satisfacer plenamente.

En lo que respecta a la interpretación musical, este *Lohengrin* contó con la presencia de una de las batutas wagnerianas más importantes de la actualidad: Christian Thielemann, que logró en todo momento obtener de la orquesta y los coros una grandiosa versión musical. Lamentablemente, los solistas no alcanzaron (con una excepción) esta perfección. A Georg Zeppenfeld le faltó, a pesar de una impecable dicción, la tesitura de bajo profundo que debería



En este *Lohengrin*, Elsa no es lo que parece, que “con su crimen, pierde el halo de pureza e inocencia que le otorga Wagner”.

tener el rey Heinrich der Vogler. A pesar de ser una digna Elsa de Brabante, Malin Byström no logró siempre la clara emisión vocal que requiere la parte, sobre todo en los pasajes más agudos. También resultó en parte algo liviana la emisión vocal de Martin Gantner en la parte de Telramund. Igualmente aceptable la actuación de Attila Mokus en la parte del Heraldo del Rey. Sin lugar a dudas, la solista más importante de la velada fue Anja Kampe, cuya Ortrud fue excelente desde todo punto de vista. En cuanto a la parte epónima, David Butt Philip logró un *Lohengrin* muy digno, de segura emisión vocal y de presencia escénica muy aceptable, pero sin llegar a alcanzar el nivel de los grandes intérpretes de este papel.

Gerardo Leyser

Georg Zeppenfeld, David Butt Philip, Malin Byström, Martin Gantner, Anja Kampe, Attila Mokus. Orquesta y coro de la Ópera del Estado de Viena / Christian Thielemann. Escena: Jossi Wieler y Sergio Morabito. *Lohengrin*, de R. Wagner. Ópera del Estado, de Viena.

de Kostelnička en el segundo acto. El vestuario es en tonos negros, excepto en la escena de la boda de Sveva, donde el público aparece con trajes estilizados del folclore checo, aportando una nota de color.

En el reparto vocal, bien equilibrado y adecuado, sobresalen las voces de mujer, sobre todo la excelente Cornelia Beskow como Jenůfa, no solo actoralmente, sino también por su presencia vocal con una técnica impoluta, un timbre penetrante y una voz redonda. Kostelnička fue la veterana Karita Mattila, aun con la voz más que suficiente para estar en un escenario y que posee el atractivo de su experiencia escénica; su segundo acto fue memorable. Steva, interpretado por Robert Watson, mostró cierta irregularidad en la emisión de la voz. El Laca de Charles Workman tiene mejor proyección de voz, pero en el registro agudo pierde consistencia.

Y, sin lugar a dudas, hay que otorgar todo el mérito que se merece a Juraj Valčuha, austero en su gesto, pero de una eficacia tremenda, sobre todo en el endemoniado tercer acto para el director por la escritura rítmica de Janáček. La dirección musical fue acertadísima, siempre dejando que la voz de los cantantes traspase el foso sin problema, y dando brillo tanto a la orquesta como al coro.

Jerónimo Marín

Manuela Custer, Charles Workman, Karita Mattila, Cornelia Beskow, David Stout... Orquesta, Coro y Cuerpo de baile del Teatro de Ópera de Roma / Juraj Valčuha. Escena: Claus Guth. *Jenůfa*, de L. Janáček. Ópera, Roma.

DVD
VIDEO

UNITEL
EDITION

STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN



CHRISTIAN THIELEMANN

STAATSKAPELLE BERLIN STAGED BY **DMITRI TCHERNIAKOV**



RICHARD WAGNER

DAS RHEINGOLD

MICHAEL VOLLE • ROLANDO VILLAZÓN

JOHANNES MARTIN KRÄNZLE • CLAUDIA MAHNKE • MIKA KARES



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es





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**ISTÓRICO
- P**RESENTACIÓN ESPECIAL
- R**ESPECIALMENTE RECOMENDADO
- S**ONIDO EXTRAORDINARIO



De las Seis Partitas para teclado de Johann Sebastian (1685-1750) existe numerosa discografía (no es de extrañar, puesto que constituyen auténticas joyas del repertorio). ¿Recomendaría este disco? Sin duda. ¿Merece una vitrina entre la amplia competencia grabada para piano moderno? No, sin duda. Y mira que está bien tocada. Robert Levin posee una técnica sin fisuras, en la que agilidad, claridad y energía son rasgos constantes, a los que se suma una ornamentación precisa y justa. A esto se le une el rigor musicológico. Sin embargo, Levin, en este caso, no es un intérprete, no hace suyo el discurso para trascenderlo, con o sin polémica. Lejos quedan el Bach de Argerich o de Gould. Levin presenta al autor, muestra su discurso. "Esto es lo que escribó. Esta es la manera más canónica de tocarlo". Si alguien necesita conocer la esencia del texto musical, esta es una versión perfecta. Levin se pone al servicio de Bach movido por un respeto enorme. Que nadie busque el dramatismo o la solemnidad que otros dedos le han imprimido a Partitas como la *Primera*, ni intimismo en ciertas *bourrees* que tientan a ello. Eso sí: los aires de danza están perfectamente defendidos, y cada sonoridad, horizontal o vertical, masticada hasta el tuétano.

Del escrupuloso trabajo de investigación llevado a cabo por Levin da buena cuenta la estupenda entrevista que nutre el libreto del disco, editado con eficacia y mimo tanto en lo textual como en lo auditivo por el sello Le Palais des Dégustateurs.

Juan Gómez Espinosa

BACH: Seis Partitas BWV 825-830. Robert Levin, piano.

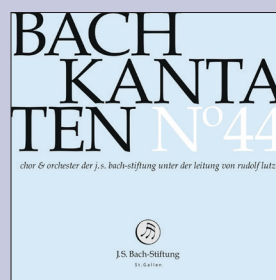
Le Palais des Dégustateurs PDD017 • 3 CD • 2h 19'

★★★★ SP

Entrega n. 44 ya de la monumental producción de la Bach Stiftung y volvemos a repetir las mismas conclusiones de antemano, lo que no deja de ser una magnífica señal: mientras otros intérpretes buscan la gloria personal a través de lecturas afectadas y efectistas, el tándem Fundación-Lutz juega en la liga de la autenticidad, entregados en cuerpo y alma a la revelación de la experiencia bachiana, trabajando desde el respeto reverencial a la música del Kantor, construyendo lecturas con un equilibrio perfecto entre sobriedad, luz, drama e intensidad. Un Bach en el que creer (siempre) y un Bach que nos suena muy verdadero. Mantener esa intensidad de criterio a lo largo de tantas grabaciones tiene mérito titánico, a mi humilde entender.

Las tres obras del CD son fruto de su trabajo en Leipzig, mostrando ese Bach esplendoroso que tanto nos gusta, absoluto dominador del género de la cantata y sus recursos. Una *BWV 14* que arranca con cierta inestabilidad cromática y tonal, perfecta para ilustrar la incertidumbre del texto, pero que después nos regala la espectacularidad a la brandemburguesa del coro da caccia o los diálogos de oboes para sentir la divinidad de Bach. O la también divina apertura *alla breve* de la *BWV 144* y el conocido coral "Was Gott tut, das ist wohlgetan", al que Bach saca un lustre más homofónico que su colega Pachelbel. Y la grandeza del coral final de la *BWV 72*, evidenciando la absoluta perfección de su escritura. Es Bach, siempre Bach.

Álvaro de Dios



BACH: Cantatas (Vol. 44). Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.

J. S. Bach-Stiftung LC27081 C203 • 45'

★★★★★ R



En la reseña de la anterior entrega de Antje Weithaas y Dénes Várjon, destacué como los llamados álbumes conceptuales el disco tenía sentido por sí mismo, ya que seguía una línea narrativa que miraba hacia el XIX y el XX (RITMO abril 2024). La primera entrega también estableció una conexión entre las composiciones seleccionadas, en aquel caso un viaje tonal. La última entrega del ciclo, en doble CD, reafirma las primeras impresiones. Nada de interpretaciones homogéneas y casi indistinguibles. La producción para violín y piano de Beethoven, así enfocada, transmite la sensación de que, en cada ocasión, el compositor busca ofrecer algo distinto: una decena de Sonatas en las que prima la intermitencia y lo heterodoxo. Weithaas y Várjon de nuevo desordenan la secuencia, para de este modo ofrecer otro álbum estimulante.

Después de haber unido tres de las Sonatas en un arco tonal y de haber destacado las rudezas y sombras que esconden otras tres al compilarlas, este dúo agrupa las cuatro obras restantes bajo el epígrafe de la luz. La n. 5, célebre por su inicio *naïve*, guarda aquí más parentesco con el viaje interior de la *Sinfonía Pastoral* (o, vámonos más lejos, con la ironía de la *Cuarta* de Mahler) que con lo ingenuo y acaramelado. La n. 6 también huye del recato. Comienzo (n. 1) y final (n. 10), así unidos, apuntan a la claridad de unas formas preteritas, pero también a un paraíso que, como en la n. 5, podría ser de juguete. Weithaas y Várjon no se arrugan ante la sombra alargada de Grumiaux y Haskil. Su enfoque no puede ser más estimulante.

Daniel Pérez Navarro

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano ns. 1, 5, 6, 10. Antje Weithaas & Dénes Várjon.

Cavi-Music 8553508 • 2 CD • 99'

★★★★★



Benjamin Britten completó su *Concierto para violín* en Quebec en 1939 y fue estrenado el año siguiente por Antonio Brosa, como solista, acompañado por la Orquesta Filarmónica de New York dirigida por John Barbirolli. El compositor, que nunca estuvo satisfecho con la interpretación en el estreno ni con su propia concepción de la obra, la revisó en varias ocasiones. Lo cierto es que este Concierto tiene, además de unas exigencias técnicas que obliga a la mayoría de los violinistas a abandonar el empeño de tocarlo, un aura misteriosa. Es una obra que suena a presagios.

La más reciente grabación de la virtuosa alemana Isabelle Faust nos ofrece su versión de esta obra y su interpretación es alucinante. Al sabido virtuosismo del que la alemana ha dado sobradas muestras en otras grabaciones, se suman la precisión y la gracia que impiden que veamos este concierto simplemente como un ejercicio de pirotecnia. A esta obra la acompañan algunas piezas de cámara de Britten, entre las que cabe destacar su famosa *Suite para violín y piano*, en la que toca acompañada por su compañero de otras empresas discográficas, Alexander Melnikov, con quien logra mostrar el intimismo, la calidez y el claroscuro de una partitura que debería ser un referente de los amantes de la música de cámara del siglo XX.

El joven director Jakub Hrusa, un referente en la interpretación de la música del siglo XX, dirige la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks en esta grabación crucial para los amantes de la obra de Britten.

Juan Fernando Duarte Borrero

BRITTEN: Concierto para violín, obras de cámara. Isabelle Faust (violín), Alexander Melnikov (piano), Boris Faust (viola). Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Jakub Hrusa.

Harmonia mundi HMM902668 • 64' ★★★★★ **R**

El sello discográfico de la Orquesta Sinfónica de Londres se ha propuesto difundir algunas de las más aclamadas interpretaciones en vivo de esta prestigiosa y justamente celebrada agrupación. El resultado ha sido la conformación de un importante catálogo que reúne registros que han sido considerados, tanto por crítica como por aficionados, como de referencia para todo coleccionista que se respete.

A este catálogo se une la novedad que les presento. Se trata de un disco, de generosa extensión, que reúne tres de las más conocidas obras de Benjamin Britten, como son: *Sinfonia da Requiem Op. 20*, *Spring Symphony Op. 44* y la muy popular *The Young Person's Guide to Orchestra Op. 34*. Para quien firma esta reseña, Britten ocupa un lugar excepcional entre los compositores británicos (ver crítica contigua). El lenguaje de Britten me parece que tiene más color y variedad que el de la mayoría de sus coterráneos, es más original y ha hecho sonar como nadie (excepto Haendel) su lengua materna.

Si usted es, como yo, un melómano que pocas veces visita la sección británica de la tienda de discos, esta grabación de LSO Live puede ayudarlo a cambiar de opinión. Además de ser una gran introducción a la música de Britten, la orquesta londinense nos demuestra la gran expresividad y el color, insisto, de estas partituras. Sir Simon Rattle, su director, ofrece una interpretación intensa, muy equilibrada, pero también inspirada, de estas obras. Una maravillosa música del norte, que no lo dejará frío.

Juan Fernando Duarte Borrero



BRITTEN: Spring Symphony, Sinfonia da Requiem, The Young Person's Guide to the Orchestra. Elizabeth Watts (soprano), Alice Cootte (mezzo), Allan Clayton (tenor), London Symphony Orchestra / Sir Simon Rattle.

LSO live LSO0830 • 79' ★★★★★



Pese a que en su carátula se venda como el primer *Doktor Faust* registrado al fin en imágenes, es completamente falso, ya que existía una grabación en la ópera de Zúrich (Arthaus 2006), con una factura artística superior a la que nos ocupa. Esta segunda iniciativa se representó el pasado año muy cerca de donde nació Busoni, en el Maggio Musicale Fiorentino, siguiendo la versión clásica de Jarnach (con algún tijeretazo, como la ausencia de Wagner y sus alumnos en el cuadro final). El más italiano de los compositores alemanes y el más alemán de los músicos italianos.

Davide Livermore, por desgracia mucho más cinematográfico que teatral, propone un fallido *Fausto*, eminentemente visual. La todopoderosa empresa multimedia y de efectos visuales D-Wok, acaba siendo la verdadera protagonista de la función con un escenario engullido por unas gigantescas e incesantes proyecciones de imágenes y videos. Tecnología que nace vieja, pues al día siguiente de su representación existe ya un nuevo software informático que la mejora.

Bien cantado e interpretado el atormentado *Doktor* de Dietrich Henschel (caracterizado como el propio Busoni) y con algunos apuros en el sobreagudo el impasible Mefistófeles de Daniel Brenna. Loable también el esfuerzo del Coro. Meister dirige con vigor y volumen a una orquesta algo perdida en este expresionista repertorio, atestado de cortantes cristales rotos.

Javier Extremera

BUSONI: Doktor Faust. Dietrich Henschel, Daniel Brenna, Olga Bezsmertna. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Cornelius Meister. Escena: Davide Livermore.

Dynamic 37998 • 2 DVD • 166' • DD 5.1 ★★★★★

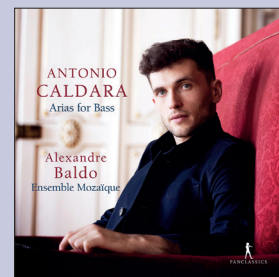
Nos encontramos ante una de esas grabaciones que rezuman buena música, excelencia en todas cada una de sus interpretaciones y que son un auténtico descubrimiento para cualquier melómano, al tratarse de la primera grabación mundial de nueve arias, con dos magníficas piezas instrumentales que reivindica al fabuloso grupo instrumental del CD, al Ensemble Mozaïque, unos de los grupos historicistas emergentes de mayor efervescencia en toda Europa.

El bajo-barítono que las interpreta es Alexandre Baldo, una de las jóvenes voces de bajo con mayor presencia en los escenarios mundiales, gracias a las formidables cualidades musicales que posee. Su bello timbre de voz natural denota un arduo trabajo técnico de impecable formación, con una transparencia en su dicción que facilita la comprensión de los expresivos textos de las piezas aquí recogidas.

La bellísima música que aquí se recoge del compositor nacido en Venecia Antonio Caldara (1671-1736), quien hoy todavía necesita de una urgente recuperación de su prolífica producción, estrechamente vinculado a España (trabajó establemente en Barcelona, ciudad que disfrutó del estreno de alguna de sus óperas), está pensada en buena parte para su desempeño por el afamado bajo vienés Christoph Praun (1696-1772), algo que explica su virtuosismo, expresividad y excelencia formal.

Si a todo ello sumamos una extraordinaria toma sonora registrada por Florian Rabl, no podemos más que recomendar arduamente su compra o su feliz escucha.

Simón Andueza



CALDARA: Arias para bajo. Alexandre Baldo, bajo-barítono. Ensemble Mozaïque. Pan Classics PC 10447 • 60'

★★★★★ **RS**



Este es un disco íntimo y atmosférico que confiere a la música para guitarra un aura de misticismo. Se unen circunstancias ineludibles que conducen a dicho resultado: por un lado, las obras incluidas salieron de la pluma de dos compositores cuyos rasgos generales podrían ser los comentados al inicio y, por otro, su ánimo de adaptarse a la naturaleza de la guitarra. El chelista Gaspar Cassadó y el pianista Federico Mompou dedicaron escasas páginas al instrumento, pero todas se han convertido en parte importante del repertorio guitarrístico. La *Suite Compostelana* de Mompou responde a una solicitud que le hizo Andrés Segovia, debía ser una obra de concierto inspirada en Galicia, pues el maestro impartía allí unos famosos cursos. La obra, que forma parte habitual de los programas de conciertos, consta de seis movimientos y sus títulos aluden al Camino de Santiago, también su música; el sexto movimiento, muñeira, recrea el ambiente jovial de la danza gallega.

Por su parte, también fue Segovia quien invitó a Cassadó a componer para la guitarra y de hecho, algunas de las piezas se inspiran en la propia vida del músico de Jaén, como *Canción de Leonardo*, un homenaje doliente al hijo de Segovia fallecido en su juventud. También su Cataluña natal le valió de musa al escribir la sardana *Catalanesca*. Eugenio Della Chiara ha sabido aquietar la función más rítmica de la guitarra en favor de la melodía y las dinámicas, de manera que todo recae en la expresividad, contenida y tensa a través del dominio de los matices dinámicos y de una extraordinaria pulsación.

Esther Martín

CASSADÓ / MOMPOU: Obras completas para guitarra. Eugenio Della Chiara, guitarra.

Naxos 8.579103 • 57' ★★★★★

A Pier Francesco Caletti "detto il Cavalli" (1602-1676), alumno y continuador de Claudio Monteverdi, se le atribuye el mérito de haber sacado de los ámbitos palaciegos al incipiente género de la ópera para convertirlo en un espectáculo destinado al gran público. A lo largo de su vida compuso más de treinta óperas, algunas de las cuales se ha perdido. La vigésima, estrenada en Venecia en 1655, fue *Il Xerse*, sobre libretto de Nicolò Miniato (1627-1698), tomado del Libro VII de Heródoto. Dicho libretto, que tiene como protagonista al monarca persa que intentó conquistar Grecia, sería posteriormente reutilizado por Bononcini y por Haendel. Aunque por su trasfondo histórico podría interpretarse como una alegoría de los incesantes conflictos de la Serenísima República con el Imperio Otomano, el argumento de este *Dramma per musica* está entreverado de rebuscados embrollos amorosos, tan del gusto de la época.

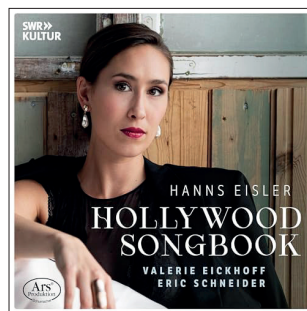
En la presente versión abreviada de la ópera, grabada en vivo y en directo durante el 48º Festival della Valle d'Itria en Martina Franca (ya publicada en DVD por Dynamic), interviene un selecto grupo de jóvenes cantantes, entre los que destacan el contratenor Carlo Vistoli y la soprano Ekaterina Protsenko. Más que encomiable es la labor de Federico Maria Sardelli al frente de la Orquesta Barroca Modo Antiquo, especializada en la música del Manierismo y el Barroco.

Salustio Alvarado



CAVALLI: Il Xerse. Vistoli, Protsenko, Petrone, Lippo, Hoxha. Orchestra Barocca Modo Antiquo / Federico Maria Sardelli.

Naxos 8.660536 • 152' • 2 CD ★★★★★



Hanns Eisler (1898-1962), compositor alemán perseguido por sus ideas políticas y limitado por las circunstancias de una Alemania dividida, es considerado uno de los compositores más influyentes del siglo XX. Eisler, al contrario que su profesor (A. Schönberg), entendía la música como una herramienta política e influyente en el desarrollo social. En consecuencia, además de ser un músico prolífico y activo en el campo de la composición (canción, cine, y teatro), fue un teórico relevante en el interés socio-político musical.

La praxis compositiva de Eisler se refleja de forma particularmente evidente en la colección de canciones recopiladas en este disco: *Hollywooder Liederbuch* (Santa Mónica, 1942-43). Cuarenta y ocho piezas que no sólo reflejan su versatilidad en el lenguaje musical y en los textos seleccionados (poemas de Brecht, Mörike, Goethe, Viertel, fragmentos de la Biblia, etc.), sino que, además, retratan la desesperación política en Europa y el malestar por una cultura superficial que anhela la identidad cultural perdida.

De sonoridad novedosa para el oyente más clásico, este repertorio es especialmente importante para Valerie Eickhoff (entrevistada el mes pasado en RITMO). Con *Hollywood Songbook*, la mezzo alemana, según sus propias palabras, sintió la conexión de un "amor a primera vista". Las sutilezas tímbricas que genera junto a una línea de canto cuidada en toda su extensión permiten mostrar diferentes recursos técnicos y estilísticos en un diálogo camerístico de dicción clara. Un libro de canciones que, junto al pianismo de Schneider, se convierte en un perfume sonoro con delicadas notas imbricadas en una perfecta armonía entre la voz y el piano.

María Alonso

EISLER: Hollywood Songbook. Valerie Eickhoff, soprano. Eric Schneider, piano.

Ars Produktion ARS 38 645 • 70' ★★★★★ PRS

Para situar en el tiempo esta rescatada misa de difuntos de Józef Kozłowski (1757-1831), compositor polaco hoy casi desconocido para el público, pero celebrado en su época, hay que tener presente que la obra se da a conocer en 1798, el mismo año de composición de la *Missa in angustis Hob. XXII.11* de Haydn, poco después de la *Missa in tempore belli Hob. XXII.9* (1796) y con el cercano precedente del *Requiem KV 626* de Mozart (1791).

Hans Graf, director del presente registro, ha optado por interpretar la versión original de este *Requiem in mi bemol menor*, que incluye medios bastante más modestos que la hinchada versión rusa que se dio a conocer en 1825. Con un coro menos nutrido, una sección de metales limitada a 2 trompas, 2 trompetas y 1 trombón, y la eliminación de los movimientos que se añadieron más tarde, esta versión original del *Requiem* de Kozłowski de 1798 posee un carácter íntimo y elegante, se aparta del clasicismo comedido, y anticipa la subjetividad y fiereza prerromántica que van a dinamitar el XIX.

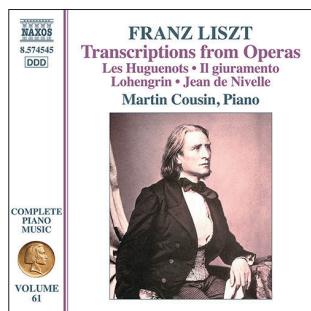
La referencia a Haydn no es gratuita. Tanto las dos Misas mencionadas de 1796 y 1798 como el *Requiem* de Kozłowski nacen en momentos políticos turbulentos, a los que hacen referencia o que los originan, lo que se acaba reflejando en la música: redobles impactantes de los timbales, fuertes contrastes tímbricos, un tono violento en determinadas secuencias y una llamada a la paz en los movimientos finales, que se apagan hasta alcanzar un alegórico silencio.

Daniel Pérez Navarro



KOZŁOWSKI: Requiem. Olga Peretyatko, Olesya Petrova, Boris Stepanov, Christoph Seidl. Singapore Symphony Orchestra & Chorus / Hans Graf.

Pentatone 5187125 • 49' ★★★★★



Martin Cousin tiene una amplia discografía en la que exhibe su virtuosismo y talento, apreciado por la crítica. Ganador de importantes concursos y con actividad concertística internacional, en este CD se fija en algunas de las transcripciones para piano compuestas por Liszt. En aquella época los conciertos de piano no eran como los actuales. Además de producción propia, también se interpretaban arreglos y transcripciones de las músicas más populares de la época, sobre todo de óperas, lo que le daba el valor añadido de difundir la música de sus contemporáneos. Eso hacía Franz Liszt, sobre todo en sus comienzos como intérprete.

Martin Cousin graba en este CD la *Gran Fantasia sobre temas de la ópera "Los Hugonotes"* de Meyerbeer, que se estrenó en París en 1836, cuando Liszt tenía 25 años; la *Fantasia sobre "El Juramento"* de Mercadante, estrenada en Milán en 1836; el *Rondó fantasía sobre "El contrabandista"* de Manuel García, uno de los temas españoles más difundidos de su época, escrita para voz, guitarra y castañuelas y cuyo arreglo para piano es de los más exigentes que compuso Liszt. Sigue con un aria de *Lohengrin*, de Wagner, que se estrenó en Weimar en 1850, dirigida por el propio Liszt, así que sabía muy bien lo que hacía en esta transcripción. Termina el disco con "La Mandrágora" de la ópera *Jean de Nivelle* de Leo Delibes, compuesta en 1881. Para poder interpretar la música para piano de Liszt hay que ser tan virtuoso como él, exigencia en la que Martin Cousin sobrepasa.

Sol Bordas

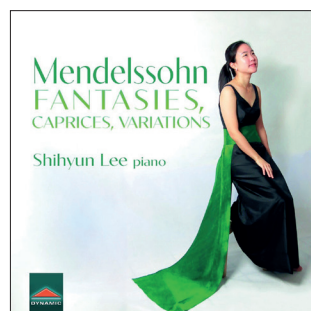
LISZT: Transcripciones de óperas. Martin Cousin, piano.

Naxos 8.574545 • 79' ★★★★★

Los estudios de música en la Universidad Nacional de Seúl consiguen excelentes pianistas, es el caso de Shihyun Lee, que ganó el Primer Premio en el Concurso Felix Mendelssohn. En este concurso que se celebra cada cuatro años las Universidades solo pueden enviar a dos de sus mejores representantes; ella fue uno de los mejores y ganó el concurso compitiendo con representantes de otros países. Shihyun Lee aplica su técnica a los aspectos emocionales de la música profundizando en el mundo interior de los compositores y lo que sienten más allá de la construcción formal de su obra. Después de ganar este concurso y otros, se centra en el repertorio alemán del siglo XIX y decide grabar este disco con las *Fantasías, Caprichos y Variaciones* de Felix Mendelssohn.

Mendelssohn decía de sus *Tres Fantasías o Caprichos Op. 16* que eran tres de sus mejores piezas para piano y podemos escucharlas en este disco en la versión exquisita de Lee. También la *Fantasia "La última rosa del verano" Op. 15*, inspirada en las baladas irlandesas. Quizá lo más conocido sean sus *Variaciones Serias Op. 54*, de gran complejidad técnica. Fueron compuestas en 1841 por encargo del editor Pietro Mechetti con el propósito de recaudar fondos para erigir una estatua de bronce a Beethoven en Bonn. Las ganancias se destinaron al monumento. Muchos de los más grandes pianistas actuales las han interpretado y grabado y ahora podemos contar con la estupenda versión de esta joven pianista coreana.

Sol Bordas



MENDELSSOHN: Fantasías, Caprichos, Variaciones. Shihyun Lee, piano.

Dynamic CDS8005 • 80' ★★★★★

LA COMPOSITORA Y PIANISTA ITALIANA OLIVIA BELLI LANZA SU NUEVO ÁLBUM INTERMUNDIA

EN CONCIERTO
29 • OCTUBRE • BARCELONA
30 • OCTUBRE • MADRID

LA ACLAMADA PIANISTA PROFUNDIZA CON ESTE NUEVO ÁLBUM, SU CONEXIÓN CON EL MUNDO NATURAL PARA EXPLORAR EL LADO ESPIRITUAL DE LA NATURALEZA, ALGO MÁS ALLÁ DE LO FÍSICO.

DOROTHEE OBERLINGER Y ENSEMBLE 1700
PRESENTAN
**ANDREA BERNASCONI
L'UOMO**



GRABACIÓN EN PRIMICIA MUNDIAL DE UNA BRILLANTE ÓPERA BARROCA A CARGO DE LA PREMIADA DOROTHEE OBERLINGER CON SU ENSEMBLE 1700 Y UN EXCELENTE ELENCO DE SOLISTAS.

CHORUS MUSICUS KÖLN/DAS NEUE ORCHESTER
CHRISTOPH SPERING
BACH CANTATAS
WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN



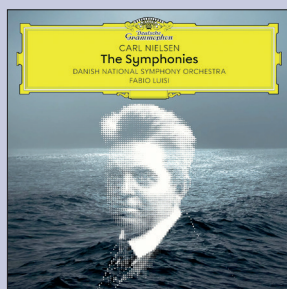
EL VOLUMEN FINAL DE LAS ELOGIADAS GRABACIONES DE LAS CANTATAS CORALES DE BACH 1724/1725 EN UNA EDICIÓN DE 3 CD'S

Visítanos en: www.sonyclassical.es

TRANSPARENCIAS

Cuando Frühbeck de Burgos dimitió de la titularidad de la Sinfónica Nacional Danesa tan sólo una semana antes de fallecer, a mediados de 2014, la institución puso su mirada en Fabio Luisi, quien se puso al frente de la misma, aunque con efectos de 2017. El italiano continuó la labor que Frühbeck había desarrollado durante los años anteriores, que llevaron a la formación a un nivel considerable. Ahora, el excelente estado de la Orquesta puede ser comprobado con esta nueva integral de las Sinfonías de Nielsen que DG ha reunido en estos tres CD que ya habían sido publicados anteriormente por separado. Esta nueva integral nos advierte del buen entendimiento entre el director titular y sus componentes. La personalidad del genovés va a las mil maravillas a una formación que, como en el caso de Frühbeck, buscaba para el podio alguien en quien confluyesen los caracteres centroeuropeos y latinos del mismo modo, algo que se cumple en Luisi por su procedencia y su formación. En realidad, esta integral de las Sinfonías de Nielsen, que pronto se verá completada con los Conciertos, quién sabe si también con el resto de la obra orquestal del danés, parece una carta de presentación del nuevo director de la Orquesta.

La comunión de Luisi con Nielsen es perfecta, parece como si hubiese dirigido la música del danés durante toda su vida; no sólo encontramos unas ejecuciones impecables, un adecuado entendimiento del lenguaje del compositor, además hay en ellas una huella indiscutible del director, que las dota de una personalidad propia que las distingue de otras. Todo en esta integral suena como si Luisi transmitiese un auténtico descubrimiento; y no sólo eso, sino la excitación producida por



ese descubrimiento. Por otra parte, Luisi trata estas obras sin complejos, como si hubiesen sido compuestas por los grandes sinfonistas centroeuropeos. Pero claro, es que Nielsen es uno de ellos, algo que muchas veces se olvida.

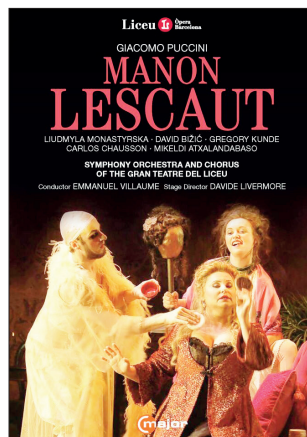
Otra característica es que Luisi trata por igual a cada una de las obras. En ningún momento da nada por sentado, asino que acierta a escudriñar tras lo escrito en el pentagrama para que aflore toda la música en su integridad. Pocas veces se ha escuchado una *Primera* como la que aquí se marca el genovés, donde no se deja ni un cabo suelto, y en la que despliega toda la dosis de vitalidad vertida por el compositor. *Segunda* y *Tercera* son también logros indiscutibles, a la altura (si no por encima) de las batutas más especializadas que se han ocupado (ocupan) de esta música a través del tiempo. Decir de la *Cuarta* que el italiano se acerca muchísimo a lo que Karajan hizo con su Filarmonía de Berlín, es decirlo todo, pues hay cimas inalcanzables. Quizás sea la *Quinta* lo más "discutible" de la integral, por ciertos desajustes en la segunda mitad de la primera parte; sección por lo demás, casi imposible. En cualquier caso, no empaña, de ningún modo, el resultado global. Finalmente, la *Sexta* es un prodigio de combinación entre análisis de la partitura e ironía, sin duda otro de los grandes logros de una integral de obligado conocimiento para todo gran melómano que se precie.

NIELSEN: Las Sinfonías. Orquesta Sinfónica Nacional Danesa / Fabio Luisi.

DG 4863471 • 217' • 3 CD

★★★★★ RS

Rafael-Juan Poveda Jabonero



A finales de la temporada 2018/2019 se presentó en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona una nueva producción de *Manon Lescaut* que firmaba Davide Livermore en lo escénico y que trasladaba la acción a la época del estreno de esta ópera de Puccini. Ahora, se puede recordar gracias a este DVD que publica CMajor, algo muy de agradecer, pues, poco a poco, se van recopilando para la posteridad y en buenas condiciones técnicas testimonios de una espléndida soprano que la industria del disco incomprensiblemente obvia.

Más identificada con el repertorio verdiano, no son menos interesantes las aproximaciones puccinianas de Liudymila Monastyrskaya, y esta recreación de la simpática heroína lo demuestra. De imponente instrumento que se pliega con facilidad, consigue brillar hasta arrebatar en un monumental cuarto acto. A su lado, por técnica, conocimiento del estilo y tablas, se disfruta de un gran Des Grieux en la voz de Gregory Kunde.

El resto del reparto desempeña con corrección y buen hacer sus respectivos roles, con el privilegio de contar con Carlos Chausson para el rol de Geronte. Lectura ágil, teatral y matizada la de Emmanuel Villaume al frente de los cuerpos estables del teatro catalán.

Por último, la vistosa escenografía en líneas generales y la presencia constante de un ya anciano Des Grieux que rememora los dramáticos acontecimientos son los aciertos desde este plano.

Pedro Coco

PUCCHINI: Manon Lescaut. Liudymila Monastyrskaya, Gregory Kunde, David Bizic, Carlos Chausson, Carol García, etc. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu / Emmanuel Villaume. Escena: Davide Livermore.

CMajor 766308 • DVD • 132' • DD 5.1

★★★★★

A más de un lustro de distancia de su registro, CMajor decide acertadamente comercializar esta rareza que supuso un gran acontecimiento en la edición 2017 del Rossini Opera Festival (ROF). La programación de *Le Siège de Corinthe* (presentación de Rossini en París tomado como base el *Maometto II*) se llevaba a cabo a partir de una nueva edición crítica del experto Damien Colas y mostraba al público ciertos cambios con respecto a la ya vista diecisiete años antes en el Teatro Rossini.

Triunfo indiscutible supuso el debut en el rol de Pamyra de una pletórica Nino Machaidze, que tanto en sus escenas de bravura como en las de canto más reposado domina la escritura con su peculiar y seductor timbre y ofrece una vibrante lectura llena de buen teatro. También mostrando gran dominio del estilo y el movimiento escénico, Luca Pisoni como Mahomet, rival de Sergey Romanovsky como Néoclès. El tenor muestra un instrumento en regla con la difícil escritura de su personaje y sale airoso de los momentos comprometidos. Adecuados los comprimarios, muy implicado y homogéneo el coro y llena de contrastes y matices la dirección de Roberto Abbado al frente de la empastada Sinfónica de la RAI.

Escénicamente se encomendó a La Fura dels Baus y a la artista multidisciplinar Lita Cabellut la propuesta, y se trasladó la trama a un inquietante y vistoso universo distópico de lucha por el agua.

Pedro Coco



ROSSINI: Le Siège de Corinthe. Luca Pisoni, Nino Machaidze, Sergey Romanovsky, John Irvin, etc. Coro del Teatro Ventidio Basso y Orquesta Sinfónica Nazionale della RAI / Roberto Abbado. Escena: Carlus Padrissa.

CMajor 765808 • 2 DVD • 173' • DD 5.1

★★★★★



Si en el pasado número de marzo de RITMO nos referíamos al nuevo ciclo sinfónico del austriaco Franz Schmidt (1874-1939) para Accentus, aludiendo a la monofónica primera versión grabada de la ominosa, y rebosante de un cromatismo mahleriano, *Sinfonia n. 4* por la Orquesta Sinfónica de Viena dirigida por Rudolf Moralt, resulta una grata sorpresa constatar cómo, por mor del 150 aniversario del nacimiento del compositor, el sello Somm ha editado por vez primera en CD esta interpretación, junto con el primer registro, ya estereofónico, del neobarroco y apocalíptico oratorio *El libro de los siete sellos* con un elenco liderado por Julius Patzak y Otto Wiener junto al Coro de la Catedral de Graz y la Orquesta Filarmónica de Munich, bajo la dirección de Anton Lippe.

Con *tempi* bastante más lentos que en grabaciones modernas como las de Mehta en Decca o Wölser-Möst en Emi o las más recientes de Järvi en DG o Berman en Accentus, Moralt firma una solemne *Cuarta* que impresiona por su cantar fúnebre en el *Adagio* y por su melancólico fluir en los tiempos extremos. De una retórica encendida y equivalente a la casi coetánea versión en directo de Mitropoulos en Salzburgo (Sony), Lippe, con dramático y tenso pulso, acompaña a los cantantes guiados por los pletóricos Patzak, en el rol de San Juan, y Wiener como voz de dios. Empleando vinilos como fuente sonora, la edición y el cuidado reprocesado de Lani Spahr resultan bastante más que apropiados para estas grabaciones históricas.

Justino Losada

SCHMIDT: Sinfonia n. 4, El libro de los siete sellos. Solistas. Coro de la Catedral de Graz. Orquesta Sinfónica de Viena / Rudolf Moralt. Orquesta Filarmónica de Munich / Anton Lippe. Somm 5026-2 • 2 CD • 158' ★★★★★ H

LA MIRADA EXACTA A SHOSTAKOVICH

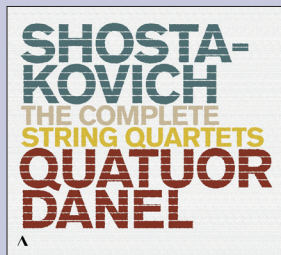
En las últimas décadas del siglo XX, se acostumbró a dividir la discografía de Shostakovich, de manera grosera, en lo que se podrían llamar dos corrientes principales: la rusa y la occidental. En el reino camerístico que nos ocupa, la *línea matrioska* vendría ejemplificada, como conspicuos ejemplos, por los Cuartetos Beethoven, Shostakovich o Borodin. Según el cliché más extendido (que tiene mucho de cierto, pero con infinitos matices), los conjuntos mencionados poseen una carga histórica y un idiomatismo del que carecen los occidentales, a priori más aseptados y objetivos, desprovistos de olor a vodka, y en los que no aparecería ese otro Shostakovich, el que se lee entre líneas, el que refleja la *verdad del alma petersburguesa*. A Haitink y Fitzwilliam, ambos en Decca, los posicionaron en las trincheras occidentales (para lo sinfónico y cuartetístico respectivamente), enfrentados al seco Mravinski, al violentísimo Rozhdestvenski, al supervisado Cuarteto Beethoven o al penumbroso Borodin. El problema de estas divisiones binarias es que no reflejan una realidad más compleja.

El Quatuor Danel, estupendo conjunto franco-belga, ha forjado en buena parte su carácter y seguido una trayectoria muy celebrada alrededor de la oscuridad tanto de la imponente colección de Dmitri Shostakovich (1906-1975) como de la no menos neblinosa integral de Mieczysław Weinberg (1919-1996), autor judeo-polaco al que, en cierta manera, podríamos considerar epígono del compositor de la *Sinfonia Babi Yar*. El Quatuor Danel no sólo ha difundido en concierto y registrado para CPO todos los cuartetos de Weinberg, sino que

SHOSTAKOVICH: Integral de los Cuartetos de cuerda. Quatuor Danel.

Accentus Music ACC 80585 • 6 CD • 380'

★★★★★ R



además se ha ocupado del estreno de algunos de ellos (*Op. 14*, *Op. 20* y *Op. 35*). Ya había grabado antes los Cuartetos de Shostakovich, lo que no impide que la recomendación sea total para este nuevo acercamiento con tomas en vivo de la Mendelssohn Hall (Gewandhaus de Leipzig, 2022).

Si el Emerson es arquetipo de la precisión, de esa forma metódica y matemática de acercarse a Shostakovich, cargada de electricidad, de dinámicas extremas y de vértigo, se puede afirmar que estos CD del Quatuor Danel también poseen esa mirada exacta. Y si, en esa balanza ficticia, en el Emerson se echan de menos los pliegues y las cargas de profundidad que se encuentran, por ejemplo, en el Borodin (sobre todo en las últimas entregas del ciclo, auténticas pinturas negras que se alinean con la despedida insondable de Goya), también se puede decir que el Quatuor Danel viaja por ese camino de la expresividad sombría. Tercera opción interpretativa, si se quiere reducir así, parecida en lo sinfónico a la de Vasily Petrenko con la Royal Liverpool Philharmonic (Naxos): té y vodka al mismo tiempo.

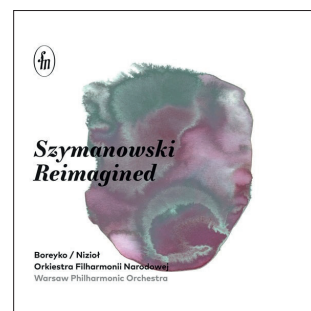
El fraseo del Danel rara vez es tan hiriente como el del Emerson. Pero aunque dé la impresión de que los cuatro instrumentistas del Danel no alzan la voz, sí que gritan cuando corresponde. Interpretaciones desérticas pero, aquí viene un oxímoron, también cálidas y suaves, sin llegar a lo edulcorado. Muy recomendable.

Daniel Pérez Navarro

El color es algo consustancial a la música de Karol Szymanowski, tanto da que se trate de obras para orquesta, de cámara o para piano solo. Está siempre ahí, por lo que no extraña que otros músicos se hayan visto tentados a orquestar algunas de sus partituras instrumentales. El resultado es precisamente lo que se recoge en este disco, "Szymanowski Reimagined" (Szymanowski reimaginado). Las notas interiores plantean la clásica cuestión del *traduttore traditore*, pero, en este contexto, no es más que una pregunta retórica: esta música es tan rica en colores, que su orquestación parece algo tan natural como necesario, sin que ello signifique que estas transcripciones vayan a desplazar a las versiones originales.

Las tres obras son una maravilla, incluso ese *Estudio Op. 4 n. 3* (1902) cuyo éxito llegó a provocar el fastidio de Szymanowski. La instrumentación realizada por Grzegorz Fitelberg en 1942 es una pequeña joya que ha conseguido hacerse un lugar tanto en los estudios de grabación como en las salas de concierto como propina. Las otras dos composiciones son mucho más representativas del estilo de madurez del compositor: *Mitos Op. 30* (1915), para violín y piano, se convierte en la instrumentación de 1991 de Willem Strietman en un concierto para violín que poco tiene que envidiar a los dos escritos por Szymanowski. Las sugerentes sonoridades evocan las de sus obras sinfónicas, y otro tanto puede decirse de la pianística *Máscaras Op. 34* (1916), convertida en esta versión de Jan Krenz de 1985 en un tríptico orquestal. Las versiones de Andrzej Boreyko son, sencillamente, impecables.

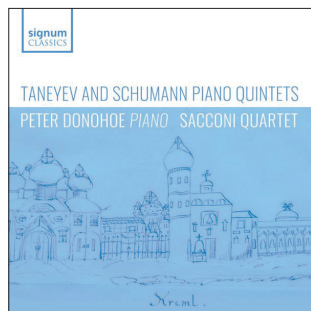
Juan Carlos Moreno



SZYMANOWSKI: Estudio. Mitos. Máscaras. Bartłomiej Nizioł, violín. Orquesta Filarmónica de Varsovia / Andrzej Boreyko.

Accord FN 08 / ACD 330 • 53'

★★★★★



El compositor y pianista Serguéi Tanéyev (1856-1915), tan ligado a Tchaikovsky, de quien fue alumno y de quien estrenó los *Conciertos para piano* 2 y 3, ha conocido en el británico Peter Donohoe a un solista que está bien ligado en lo discográfico a los dos rusos. Donohoe registró en los 80 un magnífico CD con, precisamente, los *Conciertos* 2 y 3 para piano de Tchaikovsky (Bournemouth-Barshai).

En 2024 cierra aquel camino con la grabación del romántico *Quinteto Op. 30* de Tanéyev.

Este *Quinteto* de Tanéyev sigue la estela rusa, tanto la de su maestro nacido en Votkinsk como la de Anton Rubinstein, pero también posa la mirada en los modelos brahmsianos y en el anterior *Quinteto Op. 44* de Schumann. Tanéyev escribe una obra ambiciosa, de duración y aspiraciones casi sinfónicas, a la que Peter Donohoe y el Sacconi se entregan con vigor. Una versión intensa y recomendable.

La segunda parte del disco la ocupa el *Quinteto* de Schumann, una obra que goza de una discografía bastante más afortunada y extensa (Serkin/Budapest, Larrocha/Tokyo o Entremont/Berg son buenas alternativas). Muy aplaudido por Wagner, que consideraba que miraba hacia un futuro que él mismo deseaba para su música, pero despreciado por Liszt, que paradójicamente lo tachó de conservador (mendelssohniano), el *Op. 44* ha despertado todo tipo de interpretaciones literarias, biográficas y hasta psicológicas. Donohoe/Sacconi de nuevo optan por un romanticismo estimulante, hoy no tan habitual, y tan entregado como en el *Quinteto* de Tanéyev.

Daniel Pérez Navarro

TANÉYEV • SCHUMANN: Quintetos para piano y cuerdas. Peter Donohoe (piano), Sacconi Quartet.
Signum Classics SIGCD 775 • 73'
★★★★★

Grabación en torno al 75 aniversario del fallecimiento de Joaquín Turina (1882-1949), uno de los más notables compositores de la época de oro española de la primera etapa del siglo XX. Como para Antonio Machado, la infancia de Turina también son "recuerdos de un patio de Sevilla", ciudad que le vio nacer. Una vida, siempre al lado del piano, que en muchos casos se viera obligado a doblegarse a las exigencias de las editoriales, Casa Dotesio (convertida más tarde en Unión Musical Española). Aquí, Gil de Gálvez con el excelente conjunto Concerto Málaga, nos ofrece transcripciones de algunas de estas piezas, más otras joyas de su excelente producción de música de cámara, a fin de ofrecer un amplio abanico de su estilo, fusión del aprendizaje en la Schola Cantorum de París y las tendencias impresionistas. Gracias a esta amplitud de miras, el lenguaje de Turina que brillantemente aquí se nos presenta, es una perfecta configuración de simbiosis perfecta entre dos universos contrapuestos, caracterizados por el rigor formal y las libérrimas armonías impresionistas, la cimentación perfecta y el barniz de poesía exquisita. Quizás *La oración del torero* sea la más popular y grabada en este estilo. Otras son primicia de grabación para este tipo de conjunto; toda una plétora de escenas y temas españoles mencionados en los títulos de sus piezas, ofrecen una variedad de colores y niveles de energía adecuados a cada tema, con una gracia y sutileza exquisitas de sus encantadores episodios líricos.

Luis Suárez



TURINA: Obras para orquesta de cuerda. Concerto Málaga / Gil de Gálvez.
Naxos 8.573391 • 55'
★★★★★



Para conmemorar el centenario de la muerte de Giacomo Puccini (1858-1924), Angela Gheorghiu y el pianista Vincenzo Scalera realizan un viaje cronológico a través de la praxis compositiva de este autor. Así pues, *A te, Puccini* recopila canciones de concierto escritas por el compositor desde los 17 hasta los 61 años.

De "alguien que ve el progreso del drama que atraviesa cada frase, palabra y acción como si de un espejo siempre presente se tratara" (sobre Puccini, Thomas Beecham), puede esperarse un gran repertorio operístico; sin embargo, esta visión carece de perspectiva y resulta reduccionista. Sus canciones, impregnadas de un estilo inconfundible, permiten establecer una relación entre su crecimiento artístico y el desarrollo melódico de sus óperas; ya que revisita melodías de sus canciones para la composición de estas: *Sogno d'or* aparece en el cuarteto "Bevo al tuo fresco sorriso" de *La Rondine*, *Sole e amore* en el cuarteto del Acto III de *La Bohème*, etc.

Este trabajo, por tanto, revela una profunda comprensión del "delicado equilibrio entre el realismo y la psicología interna de la escritura de Puccini" (Jon Tonlansky). *A te* (1875), como canción, abre las puertas al universo sonoro de un Puccini adolescente e inconfundible en su singularidad compositiva, y, como título, homenajea al compositor. Un viaje pucciniano en el que el tesoro, hasta hace poco perdido, se deja para el final: *Melanconia*. Obra recientemente encontrada y grabada por primera vez en este disco. Periplo cargado de dramatismo que se cierra con un regalo al oyente.

María Alonso

A TE, PUCCINI. Angela Gheorghiu, soprano; Vincenzo Scalera, piano.
Signum Classics SIGCD780 • 50'
★★★★★

Cada vez son más habituales los CD editados sucintamente que nos remiten a un código QR para leer las notas y los textos de las canciones, pero "Ad una stella" nos presenta el caso contrario: un libro editado generosamente, con notas extensas, textos cómodamente legibles y bonitas fotografías, que nos remite a un código QR para escuchar la música, solo disponible en plataformas.

El tenor turinés Andrea Carè explica en las notas lo que significa Verdi para él, y que ha querido difundir en su primer disco su faceta menos conocida, las canciones. Ciertamente, las *liriche da camera* de Verdi podrían ser mucho más conocidas si los cantantes las incluyeran en sus recitales en vez de las (ya me perdonarán) tristes reducciones de arias para voz y piano.

Estas son canciones deliberadamente operísticas; Andrea Carè tiene una bonita voz, una buena dicción, cree en el repertorio y le acompaña un experto en el género, Vincenzo Scalera, de manera que este disco seguramente complacerá a los lectores verdianos, que encontrarán canciones más conocidas como "Non t'acostar all'urna" o "Stornello", pequeñas sorpresas como "Pietà, Signor" o "La preghiera del poeta", o melodías que asociarán a óperas. El caso más evidente es "Il poveretto", reconvertida en "Prends pitié de sa jeunesse", aria de Maddalena, en la versión francesa de *Rigoletto*.

Silvia Pujalte Piñán



AD UNA STELLA. *Liriche da camera* de VERDI. Andrea Carè, tenor; Vincenzo Scalera, piano.
Iliria Productions • 51' • Libro/Audio
★★★★★

HISTORIAS DE LA BBC

Como ocurría con los anteriores volúmenes, lo incluido aquí ya había sido publicado por Ica, que se limita a reunir veinte de esos CD y publicarlos en una caja de menores dimensiones, pues cada disco viene introducido en un sobre de cartón, donde se especifican todos los datos de la grabación. No se incluyen comentarios o artículos que sí constaban en las ediciones individuales anteriores. En lo que se refiere al rimbombante título de "Leyendas de la BBC", algunos de estos documentos entran de lleno en el gran salón de lo legendario, otros se quedan con medio cuerpo fuera y otros, ni siquiera aciertan a encontrar la entrada.

Los dos primeros CD están dedicados a Klaus Tennstedt: *Séptima* de Mahler (1980) y la *Júpiter* de Mozart (1985). Bastante mejor Mahler (interesantes los tres movimientos centrales) que Mozart, donde el director alemán se deja mucha música por el camino. Constantin Silvestri protagoniza el tercer CD, con una aceptable *Sinfonía Manfred* de Tchaikovsky (1963) y unos *Pinos de Roma*, de Respighi (1967), de gran altura orquestal, algo efectistas. Quien sí es una "leyenda" es Richter en su recital (1979) dedicado a Schubert, un disco que todo el mundo debería tener en su mesilla de noche. También lo hace, con todos los honores, Barbirolli en la *Cuarta* de Mahler (1967); una de las lecciones a que acostumbraba a impartir cuando diría al compositor. Se completa con *El Corsario* de Berlioz, marca de la casa.

El nivel desciende en el séptimo CD, donde Curzon y Boulez no terminan de entenderse en los *Conciertos Emperador* (1971) y *Coronación* (1974); mejor Mozart que Beethoven. El siguiente es un precioso disco con obras corales de Lili Boulanger y Fauré dirigi-



das por Nadia, la hermana de la primera (1968). Potente la *Quinta* de Bruckner por Horenstein (1971), a pesar de las limitaciones de la Sinfónica de la BBC. El noveno CD es otro gran disco (1970), dedicado a Lieder de Mahler por Dieckau y Karl Engel; el décimo, dedicado a Michelangeli, lo es a medias: Junto a los *Preludios* (L. I) de Debussy, que son gloria bendita (1982), en el *Concierto* de Grieg (1965), tanto el italiano como Frühbeck tienden demasiado al exhibicionismo. En el undécimo, dedicado a Boult, interesa más Bizet y Ravel que Schubert y Sibelius. Espléndido el *War Requiem* por Giulini en el siguiente, e irregular el decimotercero, dedicado a Ogdon y Liszt; mejor el pianista en los conciertos que él solo.

Svetlanov ocupa un programa muy a su medida, mientras que los dos siguientes contienen las *Sinfonías 8 y 9* de Beethoven por Szell: *Octava* de buen trazo y una *Novena* donde destaca Janet Baker. El siguiente CD es un popurrí dedicado a Dennis Brian, en el que destacan el *Concierto para trompa n. 3* de Mozart y la *Serenata para tenor* de Britten. Precioso el disco dedicado a Kempe, donde se echa de menos un mejor sonido y orquesta en el caso de la *Sinfonietta* de Janáček. También es extraordinario el dedicado a Tortelier, del que hay que destacar el *Concierto para chelo* de Elgar con Boult. Bien, sin más, Rudolf Serkin en el último CD, con las *Sonatas 29 y 31* de Beethoven. En fin, una publicación especialmente destinada a coleccionistas.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



Estemos atentos desde ahora mismo (ya estamos tardando) al recorrido del Chaos String Quartet, una formación joven fundada en 2019. Cuartetos hay muchísimos actualmente, por suerte, pero con la actitud de este prácticamente ninguno. Haciendo honor a su nombre, el grupo parte de la veneración al caos, como espacio necesario para alumbrar la creación y como suceso físico que puede dotarle de dinamismo a cualquier proceso (por ejemplo, la interpretación). Esta actitud, como teoría, puede resultar atractiva, pero necesita de una demostración práctica para convencer. Y el Chaos consigue mucho más que un simple convencimiento: conmociona.

Sus componentes son grandes instrumentistas, por supuesto (Susanne Schäffer como violín primero y Eszter Kruchió en el segundo; Sara Marzadori a la viola y Bas Jongen (que, por cierto, posee estudios de Física) al chelo), pero donde marcan la diferencia es en el sonido que logran, sonido que nace de su actitud: enorme vehemencia en los pasajes dramáticos, emoción y misterio en los introspectivos, imaginación en cada frase, creación de urdimbres polifónicas que densas. No pretenden la pulcritud, sino la catarsis que alumbraba el riesgo. En este disco, toda su valía se vierte en tres joyas del género: el *Op. 20 n. 5 en fa menor* de Joseph Haydn (puro dramatismo para despedir a la Ilustración), las *Metamorfosis Nocturnas* de Ligeti (pura inquietud) y el único *Cuarteto* de Fanny Hensel-Mendelssohn (pura inspiración y atrevimiento). ¡Larga vida al Chaos!

Juan Gómez Espinosa

CHAOS STRING QUARTET. Obras de HAYDN, F. HENSEL, LIGETI (Cuartetos de cuerda). Chaos String Quartet.

Solo Música SM457 • 68' ★★★★★

Desde Claudio Monteverdi, compositor que reafirma el género operístico en sus inicios, el interés por la locura, entre otros focos recurrentes, está presente en la temática asociada a la ópera. El público, acostumbrado a escuchar, a través de un recitado teatral, momentos de perturbación mental o enajenación, poco a poco, comenzó a recibir estímulos por parte de un nuevo género que acoge este estado en repetidas ocasiones: la ópera.

Como recopilatorio de escenas de locura, *Delirio* permite al oyente entender el tratamiento de este estado mental, dentro del desarrollo del personaje, a lo largo de la historia de la ópera. Estado que llamativamente se asocia siempre a una mujer y a una voz aguda y ágil en las coloraturas propias de las *caballete*.

En este contexto, la soprano Jessica Pratt selecciona tres roles pertenecientes a óperas de G. Donizetti: *Lucia* (*Lucia di Lammeermoor*), *Emilia* (*Emilia di Liverpool*) y *Linda* (*Linda di Chamounix*), y dos roles desarrollados en la obra compositiva de V. Bellini: *Elvira* (*Il Puritani*) y *Amina* (*La Sonnambula*), para ilustrar el delirio.

La elección es adecuada en cuanto a lo que pueden ofrecer los personajes psicológica y vocalmente; sin embargo, podría decirse que Pratt no siempre consigue imprimir el dramatismo y la diferenciación que caracteriza a cada una de estas escenas. *Delirio* recoge, por tanto, además de grandes escenas de la historia de la ópera, un gran reto. Este repertorio requiere gran maestría en su interpretación, no sólo por la precisión, tesitura y dificultad vocal, sino por el propio desarrollo psicológico y la adecuada diferenciación de la *solita forma* que todas comparten.

María Alonso



DELIRIO. Jessica Pratt, soprano. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino / Riccardo Frizza. Tancredi Records 198025604096 • 73'

★★★

BBC LEGENDS (Vol. 4). Solistas, orquestas y directores diversos.

Ica Classics ICAB 5174 • 1373' • 20 CD ★★ / ★★★★★ H



En orden cronológico inverso (de 1840 a 1816), *Escuchar todos sus nombres* presenta la música de tres maravillosas compositoras (Clara Wieck, Emilie Mayer y Fanny Hensel) que hicieron historia a pesar de las vicisitudes encontradas en un mundo que dificultaba el desarrollo y reconocimiento artístico de una mujer.

Esta presentación se cierra y vincula en torno a una figura masculina: Ludwig van Beethoven. Además de ser reconocido como "uno de los mayores creadores y pensadores radicales y universalistas de la cultura occidental" (Pertz), Beethoven, en este trabajo, se presenta como inspiración para Wieck, Mayer y Hensel. Así, Pertz atribuye la palabra "musa" a una figura masculina y menciona datos como que Mayer fue llamada "la Beethoven femenina"; apelativos que comparaban el trabajo creativo de una mujer con lo masculino: género de referencia en la época.

A pesar de las circunstancias, la praxis compositiva de estas mujeres nada tiene que envidiar a la de otras figuras que la historia ha ensalzado y con las que han tratado de opacarlas. Elenora Pertz, a través de una interpretación sonora y cristalina, según las necesidades liederísticas, y Manuel Gómez Ruiz, con una dicción y vocalidad correctas, recogen en esta grabación el ciclo *Op.12, Sie liebten sich beide*, y *Ihr Bildnis* de Wieck; el primer registro discográfico del ciclo *3 Lieder Op. 10*, y *Der Erlkönig* de Mayer; los *Goethe lieder* de Hensel; y el ciclo *Op. 98* de Beethoven. Un recorrido liederístico que permite al oyente escuchar y hacer justicia, con independencia del género, a todos sus nombres.

María Alonso

ESCUCHAR TODOS SUS NOMBRES. Manuel Gómez Ruiz, tenor; Elenora Pertz, piano.

Vanbonn GC 90-2024 • 50' ★★★★★ P

Dos de las más importantes agrupaciones dedicadas al repertorio que se conoce como Música Antigua, se han unido para entregarnos un disco que, seguramente, llamará mucho la atención de los melómanos interesados en ese amplio período de la historia. La Freiburger Barockorchester y el conjunto Vox Luminis grabaron tres Cantatas que tienen como hilo temático la Fiesta de la Ascensión que se celebra en mayo en el calendario Litúrgico. Son *Lobet Gott in seinen Reichen BWV 11* y *Auf Christi Himmelfahrt allein BWV 128* de Bach, así como *Ich fahre auf zu meinem Vater* de Telemann.

El disco no sorprende por su novedad debido a que existe en el mercado una amplia variedad de versiones de las mismas obras, pero cabe resaltar la lectura correcta, la precisión, más que la inspiración, que hace la Freiburger Barockorchester, una agrupación instrumental que cuenta con un justificado prestigio a la hora de interpretar la música barroca alemana. Una mención aparte merecen las fuerzas vocales en esta grabación. Vox Luminis hace gala aquí de la fuerte tradición coral belga en la que nació y por eso supo aportar la alegría respetuosa, y a veces solemne, que la ocasión para la que fueron escritas estas obras exige. Entre los solistas, es de resaltar el terso encanto de las partes cantadas por el contratenor Alexander Chance.

Un disco no muy equilibrado, con una parte instrumental que toca estas obras con alegría de libreto, poco genuina, y que contrasta con la profunda humanidad que encierra la parte vocal.

Juan Fernando Duarte Borrero



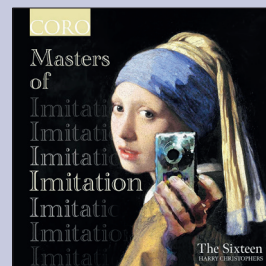
HIMMELFAHRT. Obras de BACH & TELEMANN. Freiburger Barockorchester, Vox Luminis / Lionel Meunier.

Alpha ALPHA1032 • 64' ★★★★★

MAESTROS DE LA PARODIA

A pesar de su llamativa y aparentemente frívola portada, *Masters of Imitation* presenta un planteamiento meticuloso y profundo. El álbum gira en torno al concepto de la parodia, técnica que consiste en tomar prestado material musical preexistente, generalmente un motete o una *chanson*, para componer una misa. No había un patrón claro en la elección de los modelos, pues los compositores parodiaban tanto obras propias como ajenas, sacras o profanas. Elegir un modelo profano, como una *chanson* o madrigal, era una forma de bordear las restricciones impuestas a la música litúrgica tras el Concilio de Trento.

Uno de los compositores más influyentes de la segunda mitad del siglo XVI, que utilizó magistralmente la técnica de la parodia, fue Orlande de Lassus. Su figura vertebró y da sentido a este disco de The Sixteen. Nacido en Mons, Bélgica, en 1532, Lassus cierra una larga saga de compositores franco-flamencos que llevaron la vanguardia musical desde el norte de Europa hasta Italia. En Italia, Lassus se formó y absorbió la técnica de la escritura a doble coro que emplea en el motete que abre el disco, *Osculetur me osculo oris sui*, y en el Credo de la Misa del mismo nombre que le sigue. El disco también incluye el *Salmo 147 Laudate Jerusalem Dominum*, la impresionante *Salve Regina a seis voces* y el *Magnificat* basado en el motete de Josquin *Benedicta es caelorum Regina*. Con esta parodia del maestro de maestros, Josquin, se cierra un bloque de obras que muestran lo mejor del estilo de Lassus: el sofisticado empleo de la parodia, la elegancia de su contrapunto y la atención al sentido del texto. Todos estos textos están imbuidos de



una profunda sensualidad y tensión emocional, que The Sixteen interpretan y expresan de manera excepcional, como sucede igualmente en el madrigal *Cantai or piango*.

El propio Lassus mostraba su admiración por la obra de Maddalena Casulana, la primera compositora de la historia que consiguió imprimir su obra. De Casulana se incluyen los madrigales *Morir non può el mio core y Vagh' amorosi augelli*. Los homenajes no terminan aquí: el disco incluye un espectacular Motete de Guyot de Châtelet, compuesto con la técnica llamada *si placet*, en la cual añade seis voces más al *Benedicta* es de Josquin. Además, Bob Chilcott basa su Motete *Lauda Jerusalem Dominum* en el de Lassus, en un encargo de The Sixteen al célebre compositor británico contemporáneo.

La interpretación de The Sixteen fascina desde el primer minuto, con la claridad y perfecta afinación que les caracteriza, un sonido pleno y esponjoso y una declamación del texto absolutamente perfecta. Se adaptan elegantemente tanto al carácter de la música sacra como al de los madrigales y, lo más importante, dejan que la música hable por sí misma sin estorbarla. El talento, la admiración, el homenaje y el constante juego entre amor sacro y amor profano, son los nudos de argentea tela de araña que The Sixteen han tejido para un oyente que no puede sino deslumbrarse y disfrutar de uno de sus mejores discos.

MASTERS OF IMITATION. Obras de LASSUS, CASULANA, DESPREZ, CHATELET, CHILCOTT. The Sixteen / Harry Christophers.

CORO COR16203 • 66' ★★★★★ RS

Mercedes García Molina



Ut Queant Laxis Resonare Fibris, es la primera línea de un himno en honor a San Juan Bautista. Está escrito en estrofas sáficas, de las cuales la primera es famosa en la historia de la música porque las notas de la melodía correspondientes a las sílabas iniciales de los seis hemistiquios son las seis primeras notas de la escala diatónica de do. Esta asociación entre los talentos de Sergio Blardony y el pianista Mario Prusuelos, surge del deseo de difusión de la música del Renacimiento español abordado desde una fórmula innovadora: su puesta en diálogo con la creación contemporánea experimental. Incluye piezas de la edad de oro de la música española de autores como Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero, entre otros y, con interludios e himnos, juntando el piano, la narración y el empleo de sintetizadores por el propio Blardony.

Una composición experimental e innovadora, donde el valor real aquí reside en la fusión contemporánea con geniales piezas corales renacentistas españolas, de carácter fúnebre. Se logra una hazaña notable de transferir unas texturas similares al piano con temas a menudo impactantes o inquietantes, presenta secciones variadas con unos giros simples. El resultado final es verdaderamente impactante atravesando una transición melancólica inolvidable. Este álbum de versiones finales, fruto de la plasmación en el estudio de las presentaciones del proyecto en vivo, seguramente cautivará a aquellos que estén dispuestos a ver el trabajo de Blardony, metamorfoseando los clásicos desde una perspectiva diferente.

Luis Suárez

RESONARE FIBRIS. Obras de Sergio BLARDONY. Mario Prusuelos, piano. Pilar Martín Gila, narradora.

IBS Classics 162023 • 54' ★★★★★

Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Strauss y Reger son los compositores protagonistas de este trabajo; sin embargo, sus obras no son presentadas con la textura melódica y conceptual original. Los *Lieder* que contiene *Romantic songs* son transformados, según las notas adjuntas al disco, para ofrecer un nuevo enfoque que, inspirado en las obras más tardías de estos compositores, realza la voz y el piano con la incursión de otro instrumento melódico. Así, *Lieder* originalmente compuestos para voz o dúo vocal que dialoga con la melodía y la armonía del piano o la orquesta, depende del *Lieder* en el que se ponga el foco, son adaptados con el fin de ensalzar el trabajo vocal y camerístico que se puede desarrollar al trabajar con más instrumentos de los previstos inicialmente o con un grupo de cámara reducido en lugar de una orquesta.

Sin duda, parten de una idea interesante y generan un hilo conductor entre las texturas inicialmente antagónicas de todas las piezas; sin embargo, habría que preguntarse si estos arreglos logran conservar la riqueza tímbrica que aportan los originales. Mientras el cello y el contrabajo (de aparición más simbólica) aportan unidad al proyecto y vinculan las texturas melódicas dispares de las composiciones originales, Eilika Wünsch sorprende con una interpretación parca en colores, a la hora de dialogar musicalmente con los otros instrumentos, dinámicas en *pianissimo* sin un apoyo estable y sonidos por momento fijos y calantes. Si el fin era ensalzar la voz, podría concluirse que la interpretación no permite apreciar el potencial de estos arreglos.

María Alonso



ROMANTIC SONGS. SO TIEF IM ABENDROT: Eilika Wünsch, soprano; Bernhard Wünsch, piano; Ramón Jaffé, violoncello; Prof. Stefan Adelmann, contrabajo.

Hänssler Classic HC23016 • 68' ★★

SALUDOS DESDE LA TRADICIÓN

Nacido y educado en época victoriana, y fallecido al tiempo de las primeras grabaciones digitales, mencionar a Sir Adrian Boult (1889-1983) es hablar de uno de los paladines de la música (no solo británica, pese a su elocuente discografía) del siglo XX. Visto como *demodé* a mediados del pasado siglo por sus interpretaciones apegadas al texto y la sobria gestualidad *alla Nikisch* de su técnica de batuta, basada en el empleo de la muñeca apenas levantando los brazos, que detalló en un documental para la BBC, Boult fue, poco a poco, reivindicado como un vivo exponente de la perfección clasicista en el cambiante mundo de la dirección orquestal. Este doble CD de ICA Classics así lo viene a demostrar con una selección de obras que estrenó, interpretó o grabó en diversas ocasiones. Partiendo del ingenio contrapuntístico y rítmico de *A Fugal Overture* de su amigo Gustav Holst (1874-1934), el homenaje al londinense barrio ribereño de *Hammersmith* y, sobre todo, la innovadora, colorista y famosa suite de connotaciones astrológicas *Los Planetas*, la transparencia orquestal, prueba de su depurado sentido del balance, y el contraste entre un discreto lirismo y la grandeza monumental de los climas en los que el sonido sinfónico se expande, emergen aquí como rasgos de su estilo interpretativo.

Para evitar el olvido, Boult hizo suya buena parte de la difusión de la obra de su malogrado colega George Butterworth (1885-1916), cuyo *The Banks of Green Willow*, basado en melodías populares recogidas por el propio Butterworth y Percy

SIR ADRIAN BOULT. HOLST: *Los Planetas*, *A Fugal Overture*, *Hammersmith*; BUTTERWORTH: *The Banks of Green Willow*; VAUGHAN WILLIAMS: *Sinfonía Antártica*; WALTON: *Sinfonía n. 1*. Orquesta Sinfónica de la BBC; Orquesta Filarmónica de Londres / Sir Adrian Boult.

ICA Classics 2CICAC5173 • 2 CD • 154' ★★★★★



Grainger, se presenta aquí en nítida y sutil lectura que la confirma, junto al registro para Lyrita, como una de las versiones de referencia. Convertido también en uno de los principales intérpretes del mayor sinfonista británico del siglo XX, Ralph Vaughan Williams (1872-1958), de quien este registro brinda la inquietante y evocadora *Sinfonía Antártica*, Boult firma una traducción tensa, misteriosa y persuasiva de la partitura, emparentada con la banda sonora para el film *Scott of the Antarctic* sobre su frustrado intento de llegar al Polo Sur, demostrando clara pericia ante los resortes expresivos de la obra tras grabarla para Decca y Emi en diversas ocasiones. Por último, la catártica y turbulenta *Sinfonía n. 1* de William Walton (1902-1983), que también grabase Boult para Nixa en los 50, plasma una más diáfana pero contenida lectura cuando, quizás, exige mayor mordacidad y sentido del drama.

Con atmosféricas tomas radiofónicas de conciertos con las Orquestas Sinfónica de la BBC y Filarmónica de Londres en los 60 y 70 (incluyendo su concierto de despedida en el Royal Festival Hall en 1977), este doble CD ofrece mejor sonido de *The Banks of Green Willow*, *Los Planetas* y la *Sinfonía n. 1* de Walton, obras editadas ya en BBC Classics o como Cover CD para BBC Music Magazine y, por primera vez, del resto de obras en un bonito diseño que revaloriza el rol de Sir Adrian Boult como longevo exponente de la tradición interpretativa.

Justino Losada



Con una trayectoria de 35 años en el mundo de la música, Spanish Brass es uno de los grupos más dinámicos y consolidados del escenario musical internacional. Su discografía de 32 CD muestra sus múltiples facetas; aquí en esta especial producción por su 35 aniversario, nos ofrecen una gran paleta de autores, estilos y formas bajo obras originales, algunas dedicadas ex profeso, y otras en brillantes adaptaciones. El Ensemble formado por trompeta, trompa, trombón y la tuba, es acompañado por Pablo Domínguez, guitarra y percusión en el arreglo de Ramón Cardo de la celebrísima *Entre dos aguas*.

Esta colección está espléndidamente ejecutada con un amplio abanico de posibilidades, entre suaves y expresivas y lo que le da una consistencia al álbum que lo hará querer por los oyentes ocasionales que buscan algo de música clásica distinta a la oferta habitual. Además, le es brindado al conjunto un excelente equipo de ingeniería con una amplia oportunidad para mostrar sus habilidades. Un lanzamiento completamente agradable para los recién llegados a la música clásica, los entusiastas de los metales y los audiófilos por igual. La técnica y claridad de cada músico es extraordinaria. El trino de la tuba y el trombón es inusual y único. Los arreglos son ajustados y muestran cada parte por separado y como conjunto. Su forma de tocar inmediatamente sugiere volver a escuchar de nuevo el disco ante tal virtuosismo y musicalidad.

Luis Suárez

SPANISH BRASS. 35. Obras de BACH, CAENS, JENKINS, CUCARELLA, GOMES PEREIRA, EDO, AURIGNAC, MARQUINA, LEGRAND, SERRAT, DE LUCÍA, RAPA. Spanish Brass.

Sb Edicions 042 • 60' ★★★★★

El violone es un instrumento que hoy está encasillado como un miembro humilde y que desempeña las labores de dar estabilidad al bajo continuo dentro de sus múltiples colores e instrumentos monódicos y polifónicos, confiriéndole un color único y que muchos confunden todavía con la viola da gamba, el violonchelo o incluso con el contrabajo entre las múltiples sonoridades de sus componentes.

Ismael Campanero es el asombroso joven músico español que se encuentra plenamente establecido como uno de los más reputados intérpretes de la familia de instrumentos que rodea al contrabajo y sus variantes históricamente informadas entre los más destacados grupos de toda Europa.

Campanero da un rotundo golpe sobre la mesa reivindicando al violone como instrumento solista y demostrando sus insospechadas facetas expresivas y virtuosísticas. En un valiente ejercicio autoproducido y acompañado del también excelente Daniel Oyarzabal al clave y al órgano como perfecto compañero y cómplice en esta fastuosa labor de música de cámara y a solo, comprobamos de lo que es capaz el violone, escapando muy lejos de su registro habitual de la clave de Fa a los registros más acordes a un violín, dejando las calmas labores de su habitual desempeño como instrumento, para dejarnos boquiabiertos con la vivacidad y espectacularidad en los fragmentos más ágiles de la grabación.

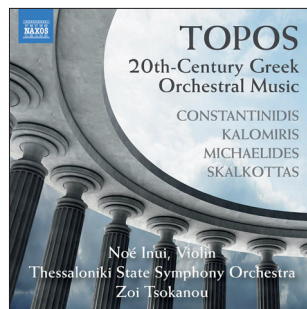
Infrecuentes, bellas y asombrosas músicas escritas por Vivaldi, Castello, Bach, Fontana, Frescobaldi o Purcell serán las que escuchará todo aquel afortunado melómano que se haga con su copia.

Simón Andueza



THE NEW VIOLONE. Ismael Campanero, violone. Daniel Oyarzabal, clave y órgano.

Autoproducción • 59' ★★★★★ R



Con el título de *Topos / Música orquestal griega del siglo XX*, y bajo una semántica musical de connotación territorial, este disco de Naxos ahonda en la influencia folklórica en la escritura sinfónica del cosmos griego, alimentada a su vez por las estéticas del cambio de siglo. Bajo inflexiones modales, la monodia bizantina y el acento folklórico, el breve *Al alba en el Partenón* del músico greco-chipriota Solon Michaelides (1905-1979) se impregna también del perfume del impresionismo francés. Una visión de armonías más estáticas y tamizada por el sonido *alla Rimsky-Korsakov* resulta perceptible en las *Imágenes isleñas*, colección de danzas para violín y orquesta de Manolis Kalomiris (1883-1962) basadas en temas populares del Dodecaneso, archipiélago del que también toma el compositor esmirnés Yannis Constantinidis (1903-1984) material folklórico para construir sus tan estilizadas como coloristas dos *Suites Dodecanesas*.

Por último, las ingeniosas *Cinco danzas griegas*, de quien fuera el compositor puente entre el nacionalismo musical griego y la vanguardia vienesa, Nikos Skalkottas (1904-1939), muestran una inventiva armónica que, en arreglo para cuerda de Walter Goehr, señalan su cromatismo. Con la participación del violinista japonés Noé Inui en la obra de Kalomiris y una muy atenta Orquesta Sinfónica Estatal de Tesalónica bajo las órdenes de la idiomática directora Zoi Tsokanou, esta excelente grabación denota que estas obras no hubieran tenido mejor interpretación posible.

Justino Losada

TOPOS. MÚSICA ORQUESTAL GRIEGA DEL SIGLO XX. Obras de MICHAELIDIS, KALOMIRIS, CONSTANTINIDIS, SKALKOTTAS. Noé Inui (violín); Orquesta Sinfónica Estatal de Tesalónica / Zoi Tsokanou.

Naxos 8.574436 • 66' ★★★★★ R

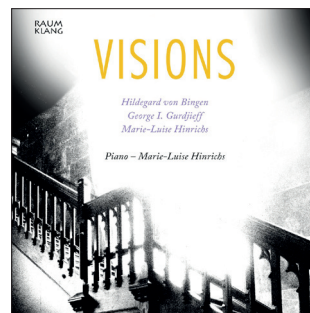
La pianista y compositora alemana Marie-Luise Hinrichs ha grabado un excepcional álbum que, junto a sus propias composiciones, incluye obras de la abadesa benedictina Hildegard von Bingen y del escritor George I. Gurdjieff.

Su visión pianística de la obra de Hildegard partió en 2009 con el exitoso álbum *Vocación* y, posteriormente, con el trabajo *Meditaciones*. Ahora nos introduce de nuevo en ese aire de espiritualidad e ingravidez con ocho arreglos para piano de su autoría en los que pretende trasladarnos los místicos mensajes de esta compositora medieval. Aunque todos ellos tienen la capacidad de sumergirnos en una atmósfera mágica y lejana, cabría destacar las improvisaciones armónicas y melódicas desarrolladas en la antífona *O beata infantia*, ya que transforman esta composición dotándola de un sonido íntimo y entrañable.

La música que degustamos aquí de George I. Gurdjieff, reconocido (y misterioso) gurú espiritual ruso, es un fiel reflejo del carácter oriental de su producción. Aunque todas proporcionan una cálida escucha, *Mamasha* y *Sayyif Chant and Dance No. 34* son las dos piezas que mejor definen el estilo de este autor.

Finalmente, podemos disfrutar de dos composiciones de Hinrichs que, si bien resultan antagónicas en su carácter, ambas presentan la escritura sensible, suave y calmada de esta creadora. Mientras que *Souvenir de Londres* rompe con el estilo general de *Visiones* con delicadas melodías vinculadas al vals, *Bolom* continúa de manera enigmática con el diseño imperante.

Sakira Ventura



VISIONES. Marie-Luise Hinrichs, piano.

Raum Klang RK4201 • 65' ★★★★★ S

Richard Wagner
SIEGFRIED

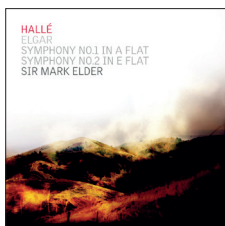
Clay Hilley Iain Paterson
Ya-Chung Huang Nina Stemme

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

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas
por Juan Berberana

Novedades



El sello discográfico de la Orquesta Hallé, y su titular el veterano Mark Elder, están concluyendo una de las mejores integrales de Elgar jamás grabada. Y sus Sinfonías están a la altura de sus anteriores proyectos. Muy recomendable.

ELGAR: Sinfonías 1 y 2. Orquesta Hallé / Mark Elder.

HCS / Disponible desde 03-05-24

★★★★★



Nueva entrega (vol. 15) de la integral sinfónica de Haydn de Antonini en Alpha (a concluir en 2032, año Haydn). Como las anteriores, brutalmente vigorosa y casi electrizante. Difícil encontrar mejor alternativa hoy en día.

HAYDN: Sinfonías 62, 85 y 50. Orq. Cámara Basilea / Giovanni Antonini.

Alpha / Disponible desde 26-04-24

★★★★★ R



Grabación íntegra (no suele ser habitual) de *La tragedia de Salomé*. Lectura innegablemente idiomática y apasionada de Alain Altinoglu. Pone en valor la no siempre bien apreciada obra de Florent Schmitt.

SCHMITT: La tragedia de Salomé... Orq. Radio Frankfurt / Alain Altinoglu.

Alpha / Disponible desde 10-05-24

★★★★★



Fantásticas interpretaciones de estos dos míticos Tríos. El Zeliha se muestra vigoroso y extrovertido, con un pasmoso nivel de virtuosismo. Y excepcional grabación y toma de sonido de Mirare. Buena ocasión de volver a ambas obras.

SCHUBERT: Trío n. 2. SHOSTAKOVICH: Trío n. 2. Trío Zeliha.

Mirare / Disponible desde 10-05-24

★★★★★

Novedades repertorio infrecuente



Nuevo intento por llevar las melodías de los Beatles a las salas de concierto. Guy Braunstein (violinista excepcional y recreador) y la extrovertida Alondra de la Parra lo intentan. Merece la pena escucharlo, y juzguen ustedes...

BRAUNSTEIN: Abbey road concerto. Orq. Fil. Real de Lieja / Alondra de la Parra.

Alpha / Disponible desde 26-04-24

★★★★★

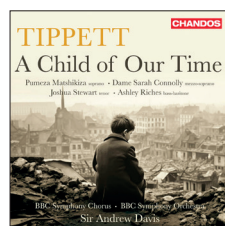


Dos años después de su estreno en el Met, y aprovechando su reposición, Erato publica la grabación en vivo de la exitosa (el mayor de los últimos 30 años) ópera de Kevin Puts (ver crítica en la sección de Auditorio de este mes de la reposición en el Met).

PUTS: Las horas. Solistas. Metropolitan Opera / Yannick Nezet-Seguin.

Erato / Disponible desde 19-04-24

★★★★★



Coincide la publicación de esta emotiva versión de la genial obra de Tippett, con el fallecimiento inesperado de su director, el ejemplar Sir Andrew Davis. No se nos ocurre mejor testamento musical. Imprescindible. DEP.

TIPPETT: A child of our time. Solistas, Coro y Orq. Sinf. BBC / Andrew Davis.

Chandos / Disponible desde 03-05-24

★★★★★



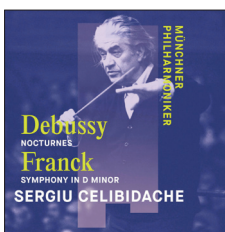
John Williams, en su tour de despedida, llega a Japón, volviendo a sus infalibles éxitos (*Star Wars*, *Supermán*, *Indiana Jones*...). Quizás la orquesta y el sonido estén por debajo de las versiones en Berlín o Viena, pero la emoción sigue intacta.

WILLIAMS: Bandas Sonoras (En Tokyo). Orq. Saito Kinen / John Williams.

DG / Disponible desde 03-05-24

★★★★★

Reediciones



Cada rescate que la Filarmónica de Munich realiza de un concierto con Sergiu Celibidache, deviene en acontecimiento. Original, reposada (como fue su etapa final) y poética versión de la *Sinfonía* de Franck. De referencia. Imprescindible.

FRANCK: Sinfonía. DEBUSSY: Nocturnos. Orq. Fil. Munich / Sergiu Celibidache.

Warner / Disponible desde 19-03-24

★★★★★ R

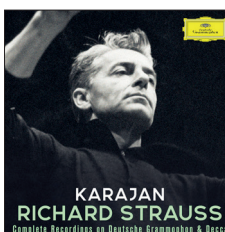


Universal conmemora los 50 años de la desaparición de Josef Krips, con una amplia reedición de sus grabaciones. Cuesta seleccionar. Pero, probablemente, lo mejor de este director austriaco estuvo en Mozart (su antológico *Don Giovanni*...).

MOZART: Sinfonías ns. 31 y 39. Orq. Sinf. Londres / Josef Krips.

Universal / Disponible desde 26-04-24

★★★★★



Si Mozart fue la especialidad de Krips, bien pudo haber sido Richard Strauss la de Karajan. Universal sintetiza en esta reedición todas las grabaciones del director austriaco en Decca y DG. Inmejorable conjunto, con algunas versiones geniales.

R. STRAUSS: Obras orquestales (registros completos de DG y Decca). Herbert von Karajan.

Universal / Disponible desde 10-05-24

★★★★★ R



Han pasado 40 años y la música neo-romántica de Hans-Jürgen von Bose (como la de otros compañeros de corriente: Rihm, Müller Siemens, Reimann...) no ha envejecido nada mal. Quizás por eso Wergo nos lo recuerda con estas reediciones.

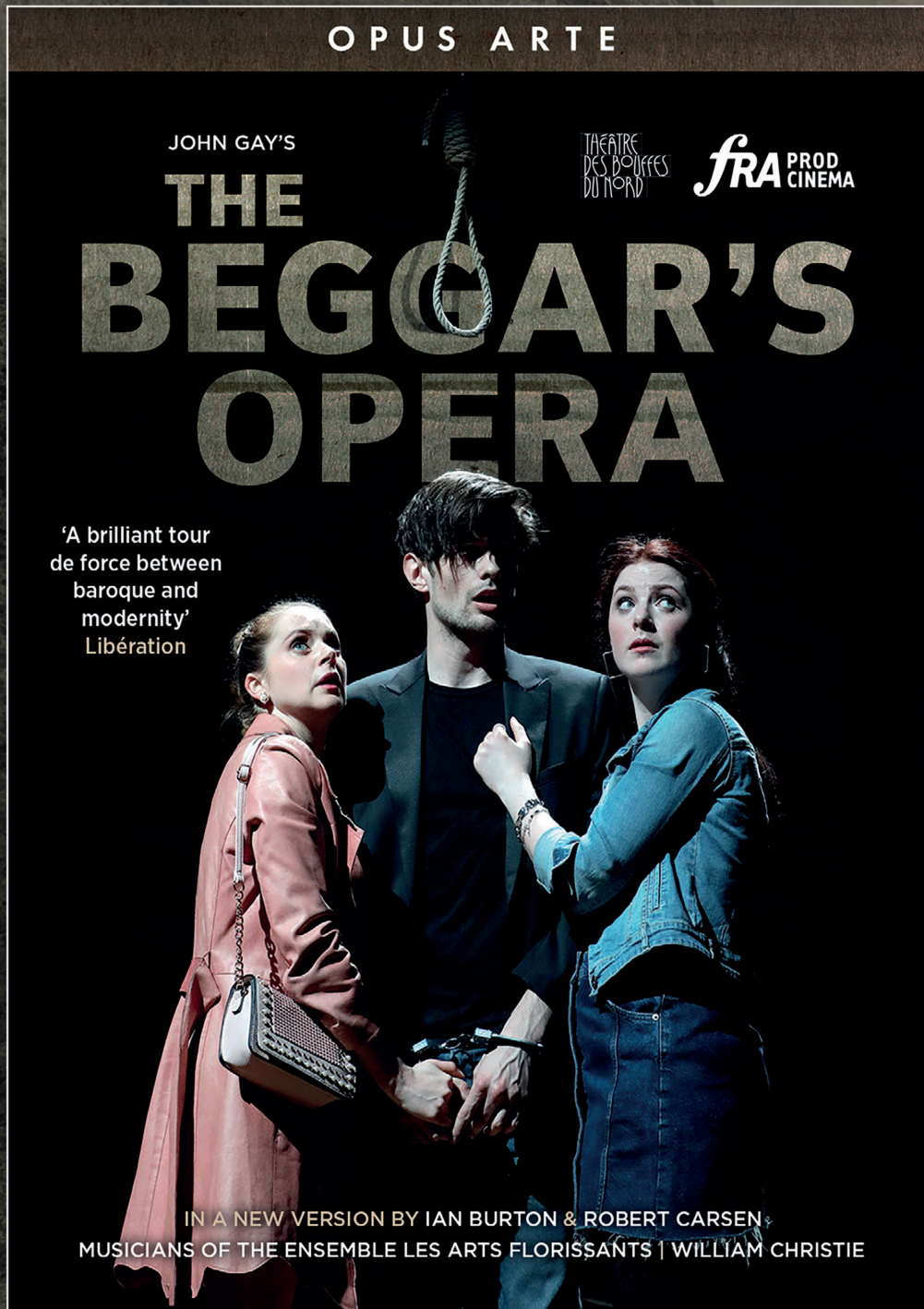
VON BOSE: Die nacht aus blei.... Varias orquestas / Hans-Jürgen von Bose.

Wergo / Disponible desde 03-05-24

★★★★★

CRITICS' CHOICE

COLLECTOR'S EDITION



"As in every comedy, timing is everything, and the team excelled in this respect. There was a palpable sense of enjoyment, which was contagious. Choreography was superb."

Seen and Heard International

"... a witty satirically topical evening. Les Arts Florissants was sensational and spirited ..."

Bachtrack ★★★★★

Música
DIRECTA



LA MESA DE JUNIO

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

MENÚ

"Interpretaciones de la Sinfonía 9 de Beethoven"

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

Leonard Bernstein / Varias orquestas (DG, 1989)
Erich Kleiber / Filarmónica de Viena (Decca)
Claudio Abbado / Filarmónica de Berlín (DG)
John Eliot Gardiner / Orq. Revolucionaria y Romántica (Archiv)
Nikolaus Harnoncourt / Orquesta de Cámara de Europa (Teldec)
Andris Nelsons / Filarmónica de Viena (DG)
Jordi Savall / Le Concert des Nations (Alia)
Otto Klemperer / New Philharmonia (Warner)
Riccardo Chailly / Gewandhaus de Leipzig (Decca)
Wilhelm Furtwängler / Orq. Festival de Bayreuth (Naxos, 1951)

PEDRO GONZÁLEZ MIRA
Crítico y escritor

Sir Georg Solti / Sinfónica de Chicago (Decca)
Karl Böhm / Filarmónica de Viena (DG)
Daniel Barenboim / Staatskapelle Berlin (Teldec)
Daniel Barenboim / West-Eastern Divan (Medici)
Otto Klemperer / New Philharmonia (BBC, 1970)
Otto Klemperer / New Philharmonia (Warner)
Wilhelm Furtwängler / Philharmonia (Tahra, 1955)
Carlo Maria Giulini / Filarmónica de Berlín (DG)
Wilhelm Furtwängler / Filarmónica de Berlín (Warner, 1951)
Wilhelm Furtwängler / Orq. Festival de Bayreuth (Naxos, 1951)
Wilhelm Furtwängler / Filarmónica de Viena (Warner, 1952 & 1954)
Leonard Bernstein / Filarmónica de Viena (DG)

CARLOS DE MATESANZ
Periodista musical y locutor de Radio Clásica

Karl Böhm / Filarmónica de Viena (DG)
Wilhelm Furtwängler / Orq. Festival de Bayreuth (Naxos, 1951)
Otto Klemperer / New Philharmonia (Warner)
Ferenc Fricsay / Filarmónica de Berlín (DG)
Herbert von Karajan / Filarmónica de Berlín (DG, 1963)
Carlo Maria Giulini / London Symphony (Warner)
Sergiu Celibidache / Filarmónica de Munich (Warner)
Sir Georg Solti / Sinfónica de Chicago (Decca)
Paul Kletzki / Filarmónica Checa (Supraphon)
Rafael Kubelik / Sinfónica Radio de Baviera (DG)

GONZALO PÉREZ CHAMORRO
Editor de RITMO

Daniel Barenboim / Staatskapelle Berlin (Warner & Erato)
Leonard Bernstein / Filarmónica de Viena (DG)
Herbert Blomstedt / Gewandhaus de Leipzig (Accentus)
Karl Böhm / Filarmónica de Viena (DG)
Sergiu Celibidache / Filarmónica de Munich (Warner)
Ferenc Fricsay / Filarmónica de Berlín (DG)
Wilhelm Furtwängler / Filarmónica de Berlín (1942)
Carlo Maria Giulini / Filarmónica de Berlín (DG)
Otto Klemperer / New Philharmonia (Warner & BBC, 1970)
Kurt Sanderling / Philharmonia (Warner)
Sir Georg Solti / Sinfónica de Chicago (Decca)

SOBREMESA



Si el mes pasado planteábamos "otras sinfonías", en la que sin duda tenía cabida la *Novena Sinfonía* de Beethoven, por su aporte coral innovador, este mes vamos directos a la obra en sí y preguntamos acerca de la historia fonográfica de esta Música (ver también nuestro Tema del mes de junio).

Primero, damos la bienvenida al periodista musical y locutor de Radio Clásica Carlos de Matesanz, que se sienta por primera vez en esta mesa. Y también nuestro editor deseaba aclarar que el orden de sus elecciones es alfabético, siendo quizá Giulini con Berlín su versión más mágica, por lo inusual de la carga dramática que en ella se expresa. Igualmente "se ha dejado en el tintero" interpretaciones de gran belleza o impacto en su momento, como

la de Kurt Masur (Philips), las varias de Kubelik (en especial la de Orfeo de 1982) o Haitink con la Radio de Baviera (BR-Klassik), echando en falta que la última interpretación de Riccardo Muti (su ciclo con Philadelphia no acababa de levantar el vuelo), con la Filarmónica de Viena con motivo del bicentenario, no se ha grabado para su uso comercial, aunque sí existe el vídeo en Internet.

Entrando de lleno, es Wilhelm Furtwängler el más escogido, con ocho versiones de la *Novena*, ya que durante su vida esta obra siempre fue testigo de su crecimiento como músico y como un reflejo de los tiempos que le tocó vivir; la versión con más votos de Furtwängler ha sido la de Bayreuth de 1951, con tres menciones. Pero la versión que ha tenido unanimidad es la clásica de Otto Klemperer de su ciclo para el sello EMI (ahora Warner); ha tenido los 4 votos. Le siguen Solti y su segunda grabación en Decca con Chicago (tres menciones) y Karl Böhm con la Filarmónica de Viena (tres menciones). Con dos menciones: Daniel Barenboim y la Staatskapelle Berlin (Teldec, aunque ha sido citado más veces por otras interpretaciones), Klemperer para la BBC (1970), Carlo Maria Giulini y la Filarmónica de Berlín (también citada su versión de Londres), Fricsay y Berlín, Celibidache en Munich o la clásica de Leonard Bernstein con Filarmónica de Viena, que no es la de la caída del Muro de Berlín, también citada.

Es decir, *Novenas* de todos los gustos y colores para la obra más universal de la historia del arte.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus interpretaciones de la Novena Sinfonía de Beethoven, que pueden hacerlo en Twitter o Facebook, citando nuestra cuenta:

  @RevistaRITMO

L'AIO NELL'IMBARAZZO DONIZETTI



DONIZETTI OPERA



ALESSANDRO CORBELLI ALEX ESPOSITO

ORCHESTRA E CORO DONIZETTI OPERA
VINCENZO MILLETARI, CONDUCTOR

FRANCESCO MICHELI, DIRECTOR

Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es



 DYNAMIC 

ANTIQUA

por Sergio Pagán

Melancolía

En la biblioteca de la Universidad de Cambridge se custodia una de las más importantes colecciones de música para laúd del Renacimiento inglés. Entre las obras allí conservadas hay una, *Melancholy Galliard*, de John Dowland, que hace referencia a ese estado de melancolía que se puso de moda en la Inglaterra de finales del siglo XVI. De hecho, esta pieza tiene poco que ver con los animados y alegres giros de una gallarda. Su carácter es triste, meditabundo, apesadumbrado, muy en consonancia con muchas de las obras de su autor, el adalid de la tristeza.

Dowland, el eterno doliente, fue el gran maestro de la melancolía. Sus composiciones, especialmente su colección de pavanas *Lachrymae* junto a canciones como *Fluyen mis lágrimas*, *Vi a mi dama llorar* o *Corred, cristalinas lágrimas*, pronto le confirieron una merecida fama de triste y melancólico que él mismo fomentó.

En 1604 vio la luz en Londres su más celebrada colección de música instrumental, cuyo título completo es: *Lachrymae, o siete lágrimas en forma de siete apasionadas pavanas con otras y diversas pavanas, gallardas y allemandes, reunidas para laúd, violas o violines a cinco partes*.

Dowland escribe siete "lágrimas" en forma de tristes pavanas cuyo incipit es un motivo de cuatro notas descendentes, La-Sol-Fa-Mi, que dibuja musicalmente el fluir de las lágrimas por el rostro.

Un grupo de cuatro notas que se hicieron famosas y que pasarían a convertirse

en algo emblemático y distintivo de la personalidad del propio Dowland.

En la portada de la edición de esta colección de *Lachrymae* podía leerse lo siguiente: *Aut Fuit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beavit* ("Aquel a quien la Fortuna no ha bendecido, o enfurece o llora"). Y en su dedicatoria advertía que, aunque el título prometía lágrimas, "las lágrimas que vierte la Música han de ser sin duda agradables". Dowland llegó a jugar con su propio nombre, ligándolo al dolor. Así, una obra en forma lacrimosa la firmaba *John Dowlandi de Lachrymae*, y otra composición la titulaba *Semper Dowland, semper dolens*.

Pero no fue Dowland el único músico inglés adscrito a esta música "melancólica". También Anthony Holborne se dejó seducir por este carácter meditabundo y apesadumbrado en sus composiciones. Y lo hizo con obras como su *Pavana ploravit*, que parte de la figura lacrimosa de cuatro notas descendentes de Dowland, o su también melancólica gallarda *Sic semper soleo* ("Así, siempre en soledad").

Y es que, en la Inglaterra del período isabelino, la melancolía era el afecto más extendido y estudiado. Varios tratados ingleses le dedicaron profundos análisis. El más difundido llevaba por título *Anatomía de la Melancolía* y fue dado a las imprentas en 1621 por Robert Burton. Esta obra de carácter enciclopédico trata de analizar y diseccionar la enfermedad de la melancolía, su historia, sus orígenes y causas, sus síntomas, sus remedios, su tipología y muchas cosas más que van surgiendo al hilo de las abun-



Edward Herbert, 1st Baron Herbert of Cherbury (1610-14), pintura de Isaac Oliver, que sume al noble caballero en un estado de melancolía.

dantes citas, acotaciones, advertencias y referencias con las que el autor va enriqueciendo todo el contenido de su voluminoso tratado. De Burton sabemos que fue profesor en la Universidad de Oxford y miembro vitalicio del *Christ College*. Sus últimos años los pasó como bibliotecario en la universidad de Oxford donde, según él mismo afirmaba, llevó una vida "tranquila, sedentaria, solitaria, apartada, a solas con las Musas, dedicado a mis estudios en la universidad, casi hasta la vejez, para aprender la sabiduría".

Pero, ¿a qué se referían en aquellos años cuando hablaban de Melancolía? Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana o española* de 1611, dice que es: "enfermedad conocida y pasión muy ordinaria, donde hay poco contento y gusto [...] pero no cualquiera tristeza se puede llamar melancolía en este rigor; aunque decimos estar uno melancólico cuando está triste y pensativo de alguna cosa que le da pesadumbre". También Robert Burton distinguía entre la melancolía transitoria que denomina *melancolía en disposición* y la melancolía como enfermedad crónica.

Desde la Edad Media, según la teoría de los cuatro humores o los cuatro temperamentos (colérico, flemático, sanguíneo y melancólico), se consideraba que caer bajo el influjo de este último suponía una desdicha. Sin embargo, en la Inglaterra isabelina, la melancolía pasó a convertirse en el afecto favorito de ciertos ambientes artísticos y sociales. Esto, probablemente, se debió a la influencia italiana, a través de la corriente neoplatónica liderada por Marsilio Ficino, el cual, profundizando en los escritos de Aristóteles halló el siguiente comentario del filósofo griego: "Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos". Los nobles intelectuales británicos rápidamente se adhirieron a esta idea. Aunque el autor de *Anatomía de la melancolía*, Robert Burton, llegó a afirmar en su defensa que "escribo sobre la melancolía para evitar la manera de caer en la melancolía".

"Dowland, el eterno doliente, fue el gran maestro de la melancolía"



MARÍA ISABEL PROTA CARMENA

Compositora, pianista y escritora

por Elisa Rapado Jambrina

Resulta curioso que en el año 2024 todavía siga teniendo sentido reivindicar a una figura tan conocida ya por nuestra musicología como la de María Isabel Prota Carmena. Su nombre, todavía sin muchos detalles, venía incluido en la guía de compositoras españolas que publicó el Centro de Documentación de Música y Danza en el año 2008 y la autora tiene página propia en la Wikipedia pero, desgraciadamente, la recuperación del repertorio que escribió no ha ido pareja a un mejor conocimiento de sus datos biográficos. El hecho probablemente tiene que ver con que Isabel Prota se dedicó sobre todo a la composición de música religiosa, pero, al haber vivido en los siglos XIX y XX, su obra no encaja con la órbita temporal de los numerosos y excelentes grupos de música antigua de nuestro país, que son los que interpretan más a menudo música religiosa.

La compositora, pianista y escritora nació en Madrid el año 1854 y vivió hasta 1928. Por su origen acomodado (era la hija de Emilia Carmena Monaldi; pintora de cámara de la reina Isabel II y maestra de artes de las dos infantas) pudo formarse en canto, piano y solfeo. En el Conservatorio de Madrid fue alumna de Teresa Roaldés y posteriormente de José Ildefonso Jimeno de Lerna en las materias de contrapunto, fuga, instrumentación y órgano, dato que encontramos en el completísimo manual de Nieves Hernández-Romero titulado *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: El conservatorio de Madrid*.

En 1874 compuso su primer *Andante con variaciones* para piano solo y una misa dedicada a las religiosas dominicas recoletas de Loeches, probablemente por influencia de su madre, que, muy afectada por la situación en la que había quedado el convento después del saqueo al que lo habían sometido las tropas francesas, decidió pintar de su propia mano algunas obras que permitiesen rellenar los huecos de las pinturas expoliadas en su altar mayor. Este dato lo encontramos en la entrada del blog "Cuaderno de Sofonisba" dedicada a la pintora Emilia Carmena.

En 1882 María Isabel Prota Carmena fue galardonada con el primer premio en un certamen celebrado en Salamanca con motivo del centenario de Santa Teresa, en el que puso música orquestal a los versos "Vivo sin vivir en mí", dato que encontramos en los Anales Complutenses, XXXI, 2019, ISSN: 0214-2473. En estos años su producción religiosa crece en número y superará las cien piezas al final de su vida.

En la partitura *Misa a grande orquesta compuesta y dedicada al Santísimo Sacramento y a la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, depositada en la Biblioteca Nacional, encontramos la siguiente anotación, que reproducen los citados Anales Complutenses:

"Los Estados Unidos de América han autorizado por medio de un acta de su Congreso, a la Comisión del Mundo Colombiense en la Exposición Internacional de Chicago, estado de Illinois, en el año 1893, para premiar con una medalla por mérito especial, concedida por un juez examinador de acuerdo con un tribunal compuesto por jueces internacionales a Isabel M. Prota, Madrid, España. Espuso [sic] composición musical. Recompensa por esta misa instrumentada para orquesta y desplegando un conocimiento completo del contrapunto"

Tras su viaje a Chicago, la compositora presentaría la pieza ante el público madrileño, al parecer también con gran éxito. En el mismo año en el que recibe el premio, la compositora traduce del francés una obra del deán de la catedral de Tours: *Vida del señor Dupont*, al que seguiría al

año siguiente otra publicación propia de índole religiosa. Esto podría justificar que la prensa del momento dedicase más espacio a la literatura religiosa de la compositora y sus obras de caridad que a la propia música. Sin embargo, encontramos también menciones muy elogiosas respecto a sus composiciones, como esta que procede de "La correspondencia musical" en una fecha tan temprana como 1884: "Son dignas de figurar entre las de reputadísimos compositores de música sagrada, probadas quedan nuestras afirmaciones del principio; y se confirman más y más con la vida de la biografiada, no solo por razón de su sexo y de haber gastado en el estudio más asiduo los mejores tiempos de la juventud, que suelen ser empleados por ésta para satisfacción del placer y ociosidad, sino también porque la Srta. Prota, que en el terreno musical es una verdadera artista, cuenta además con dotes de ilustración no comunes; poseyendo el idioma francés casi como el suyo propio, habiendo hecho, así mismo, estudios de latín y el italiano, y no siéndole, tampoco, desconocidos del todo los elementos de literatura, necesarios para poder apreciar las bellezas de los grandes modelos que en esta parte del saber humano existen".

En tiempos recientes, la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional Española ha digitalizado 36 de las piezas de la compositora de entre las conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Unión Musical Española, que publicó algunas de ellas. Allí encontramos páginas pianísticas como un *Andante con Variaciones* (1874), varios *Nocturnos*, un *Scherzo* a cuatro manos (1878) y numerosas piezas vocales religiosas que incluyen el salmo *Beatus Vir* (1887), el *Cántico a Santa Cecilia*, el *Ave María* (1885), un *Miserere* (1890), diversos villancicos, letanías y *Stabat Mater*, los dúos *Ecce Panis* y *Benedictus*, un *Gradual* (1889) y varios ofertorios y misas acompañadas con variadas formaciones instrumentales, incluida la orquesta sinfónica. También se conserva música instrumental religiosa, como su *Fantasia* para órgano y piano, que data de 1880.

Sería una pena que el centenario de la muerte de la compositora, que tendrá lugar en 2028, nos pille con los deberes sin hacer respecto a la recuperación de su música. Confío que alguien recoja esta invitación a descubrir e interpretar su repertorio.

"La Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional Española ha digitalizado 36 de las piezas de María Isabel Prota Carmena de entre las conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Unión Musical Española"

Elisa Rapado Jambrina

Pianista dedicada al repertorio de Lied alemán y canción lírica europea, es invitada a impartir conferencias y a escribir regularmente sobre este repertorio.

© JUAN LUIS GARCÍA DIEZ



LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Música

La directora alemana Angela Schanelec, nacida en 1962, comenzó en el mundo del cine como actriz, más tarde estudió dirección y, a día de hoy, ha sido premiada como guionista (Festival de Berlín) y como directora (Festival de la Seminci de Valladolid). La mayoría la conocimos por su anterior película, *Estaba en casa, pero...* (2019), en la que ya vislumbrábamos su estilo de no explicar, sino solo sugerir, lo que en el film *Música* (2023) lleva a la radicalidad: se muestra como una búsqueda de imágenes y sonidos, considerando la palabra solo como una tentativa para descomponer el silencio porque el lenguaje condiciona y restringe. Utiliza el cuerpo y la fisicidad para describir. Algunas escenas simulan cuerpos de ballet, como el que aparece en el hermoso cartel que anuncia la película. La acción se intuye, muchas veces, fuera de la cámara, lo que no se ve no es que no haya ocurrido, sino que, aunque los personajes ven, somos nosotros, los espectadores, los que debemos interpretar. Si somos capaces de acomodarnos a su cadencia lenta, recibiremos como compensación la belleza que destila el film.

En un principio puede recordarnos a Pasolini y su película *Edipo Re*, que también traslada la acción a la época actual y a dos ciudades: Tebas y Bolonia, con escasos diálogos y utilizando la música clásica. Pero no. Pasolini es fiel a la historia de Sófocles y Angela Schanelec la utiliza de una forma muy libre: convierte los mitos en seres humanos y libera al protagonista de la maldición de su destino.

Empieza el film con una niebla que, poco a poco, va inundando la pantalla como un gris presagio de lo que va a suceder. Las primeras palabras no aparecen hasta el minuto quince de la cinta y son muy escuetas. Encuentran a un niño en la montaña que es adoptado y que al ser acosado mata a su hostigador y es condenado a un año de cárcel. En ella conoce a una de sus guardianas, que se comunica con él por medio de obras de música barroca, con Vivaldi y otros compositores como Monteverdi, Bach o Pergolesi, que ella graba en un cinta para que la estancia sea más llevadera. Por ejemplo, *Filiae Maestae Jerusalem*, que escuchamos durante un largo periodo de tiempo, acompaña la temporada en que Jon está preso (cantada por el contratenor francés Philippe Jaroussky):

"Música se muestra como una búsqueda de imágenes y sonidos, considerando la palabra solo como una tentativa para descomponer el silencio porque el lenguaje condiciona y restringe"

El río está muerto
El sol y la luna son privados
Sin embargo la propagación oscura su velo rasgará"



Música es un intenso film de la cineasta alemana Angela Schanelec.

Reflejo de una vida dura: ha matado a su padre y se casa con su madre, la carcelera, con la que tiene una hija, aunque él, Jon (Edipo) no es consciente de nada de ello. Su mujer Iro (Yocasta) interpretada por Agathe Bonitzer, nacida en 1989 en una familia muy vinculada al cine (podemos verla también, actualmente, en la película *Maria Montessori*), al saber a quién ha matado su marido, se suicida y la madre de éste, para expresar su tristeza, canta la conocida canción francesa *Plaisir d'amour* (un romance francés del siglo XVIII que interpretó, incluso,

la inolvidable soprano Victoria de los Ángeles):

*"Placer de amor dura solo un momento
Pena de amor dura toda la vida"*

Después del funeral, Jon se traslada con su hija a vivir a Berlín y la música se convierte en su medio de subsistencia. Aliocha Schneider, cantante y actor, interpreta a Edipo y canta, él mismo, las canciones de Doug Tielli, compositor canadiense, multi-instrumentista que utiliza tanto el trombón, la guitarra y la voz y que escribió varias composiciones para que se convirtieran en la banda sonora de la película: "El corazón del amante y el asesino / El sabio y el que se desmoronó", letra de una de las canciones del músico de Canadá que parece describir al protagonista.

Jon-Edipo, reinterpretado por la directora, no se arranca los ojos como el Edipo-mito, pero sí va perdiendo paulatinamente la vista y, como hemos ido viendo, la naturaleza, que se retrata en la última escena y, sobre todo, la música (sustituyendo a las palabras) convierte el destino en redención, en liberación de su situación o aparente condición.



Music
Filme de Angela Schanelec
2023 · 108'

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

El kiosko de Miguel



Miguel Sanz, propietario de un kiosko en el barrio de Salamanca (Lista) de Madrid.

"Estudié varios cursos de Ciencias Políticas; desde niño me ha interesado la Historia de España; leí todos los libros que encontré sobre el Rey Juan Carlos. He sentido una vocación por la palabra escrita, y cuando surgió la posibilidad de ocuparme del kiosko de la calle Lista, aproveché la oportunidad"

"Miguel ha descubierto que los jóvenes, aunque no leen periódicos, sí se interesan por el ensayo, la historia y la literatura"

Así explica Miguel Sanz Sanz (Burgos, 1992) cómo en el año 2015 llegó a ocuparse del kiosko situado en la madrileña calle de José Ortega y Gasset número 45. A partir de ese momento ha convertido su pequeño negocio en una pieza fundamental del barrio. Porque el kiosko de Miguel tiene también la categoría de librería, además de vender otros productos como camisetas, juguetes y paraguas. Sin olvidar una función por la que el ayuntamiento no le paga, como es la de ser una eficaz oficina de información, labor cumplida con su perenne sonrisa. Y en el kiosko de Miguel, cómo no, hay lugar para las revistas culturales, como los es RITMO.

Miguel es un joven simpatiquísimo, que conoce por su nombre a sus abundantes clientes, de los que adivina sus gustos, y se permite alguna

prudente recomendación. Es un entusiasta de los libros, está muy enterado de las novedades, sabe lo que se escribe y lo que se dice sobre lo que se escribe. Su impulso autodidacta le ha servido para aquilatar un criterio certero sobre la situación general del libro en España; su opinión es optimista, a pesar de que las tiradas han reducido drásticamente el número de ejemplares y se ha limitado asimismo el número de kioscos en la capital; de los 500 que había en 2008, apenas quedan 300.

Por las características del barrio, la clientela de Miguel es más bien talluda, lo que no le ha impedido descubrir que los jóvenes, aunque no leen periódicos, sí se interesan por el ensayo, la historia y la literatura.

La oferta del kiosko en estos campos es de primera calidad, con colecciones de Literatura, Historia y Filosofía a precios no solo asequibles, sino baratos, que ofrecen las grandes obras al interés y la curiosidad de un público que pocas veces habrá entrado en una librería.

Miguel trabaja doce horas de lunes a viernes, y ocho los sábados y domingos, con el mes de agosto como única vacación. No tiene mucho tiempo para leer, continuamente dedicado a la atención de sus clientes, desde el niño que le pide el cromo, la señora que se lleva el *Hola* o el caballero que le agradece la recomendación del libro. A veces se da la casualidad de que el autor del libro se encuentra charlando con el kioskero.

Miguel Sanz Sanz es una figura socialmente estimulante, que merece ser elogiada por el Doktor Faustus. Seguro que después de la dedicación a las letras llegará el día de asomarse a la música.



El kiosko de Miguel
Calle de José Ortega y Gasset 45 (Madrid)

"Miguel Sanz Sanz es una figura socialmente estimulante, que merece ser elogiada por el Doktor Faustus; seguro que después de la dedicación a las letras llegará el día de asomarse a la música"



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Los juicios del círculo de tiza

por Pedro Beltrán

Der Kreidekreis Op. 21 (*El Círculo de Tiza*) es una ópera en tres actos con libreto de Zemlinsky, basado en la obra *Der Kreidekreis* de Klabund. La ópera fue escrita durante 1930-31 y se estrenó el 14 de octubre de 1933 en Zúrich, con una clara temática jurídica con dos juicios. Zemlinsky pone en música un drama chino de Alfred Henschke (1890-1928), que firma con el pseudónimo de Klabund. El texto se inspira en un antiguo poema chino de Li Sing-Tao (1279-1368) y el libreto de la ópera fue iniciado por la esposa del compositor y terminado por el propio Zemlinsky. Tras el estreno en Zurich en 1933, estaba previsto representarla simultáneamente en cuatro escenarios alemanes: Frankfurt, Berlín, Colonia y Nuremberg. Debido a la ascendencia judía de Zemlinsky, esto fue imposible. Finalmente se ofreció en enero de 1934 en Stettin, Coburg, Berlín, Nuremberg y Graz, tras el levantamiento temporal de ciertas restricciones; también se representó en Praga y Bratislava. Es la última ópera que Zemlinsky completó, ya que al morir dejó sin terminar *El Rey Candaules* (al que dedicamos el mes pasado esta sección). La Ópera de Zúrich revivió *El Círculo de Tiza* en 2003 y en 2018 se presentó una nueva producción en la Ópera de Lyon, con escena de Richard Brunel y dirección musical de Lothar Koenigs.

En el inicio del primer acto aparece Tong, un ex verdugo, propietario de un prostíbulo. Lo visitan la señora Chang y su hija Haitang. La señora Chang quiere vender a su hija para que se prostituya tras la muerte de su marido. Su cónyuge fue víctima de la extorsión del malvado y sin escrúpulos juez y recaudador de impuestos Ma. Se suicidó dejando a la familia sin dinero. El hijo de Tong, Chang-Ling, un revolucionario político, se opone, pero después de regatear el precio, Haitang es admitida en el burdel. Un cliente, el príncipe Pao, está fascinado con la nueva prostituta. Dibuja un círculo con tiza en la pared de papel, que simboliza la rueda del destino. Lo que está fuera del anillo no es nada, lo que está dentro es el universo. Ma atraviesa el círculo de papel con su cabeza. Desea a Haitang para él y se la compra a Tong por un precio con el que Pao no puede competir.

En el segundo acto ha pasado un año. La primera esposa de Ma, Yü-Pei, está furiosa y humillada por la aparición de Haitang en la casa. Haitang le ha dado a Ma un hijo, mientras que Yü-Pei no ha tenido descendencia, por lo que Haitang tiene derecho a la herencia de Ma. El propio Ma desea divorciarse de Yü-Pei y dar a Haitang el rango de primera esposa. Yü-Pei conspira con su amante, Chow, para asesinar a Ma. Chang-Ling reaparece en la puerta del jardín. Se ha unido a un grupo revolucionario que ha decretado que el villano Ma debe morir. Haitang explica que ha dado a luz a un hijo de Ma y, como resultado, su marido se ha convertido en una persona diferente.

Tras consultar el círculo de tiza, Chang-Ling acepta aplazar la ejecución. Haitang le da a Chang-Ling su abrigo, observado por Yü-Pei, quien rápidamente informa a Ma, acusando a Haitang de asociarse con mendigos. Yü-Pei pone veneno en el té de Ma, que muere. Llega la policía y Haitang es arrestada por el asesinato. Yü-Pei reclama al niño como suyo.

El acto tercero empieza con un juicio en el juzgado local. El juez Tschu Tschu ha pasado la noche en el burdel

de Tong. Ha sido sobornado por Yü-Pei, quien también ha sobornado a la partera, la señora Lien, y a dos testigos falsos para que testifiquen contra Haitang. Se inicia el juicio y Haitang es condenada por el asesinato de Ma. Llega la noticia de que el Príncipe Pao ha sido coronado Emperador y, como acto de buena voluntad, ha declarado una amnistía para todos los condenados. Los jueces y los acusados deben ir a Pekín. Chang-Ling grita desde la galería que el nuevo Emperador no será diferente del anterior y también es condenado.

Haitang y Chang-Ling son escoltados por dos soldados antipáticos a través de una tormenta de nieve hasta Pekín, donde deben presentarse ante el nuevo Emperador. Pao simpatiza con las opiniones de Chang-Ling y lo indulta. Pao ordena que coloquen al niño en medio de un círculo de tiza y les dice a las dos mujeres que lo saquen. El niño será entregado a quien tire con más fuerza. Incapaz de hacerle daño a su hijo, Haitang se revela como la verdadera madre. Yü-Pei, Chow y Chu reciben la notificación de la sentencia. Cuando está a punto de irse, Haitang le revela a Pao que tuvo un sueño en el que hacían el amor mientras ella dormía durante su primera noche en la casa de Ma. Pao le dice que no fue un sueño y Haitang le comunica que, por lo tanto, el niño debe ser suyo. Pao proclama a Haitang como esposa y es coronada emperatriz.

La ópera es genial y resulta increíble su ausencia casi completa del repertorio. Es un Zemlinsky renovado y diferente de las óperas anteriores, con toques de Hindemith y Krenek. Siguiendo a Weill, se alterna el melodrama con partes habladas que representan un veinte por ciento de la ópera. Zemlinsky muestra su romanticismo cromático en una obra encantadora y mágica. A la orquesta habitual, se añaden dos saxofones, platillos, un tambor de jazz y un banjo.

En el centro del drama está el círculo de tiza que, desde el mismo momento que aparece, es ambiguo. Haitang dibuja el círculo en papel negro. Pasa de un círculo simple a una rueda. Tiene una doble función como zona de especial protección y símbolo de eternidad. Como dice Robert Blackburn, "es una historia artificial pero actual, culturalmente remota, pero muy humana". Es la obra de un gran maestro.

Zemlinsky tuvo un proceso judicial en 1901, donde decidió cancelar el contrato que le ligaba con el teatro de operetas Karlstheater y contratar con el Theater an der Wien, donde Beethoven había estrenado las *Sinfonías ns. 3, 5 y 6*, el *Concierto para violín* y *Fidelio*. Le ofrecían mejor sueldo, mejores cantantes y un repertorio más interesante. El director del Karlstheater presentó una demanda contra Zemlinsky y el juicio se celebró el 18 de julio de 1901. Las partes llegaron a un acuerdo, por el cual Zemlinsky seguiría un año más en el Karlstheater. *El Círculo de Tiza* no se ha representado nunca en España.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Miguel Manzano, tradición viva y renovada

Pocos días antes del cierre de esta edición de RITMO, llega la noticia del fallecimiento de Miguel Manzano y, naturalmente, se me agolpan los recuerdos de los momentos vividos con él, con su siempre inestimable ayuda y generosidad. Deja desde luego un impresionante legado, como músico completo que fue, tanto en la investigación como en la creación, dos facetas que se complementan de manera importante en muchos de los grandes artistas.

La famosa frase “Si he llegado tan alto es porque he subido en hombros de gigantes”, atribuida a Newton, pero que en realidad expresa una imagen poderosa

“Su extraordinario conocimiento de la tradición le impulsó a lo largo de su extensa carrera para lograr hermosas páginas musicales y trabajos que son pilares para el conocimiento del folklore y la música popular”

que ya se encontraba con anterioridad en otros pensadores y filósofos, ilustra extraordinariamente la certeza de que en la ciencia todo avance es fruto en realidad de un empeño comunitario, pero es extensible a toda manifestación de cultura.

En Miguel Manzano era una realidad incuestionable, pues su extraordinario conocimiento de la tradición le impulsó a lo largo de su extensa carrera para lograr hermosas páginas musicales y trabajos que son pilares para

el conocimiento del folklore y la música popular. En su pensamiento siempre estaba la idea de que “un músico puede estar en la brecha de la creatividad más renovadora y al mismo tiempo unido al pasado por las raíces, sin las que parece que todo ser viviente, al menos hasta ahora, acaba por secarse sin haber llegado a dar fruto maduro”. En esto se sentía unido a la labor de Béla Bartók.

Ciertamente, su vida y obra son un ejemplo perfecto de la maravillosa tradición musical hispánica: formado en Zamora, Salamanca y Valladolid, y posteriormente en el Conservatorio y en la Escuela de Música Sagrada de Madrid, se licenció posteriormente en liturgia en el Instituto Católico de París. Llegó a ser por oposición organista de la catedral de Zamora, y fue una voz importantísima en la renovación musical de la música en la iglesia, sobre todo con esa obra extraordinaria que es *Salmos para un pueblo* (1968), cuya extraordinaria popularidad revela el acierto de un músico maestro en conectar tradición y modernidad. Una mirada a las redes actuales nos revela cómo muchos de esos salmos son hoy en muchos países repertorio popular y vivo.

Imposible tampoco olvidar obras maestras, como ese canto, *Jerusalem*, encargado por la Hermandad del Cristo de la Buena Muerte en Zamora en 1983, que hoy forma parte de la extraordinaria Semana Santa de



Miguel Manzano deja un impresionante legado, tanto en la investigación como en la creación.

la ciudad, con un aspecto performativo que sólo un maestro conocedor de la tradición podía realizar. Igualmente impresionantes sus extraordinarios cancioneros de Zamora, León o Burgos, y ese legado de trabajo de campo singular que dejó finalmente en la Biblioteca Nacional de España (BNE) para que pudiera seguir siendo fuente de estudio. Eso sin olvidar sus muchos otros apartados como intérprete e impulsor de recuperación viva de la música tradicional.

Tuve la inmensa suerte de poder colaborar con él en su faceta como Catedrático de Etnomusicología y Folklore del Conservatorio de Salamanca, pues me encargó que realizara allí el que fue mi primer curso de introducción musicológica al flamenco, como extraordinario impulsor que fue del trabajo etnomusicológico en todas sus vertientes. Un agradecimiento que tengo que hacer extensivo como intérprete, pues igualmente pude grabar e interpretar algunas de las piezas integrantes de esa bella colección que, con el título de *More Hispano*, dedicó a desarrollar las muchas posibilidades modales que supo descubrir en las tonadas más arcaicas recogidas en su impresionante labor como folklorista y etnomusicólogo.

Es mucho lo que su ejemplo me ha enseñado, y me hace recordar esa gran verdad en la que se basó su labor: el arte, como la vida, necesita tener firmes raíces para poder crecer y dar frutos.

“Es mucho lo que su ejemplo me ha enseñado, y me hace recordar esa gran verdad en la que se basó su labor: el arte, como la vida, necesita tener firmes raíces para poder crecer y dar frutos”



LA QUINTA CUERDA

Música e Inteligencia Artificial

por Paulino Toribio

Hace unos pocos años que la Inteligencia Artificial (IA) se atrevió a completar la Octava de Schubert, a través de una famosa empresa tecnológica de móviles, en un experimento que a mi entender es del todo fallido. Llegaron incluso a dar un concierto en Londres con el resultado. La IA puede crear todo tipo de obras con unos patrones dados, es evidente, cuanto más estudiados y precisos sean esos patrones más se acercará a una supuesta realidad creativa y para los más incautos, incluso parecerá una realidad nueva de tal autor. En los cursos de informática musical de Adolfo Núñez, músico, ingeniero e investigador, se nos daba a conocer, ya en los años noventa, programas en los que se replicaban patrones de jazz de forma automática y el resultado era muy convincente.

Desde entonces, la IA ha evolucionado y ahora se atreven con los grandes de la clásica y pretenden suplantar a autores como Schubert. Para empezar, es de muy mal gusto intentar siquiera completar la obra de un autor ya desaparecido. Si Schubert dejó su Sinfonía inacabada es porque su salud no se lo permitió o su estado anímico o cualquier otra circunstancia. En una carta a su amigo Leopold Kupelwieser en 1824, le escribe: "En una palabra, me siento el hombre más infeliz y más miserable del mundo, imagínate un hombre cuya salud ya no mejorará nunca y que en su desesperación solo empeora todo en lugar de mejorarlo (...) Un hombre

al que el entusiasmo por la belleza le amenaza con desaparecer". A Schubert, enfermo de sífilis, le amenazaba la muerte y esto era una fatalidad, de tal manera que se aisló del mundo, de sus amigos y entró en una profunda depresión. ¿Cómo hace la IA para plasmar esto en su versión "completa" de la Octava, cómo conseguir la trascendencia de los dos primeros tiempos, cómo inventar esas melodías tan sugerentes, pasionales y al mismo tiempo llenas de elegancia?

Se pueden escribir obras al estilo de tal o de cual, ya lo hicieron sin demasiado éxito los editores de Mozart con alguno

de sus Conciertos para violín, pero no se puede suplantar a un autor y menos aún profanar sus obras con remiendos y con invenciones. El poder de la IA es fantástico para solucionar problemas, para hallar ecuaciones imposibles, pero para sondear en los entresijos del sentimiento humano y la pasión creativa creemos que aún falta un largo recorrido que no sé si estamos dispuestos a realizar.

Algunos han conseguido engañar a las casas de subastas con cuadros procedentes directamente de la IA, al fin y al cabo el proceso creativo es una serie de factores que, sabiamente mezclados, propician un determinado resultado. Lo que nos faltaría en esta fórmula es la personalidad unívoca del autor, sus fuentes, su experiencia de vida, sus relaciones, sus contradicciones, su naturaleza física y psíquica. Quizá algún día se puedan replicar patrones exactos de Beethoven o de Mozart, su propio pensamiento musical en obras infinitas, pero de qué nos serviría. Amamos a Beethoven y a Mozart porque son únicos, irrepetibles, con unas obras limitadas. En lo agotable, en lo reducido, en lo limitado está el arte y la creación. ¿Quién quiere mil sinfonías de Beethoven?

Un concepto que se debate en relación a la IA y la propiedad intelectual es la originalidad, de manera que una obra original es algo que no existía previamente y es el reflejo de la personalidad de su autor. Para la ley, el autor siempre es una persona natural de manera que, a fecha de hoy, no se puede proteger la autoría de una IA. El paradigma de los coches Tesla que provocan accidentes y no los conduce nadie. ¿Quién es el responsable? Da vértigo en toda su extensión, pero es el futuro que está ahí abriéndose paso y pisándonos los talones.

No obstante, las empresas que trabajan con IA en procesos creativos establecen unos ciertos derechos. Ya en la Unión Europea se habla de la e-personality como "la personalidad electrónica de la IA". Es decir, que en unos años tendremos compositores musicales artificiales con una personalidad definida, ojo al dato. La SGAE y la AIE van a tener mucho trabajo por delante para defender a sus socios.

La IA se nutre con cientos de miles de páginas, bases de datos millonarias, libros e información muy diversa, detrás de todo ello hay muchos creadores e intelectuales que reclaman su trabajo. La IA no surge por generación espontánea. Es cierto que llega un momento en que genera sus propios procesos y mecanismos de pensamiento. Empresas del sector musical (Apple Music, Spotify, etc.) solicitan a los desarrolladores de IA que no utilicen sus bases de datos para evitar plagios y usos ilegales.

Como en todo, es necesario una coherencia, una legislación que proteja firmemente a los autores y creadores. Estamos al principio de una magnífica oportunidad de desarrollo, de evitar trabajos innecesarios y repetitivos, de alcanzar objetivos ni siquiera imaginables, pero no olvidemos el factor humano, la experiencia, la creatividad, la personalidad.

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



"Quizá algún día se puedan replicar patrones exactos de Beethoven por la IA, pero de qué nos serviría" (imagen creada por IA).

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Que el grito de la corchea cante mi búsqueda (parte IV)

La palabra “donjuanismo” se ha incorporado al acervo popular y el mito del Don Juanismo (o del Carmencismo) tendrá caracteres plurales en sus vertientes estéticas, científicas, biológicas, eróticas y, hasta hoy mismo, no terminan de surgir interpretaciones y desarrollos diferentes. Por eso Don Juan o Carmen no son sólo lo que son en la realidad concreta de sus vidas, sino mucho más, animales simbólicos, como dirían algunos psicoanalistas. No expresan una vida puntual sino una esencia de lo humano, sin dejar de ser ellos mismos. Es ese ideal del héroe romántico, no como ser racional, pensante y cultivado, sino como recuperación de lo primitivo, natural, espontáneo y singular. Y fue la personalidad de la Carmen de Merimée quien fascinó a Bizet. Ese perfil de la *femme fatale* lo atrajo por el ejercicio de esa libertad que parecía rebelarse contra toda norma prohibitiva de una sociedad represiva. Sobre la novela de Merimée, los libretistas Meilhac y Halévy, guiados por el propio compositor, quien escribió también algunas letras como la famosa habanera, crearon la “ópera cómica - opereta que termina mal” (en palabras de Bizet) en cuatro actos. La ópera cómica en Francia era un género similar de nuestra zarzuela.

Existen algunas diferencias significativas entre la ópera y la novela. El mundo mágico, demoníaco, un tanto perverso y con algo de furor uterino de la Carmen de Merimée, se trasluce en Bizet en una Carmen proletaria, libre e independiente. Carmen tiene rasgos de la petenera andaluza: “En tus brazos me he perdido / gracias, petenera mía, / era lo que yo he querido”, escribió Machado. Perdición de los hombres, pero no una réplica exacta de la *femme fatale* decimonónica, sino un personaje femenino y feminista, que en cierto sentido es un anuncio de la liberación de la mujer y clave de la obra, una fusión entre amor, pasión, agresión y libertad signa su desarrollo. Su condición de proletaria con un erotismo ambiguo y seductor culmina en una apoteosis de la libertad como valor principal e irrenunciable. Ya lo dijo nuestra querida Teresa Berganza: “Carmen es el tipo ideal de la mujer emancipada, es decir, libre, soberana y señora de todas sus decisiones”. Pese a ello convive con el fatalismo, posee un destino inevitable, un determinismo que la lleva a la aceptación de la muerte sin oponer resistencia, respetuosa del *fatum*. La fatalidad pertenece al mundo de la gitana y su influjo va más allá de su propia persona. Signa el destino fatal de la historia con aquellas palabras que la definen: “No pienses ya en Carmencita o hará que te cases con una viuda de patas de madera”, le dice a Don José. Y sigue: “Me reiré a gusto el día en que la consigna sea ahorcarte”. Y cuando Don José mata al teniente: “No sabes hacer más que estupideces. Por eso precisamente te he dicho que yo te traería mala suerte”.

La historia de Carmen es la de una fatalidad guiada por el destino, en un símil de las tragedias griegas. Casi al final de la obra dice Carmen a Don José: “Siempre he pensado que me matarías. La primera vez que te vi acababa de encontrar a un cura en la puerta de mi casa. Y esta noche, al salir de Córdoba, ¿no has visto nada? Una liebre ha atravesado el camino entre las patas del caballo”. En su conducta amoratoria, la gitana asume el rol tradicional que tienen los hombres en el siglo XIX: es ella quien toma la iniciativa, usa al varón en su propio beneficio y va rechazando y conquistando amores según sus apetencias y caprichos (símil perfecto del Don Juan). Entre las mujeres que piensan que ellas también tienen derecho a amar, surge el adulterio femenino, el amor fuera del matrimonio y el escándalo de una sociedad nada acostumbrada a la desobediencia civil femenina. Merimée ha potenciado los atributos de la etnia gitana, la que justifica a Carmen.

Como ejemplo anecdótico les cuento una experiencia personal: en la versión (a la que asistí en Berlín) que Barrie

Kosky hizo de Carmen, el notable director de escena renunció al exotismo español de la ópera y lo reemplazó por una atmósfera atemporal moderna y abstracta con toques de cabaret. Hizo desaparecer las castañuelas y las corridas de toros para dejar lugar a un decorado minimalista e inconcreto alejado de la llamada “españolidad”. Pues bien, en ningún momento de la interpretación logré salirme de España y mis sentimientos gozaban de una españolidad que nada podía disimular. Carmen seguía siendo en mi recepción sensorial la cigarrera sevillana (y no cabaretera) que Tirso había imaginado y que subsistía en mí con la fuerza, justamente, de un mito. Y rememoro que en ese momento pensé en el Dr. Schön de la *Lulú* de Berg diciendo (como si fuera Don José): “Yo sé dónde el ángel en ti termina y donde comienza el diablo”. La *femme fatale* sobrevive a las estrategias de una puesta en escena porque en mi mundo interno yo era Tirso, quiero decir, “un españolito más”. Kosky me era admirable, pero fracasaba en su intento de alejarme de la Carmen mítica que uno lleva en las alforjas del psiquismo.

Freud transitó esta secuencia porque, como se sabe, la práctica psicoanalítica se vertebra sobre el recorrido del mundo interno que cada persona hace mirándose a sí misma, oyendo sus voces más hondas, elementales y primarias, con la finalidad de llenar las lagunas de su mapa personal, volviendo a nacer a partir de una estructura mítica elaborada a través de la palabra. Dicho enfáticamente, todo recuerdo es mito. En un mundo de clara inclinación machista, en una sociedad patriarcal como la nuestra, los hombres siempre han fantaseado sobre la condición de la mujer como entidad demoníaca, con claros incentivos en el pensamiento religioso (metáforas bíblicas que nacieron ya en Adán y Eva) y el mito se incrustó en el imaginario popular. Valle Inclán en *La cara de Dios* escribe: “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían”. Pese a lo polémico de este pensamiento, Valle Inclán señala algo que es lo mismo que traté de explicar con mi comentario sobre la Carmen de Kosky: “Vestigios en el cuerpo y en el alma” que están enquistados en el psiquismo humano y que conforman, reitero, lo que Jung llamaba el *inconsciente colectivo*.

En el ejemplo aludido, la imagen popular y tradicional de Carmen prevaleciendo sobre el intento del director de entregarnos un personaje distinto, alejado del acervo hispánico. Por eso mismo, por ese duende que llevamos incrustado en nuestras vísceras, por esa ambivalencia que nos constituye, nos reconocemos en Carmen, investida de los caracteres de una divinidad pagana temible, asimilada al diablo. Carmen se convierte en una figura de significado universal, un prototipo que aglutina todos los atributos simbólicos de la feminidad imaginada por Occidente que condensa en una sola figura muchas de sus hembras míticas.

En la ópera mozartiana, el marmóreo Comendador es el único personaje que hace justicia y Don Juan muere arrasado por su mano. Y ese final está ya en la obertura, que se inicia con un acorde en Re menor que no es sino el estallido de terror que reaparecerá al inicio del encuentro final. Por último, se trata de nuestra propia estructura plural, simbolizada por: el Comendador que pertenece a la ópera seria, Leporello a la ópera *buffa* y Don Giovanni un típico personaje de mezzo *carattere*, es decir que oscilará entre ambas aguas como expresión de aquella ambivalencia mencionada.

continuará...

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO



Preguntamos a...

Las definiciones que encontramos de nuestro invitado alcanzan términos como "escritor, filósofo, traductor y profesor", pero Ignacio Gómez de Liaño es mucho más, pues su erudición e influencias alcanzan a muchos elementos de la sociedad cultural. Bienvenido a nuestro contrapunto de junio a todo un maestro.

Foto © Zenda Libros

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Recuerda cuál ha sido la última música que ha escuchado?

Una composición de Ramón Barce. Fue en el Auditorio Nacional.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Fueron músicas populares, pues pasé mi infancia en Peñaranda de Bracamonte. Como en torno a los doce años formé parte de un coro religioso, recuerdo los Motetes de Tomás Luis de Victoria, Palestrina, Orlando di Lasso...

Teatro, cine, pintura, poesía... ¿A qué nivel pondría la música con las demás artes?

Por ser un arte que discurre en el tiempo, está emparentada con la poesía, pero con dos diferencias: el sonido afecta más directamente al sentimiento; y en la música se combinan de una forma más radical el sentimiento y las matemáticas.

Qué habría que hacer para que la música fuera pan de cada día...

Que no hubiera tanto ruido, y que uno se dedicase más a cultivar su vida interior.

¿Cómo suele escuchar música?

En otro tiempo lo hacía en el tocadiscos y en la radio, ahora en salas de concierto y en casas de personas amigas que invitan a intérpretes. Y a veces también en la radio.

¿Qué ópera (o cualquier obra musical, etc.) le hubiera gustado componer?

Il combattimento di Tancredi e Clorinda, de Monteverdi, que aparece en un momento especial de mi novela *Arcadia*, y *Endimione e Cintia*, de Alessandro Scarlatti.

¿Qué personaje le hubiera gustado cantar o interpretar en el escenario?

No sé si el de Endimione o el de Tancredi.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Teatro de la Ópera de Dresde. Y el salón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¿Un instrumento?

El piano, pero en mi juventud practiqué mucho la flauta dulce, como se puede ver en mi diario de los años 1972 a 1977 (*En la red del tiempo*).

¿Y un intérprete?

Rubinstein.

¿Un libro de música?

Tenía yo 16 o 17 años cuando escuché en Radio 2 *La consagración de la primavera*. Era un concurso que se llamaba

Tú y la música. Envié la redacción que hice al respecto y me la premiaron. La emisora me obsequió con un disco de esa obra de Stravinsky (interpretada por la Suisse Romande con Ansermet) y con una *Enciclopedia de la música*, de Casper Höweler, con "Apéndice de Música Española por Federico Sopena". Aquí tengo delante ese libro y ese disco.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Las *Obras Completas* de Vives, publicadas en 1947 y 1948.

¿Y una película con o sobre música?

Fantasia, de Walt Disney.

¿Una banda sonora?

La de Barry Lyndon.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Tomás Luis de Victoria.

¿Una melodía?

Las de los *adagios* de Vivaldi, Bach, Albinoni...

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con alguno de esos *adagios*.

¿Un refrán?

"Nunca es tarde si la dicha es buena".

¿Una ciudad?

Salamanca, donde iba mucho en mi infancia. Y las zonas del centro de Madrid.

De todas sus publicaciones, ¿cuál podría resumir mejor su amplia trayectoria como escritor, filósofo, traductor o profesor, entre otras?

El círculo de la Sabiduría y *En la red del tiempo*.

En su último libro publicado en Siruela, *Instantáneas del tiempo 1978-1979 · Diario personal*, en sus 500 páginas detalla su gran colección discográfica de música clásica...

En esa época compraba muchos discos, que conservo, y escuchaba mucha música, como se puede ver en ese Diario.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le sobran políticos y le falta educación política.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Fue, en los *Encuentros* de Pamplona, el recital que dio John Cage en la Sala de Armas de la Ciudadela el 2 de julio de 1972. Se titulaba *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*. También los conciertos que organizaba Luis de Pablo en Alea.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Ignacio Gómez de Liaño?

A la España del siglo XVII para encontrarme con Villamediana, Quevedo, Gracián, por supuesto Cervantes, Lope, Calderón... Y con Velázquez y los músicos españoles de ese siglo.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El ruido y la falta de educación.

Cómo es Ignacio Gómez de Liaño, defínase en pocas palabras...

He llegado a un momento de mi vida en el que la definición que me parece más acertada es la que se daba Sócrates, cuando decía: "Solo sé que no sé nada".

2

MASTERS OF IMITATION.
The Sixteen / Harry Christophers.
CD Coro



3

NIELSEN: Las Sinfonías.
Orquesta Sinfónica Nacional
Danesa / Fabio Luisi.
CD DG



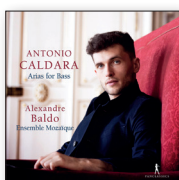
5

BACH: Cantatas (Vol. 44).
Coro y Orquesta de la Fundación
J.S. Bach / Rudolf Lutz.
CD J. S. Bach-Stiftung



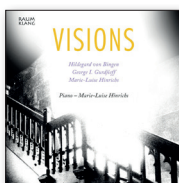
7

CALDARA: Arias para bajo.
Alexandre Baldo,
Ensemble Mozaïque.
CD Pan Classics



9

VISIONS.
Marie-Luise Hinrichs, piano.
CD Raum Klang



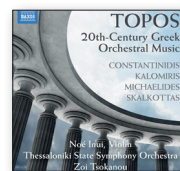
4

BRITTEN:
Concierto para violín...
Isabelle Faust.
Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks /
Jakub Hrusa.
CD Harmonia mundi



6

TOPOS.
**Música orquestal griega
del siglo XX.**
Noé Inui. Orq. Sinfónica Estatal
de Tesalónica / Zoi Tsokanou.
CD Naxos



8

EISLER:
Hollywood Songbook.
Valerie Eickhoff & Eric Schneider.
CD Ars Produktion

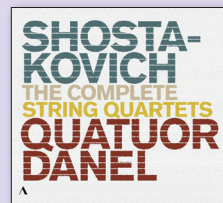


10

ROSSINI:
Le Siège de Corinthe.
Pisaroni, Machaidze...
Orquesta Sinfónica RAI /
R. Abbado. Escena: C. Padrissa.
DVD CMajor



1



SHOSTAKOVICH:
**Integral de los Cuartetos
de cuerda.**
Quatuor Danel.
CD Accentus Music

(CONTRA) NATURA



PASTORAL DE BEETHOVEN · JANINE JANSEN · GAUTIER CAPUÇON · DANIEL LOZAKOVICH
LA TITÁN DE MAHLER · ANNA PROHASKA · FRANK PETER ZIMMERMANN · JAN LISIECKI
ALPINA DE STRAUSS · TAKÁCS QUARTET · JORDI SAVALL · LEIF OVE ANDSNES
PRIMERA DE BRAHMS · LUCAS DEBARGUE · QUARTET CASALS · RENAUD CAPUÇON
SHÉHÉRAZADE DE RIMSKI-KÓRSAKOV · SÍLVIA PÉREZ CRUZ
STEVEN ISSERLIS · TEODOR CURRENTZIS · PRIMERA DE CHAIKOVSKI

L'AUDITORI 2024
2025

**ABÓNATE A
LA NUEVA
TEMPORADA**