

Ritmo.es

música clásica desde 1929

95 años

TEMPOR - ADDA SIMFÒNICA ALICANTE 24 / 25



#RITMO985

Luigi Nono

Charles Castronovo

Hans-Christoph Rademann

Mathilde Kralik
von Meyrswalden

Estreno en España
de la Sinfonía 9
de Beethoven

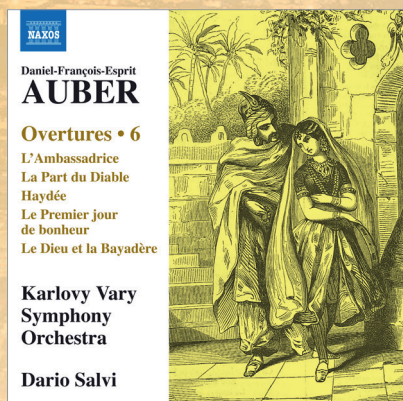
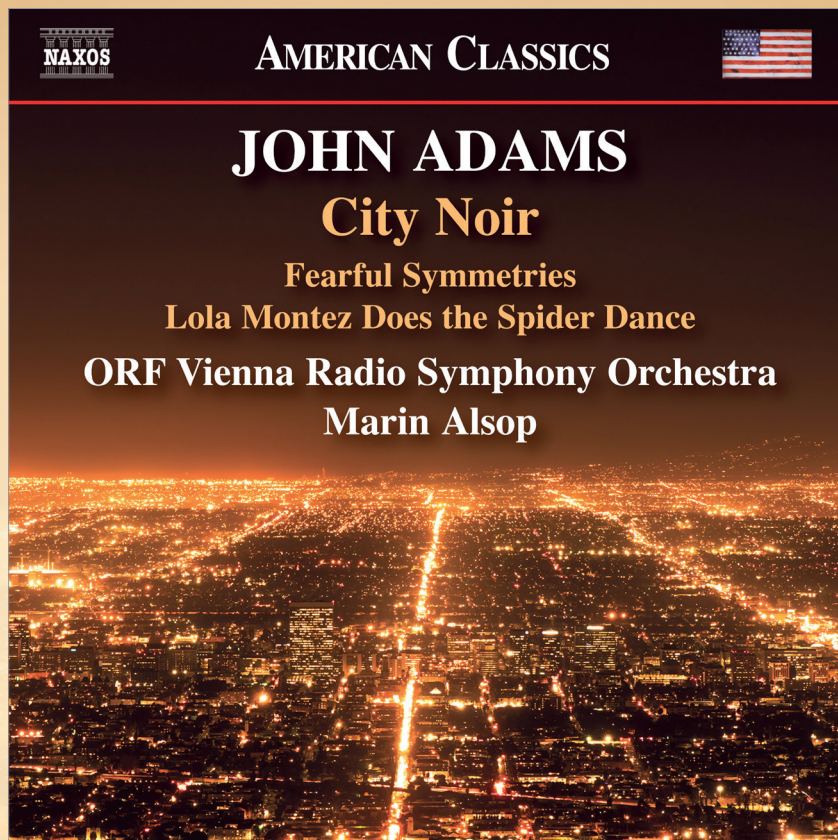
Nº 985 · Julio - Agosto 2024 · Revista de música clásica
Año XCV · 8.90 € · Canarias 9.50 €





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 JULIO - AGOSTO 2024

985

Nuestra **portada** de julio-agosto es el director **Josep Vicent**, que representa la nueva temporada de **ADDA·Simfónica** de **Alicante**, en una programación muy completa que analizamos en detalle en nuestras páginas interiores.

Este mes entrevistamos al tenor **Charles Castronovo**, que canta en la **Madama Butterfly** en el **Teatro Real** y que recientemente grabó un disco con canciones de **Puccini**, conmemorando su centenario. Y con motivo del proyecto "Vision" (la grabación de las Cantatas del primer año de Bach en Leipzig), hemos tenido la oportunidad de entrevistar a **Hans-Christoph Rademann**, artífice del proyecto.

El **Tema del mes** lo dedicamos al estreno en España de la **Novena Sinfonía** de **Beethoven**, que celebra su

bicentenario. Y nuestro compositor del mes está dedicado al estonio **Eduard Tubin**.

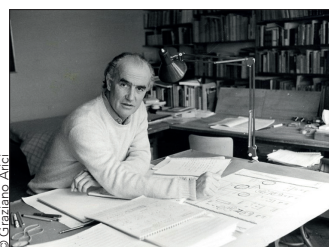
Nuestro veraniego **número 985** se completa con la sección de **críticas de discos**, en pequeño y gran formato, el repaso a las plataformas **EN plataFORMA**, críticas de **óperas** y **conciertos**, **noticias** de actualidad, **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **La gran ilusión**, **Ópera e Historia**, **La quinta cuerda**, **La batuta suena**, **Interferencias**, **Antigua**, **Música e inclusión**, **El temblor de las corcheas** y el **Contrapunto**, esta vez con el director de orquesta y consagrado escritor **Xavier Güell**.

foto portada © Warren Ganser



© ADDA

6 En portada
Tempor-ADDA Simfónica
Alicante 24/25



© Graziano Arici

12 Tema del mes
Luigi Nono (1924-1990):
música y compromiso

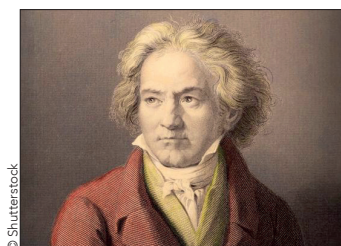


© Vincent Lecart

16 Entrevista
Charles Castronovo, en la
piel de Puccini



20 Entrevista
Hans-Christoph Rademann:
"Vision Bach"



© Shutterstock

34 Ensayo
Estreno en España de la
Sinfonía n. 9 de Beethoven



© Silvia Camporesi

42 Auditorio
Médée, la espléndida
música del Rey Sol



© Silvia Camporesi

52 Discos
Imprinting, Ottavio Dantone
y la Accademia Bizantina



82 Contrapunto
El director de orquesta y
escritor Xavier Güell



#Ritmo985



TEMPORADA

24/25

ENTRADAS A LA VENTA

9 DE JULIO



GALA PUCCINI

Anna Netrebko y Yusif Eyvazov
5 sept
Dirección musical _ **Denis Vlasenko**



JUAN DIEGO FLÓREZ

19 sept
Dirección musical _ **Anna María Patiño-Osorio**
Orquesta Juvenil Sinfonía por el Perú



ADRIANA LECOUVREUR

Francesco Cilea
23 sept — 11 oct
Dirección musical _ **Nicola Luisotti**
Dirección de escena _ **David McVicar**

Patrocina
Fundación
BBVA



DAVID ET JONATHAS

Marc-Antoine Charpentier
27 sept
Dirección musical _ **Sébastien Daucé**
Ensemble Correspondances



BALLET DE SAN FRANCISCO

El lago de los cisnes
15 — 22 oct
Dirección artística _ **Tamara Rojo**



THEODORA

Georg Friedrich Händel
11 — 23 nov
Dirección musical _ **Ivor Bolton**
Dirección de escena _ **Katie Mitchell**

Y TAMBIÉN A LA VENTA

Ludovic Tézier (barítono) | 3 oct
Sondra Radvanovsky (soprano) y **Piotr Beczala** (tenor) | 3 nov
Asmik Grigorian (soprano) | 24 nov

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real



ENTRADAS EN **TEATROREAL.ES**

900 24 48 48 · TAQUILLAS

Venta para grupos en ventatelefonica@teatroreal.es



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

Administraciones Públicas



TEMPORADA

24/25

Colaboran en este número

María Alonso, Salustio Alvarado, Simón Andueza, Antonio Aroca, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Enrique Bert, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, Paulino Capdepón Verdú, José Antonio Cantón, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Néstor Echevarría, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Juan Gómez Espinosa, Pedro González Mira, Paula Hernández-Dionis, Agustín León Ara, Gerardo Leyser, Arnoldo Liberman, Justino Losada, Juan Antonio Llorente, Jerónimo Marín, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Sergio Pagán, Gonzalo Pérez Chamorro, Daniel Pérez Navarro, Fernando Pérez Ruano, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Cecilia Rodrigo, Genma Sánchez Mugarra, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Josep Vicent, 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 € / Avión: Europa, 167 €

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

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



ARCE



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



CNDM, quince años tiene mi amor

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) celebra quince años de labor incansable en la promoción y difusión de la música, además de apoyar el patrimonio musical español con obras e intérpretes, con una temporada 2024/25 que marca la continuidad de su exitosa trayectoria. Desde el 12 de septiembre de 2024 hasta el 22 de junio de 2025, el CNDM se compromete a mantener su enfoque en la calidad y diversidad, consolidando un equilibrio esencial entre el crecimiento y la sostenibilidad de su ambicioso proyecto.

El CNDM se asienta en tres pilares fundamentales que guían su misión. El primero es el desarrollo de la dirección artística del Auditorio Nacional de Música, proporcionando una programación pública y de la más alta calidad. En segundo lugar, está la promoción y difusión del patrimonio musical nacional, lo que incluye conciertos, actividades pedagógicas, encargos de composición y recuperaciones históricas. Finalmente, el apoyo a los creadores e intérpretes españoles es esencial para fomentar y valorar el talento nacional.

La temporada 2024/2025 continuará con ciclos ya establecidos en el Auditorio Nacional de Música, como Andalucía Flamenca, Bach Vermut, Fronteras, Jazz en el Auditorio, Liceo de Cámara XXI y Universo Barroco, así como el Ciclo de Lied en el Teatro de la Zarzuela y Series 20/21 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Fuera de Madrid, el CNDM mantendrá sus coproducciones en ciudades como Alicante, Barcelona, León, Sevilla y Valladolid, entre otras. Además, el ciclo itinerante El Órgano en las Catedrales llegará a diversas localidades, incluyendo Ávila y San Cristóbal de La Laguna en Tenerife.

El CNDM continuará con sus residencias artísticas, apoyando a compositores e intérpretes destacados. En la temporada 2024/2025, Alberto Miguélez Rouco será el intérprete residente y Alberto Posadas el compositor residente, ofreciendo una plataforma para que amplíen sus catálogos y muestren su talento.

El ciclo #Palestrina.500 celebrará el quinto centenario del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina, un maestro del repertorio polifónico renacentista cuya influencia perdura en España. Conciertos en diversas localidades españolas revivirán su música gracias a prestigiosas agrupaciones vocales nacionales e internacionales.

En total, la temporada ofrecerá 200 citas musicales (150 conciertos y 50 actividades pedagógicas) en 25 ciudades. Se recuperarán 26 obras de patrimonio musical, de las cuales 12 serán estrenos modernos en España. Además, habrá un fuerte compromiso con la creación contemporánea con 40 estrenos absolutos y 25 encargos del CNDM, incluyendo 12 encargos a compositoras.

La programación destacará a las grandes compositoras a lo largo de la historia, desde el Barroco temprano con Elisabeth Jacquet de la Guerre y Barbara Strozzi, hasta contemporáneas como Teresa Catalán, Helga Arias y Missy Mazzoli (de todas ellas hemos hablado en nuestra sección "Las musas"). El Día Internacional de la Mujer será conmemorado con un concierto especial a cargo de L'Arpeggiata.

En sus quince años de existencia, el CNDM ha celebrado más de 2.600 conciertos, reafirmando su papel esencial en la vida musical española. En esta temporada, el doble de obras del repertorio musical español serán recuperadas en comparación con la temporada pasada. Además, la programación incluirá tres grandes títulos del Barroco español, interpretados por destacadas agrupaciones nacionales.

La temporada 2024/25 del CNDM será una auténtica fiesta musical que invitará a participar a los amantes de la música de toda la geografía española, celebrando sus quince años con excelencia e incansable dedicación. Esta institución, como unidad del INAEM, ha demostrado ser un auténtico pilar vertebrador de la vida musical española, y que en la nueva temporada promete continuar con su legado de calidad, innovación y compromiso con el patrimonio musical.

Tempor-ADDA

Simfònica Alicante 24/25

En la búsqueda de la excelencia y la profunda emoción

por José Antonio Cantón



© ADDA

El Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA) se ha convertido en un referente de primer nivel en el panorama artístico y cultural de España desde que incorporara a su organigrama a la Orquesta ADDA-Sinfónica de Alicante, como aliciente fundamental de su oferta musical, al llegar a ser una formación con un exponencial crecimiento en cuanto a repertorio y contenido de las temporadas de conciertos que se han ido sucediendo desde que fuera fundada en el otoño de 2018 por el director alicantino Josep Vicent, a su vez gestor y director artístico del auditorio desde dos años antes.

Con una visión cosmopolita en cómo se manifiesta hoy la difusión de la música en el panorama internacional y una formación sólida en este arte recibida en una de las instituciones más prestigiosas de los Países Bajos, como es el Sweelinck Conservatorium de Ámsterdam, Josep Vicent tiene una primordial inquietud por sacar el máximo partido a los recursos que le proporciona la Diputación de Alicante, promotora y titular de tan importante patrimonio cultural para la provincia y su capital. Con esas premisas ha ido planteando la programación de cada temporada, dándole ese carácter particular en función de aniversarios y conmemoraciones que ha sabido integrar dentro de las necesidades e intereses artísticos en cada momento de la orquesta ADDA-Sinfónica, consolidando un seguro y bien planificado crecimiento tanto en el ámbito institucional como en el estético. Se ha rodeado para ello de un equipo de profesionales entre los que destaca un selecto conjunto de músicos, que tiene asumido un nivel de compromiso con el proyecto global de la institución realmente digno de admiración.

Aplicando los recursos con adecuada función (ya citados en la entradilla de la página contigua), Josep Vicent ha organizado una temporada con varios vectores de importancia, destacando en primer lugar el referido a la orquesta que inicia su andadura el 29 de septiembre con la *Séptima Sinfonía* de Anton Bruckner para conmemorar el bicentenario del nacimiento del músico austriaco, una de las efemérides musicales importantes del año que se cumple el día 4 de ese mismo mes. Esta obra siempre causa sucesivamente curiosidad, interés, admiración y finalmente entusiasmo, aspectos que sabe ponderar siempre con emocionalidad y sentido estético el maestro Josep Vicent.

La temporada continuará su andadura con un programa americano dedicado en su primera parte al gran clarinetista cubano Paquito D'Rivera, que estará presente en el concierto, todo un plus en cuanto a visos de autenticidad interpretativa, y la segunda estará ocupada por la *Tercera Sinfonía* de Aaron Copland dedicada a Serge Koussevitzky, mítico titular de la Boston Symphony Orchestra, que dijo de esta obra: "No hay duda al respecto: esta es la mayor sinfonía estadounidense. Va del corazón al corazón", haciendo analogía con la muy cordial referencia de Beethoven a su inefable *Missa Solemnis*. Escuchar esta *Sinfonía* con la agilidad que despliega ADDA-Sinfónica, significa toda una experiencia para un escuchante deseoso de encontrarse con la esencia de sonos cultos del otro lado del Atlántico.

Orquestas europeas

La primera gran cita con una prestigiosa orquesta europea vendrá dada por la presencia de la Tonhalle Orchester Zürich, interpretando la *Séptima Sinfonía* de Gustav Mahler bajo la dirección de Paavo Järvi, maestro que dio toda una lección magistral en la temporada pasada del ADDA dirigiendo a la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, lo que supondrá seguramente un más que satisfactorio reencuentro para el aficionado atento a la autoridad musical incuestionable a la que se puede llegar desde un pódium.

El director búlgaro Rossen Milanov, uno de los músicos más relevantes en las últimas décadas, formados en el prestigioso Curtis Institute of Music de Filadelfia, ocupará la cuarta jornada invitado por ADDA-Sinfónica para hacer un curioso programa con dos obras poco escuchadas de Antonin Dvořák, *Mi país Op. 62* y *Canto heroico Op. 111*, que serán completadas con la variada *Suite de concierto para violín y orquesta Op. 28* de Sergei Taneyev, en la que intervendrá el violinista ruso Andrey Baranov, figura muy reconocida desde que obtuviera el Gran Premio Reina Isabel de Bruselas el año 2012, galardón con el que inició la consagración de una carrera brillante ya totalmente consolidada.

Conforme a ese dicho taurino de que no hay quinto malo, la siguiente velada sinfónica será ocupada por una de las orquestas escandinavas más prestigiosas, como es la Orquesta Filarmónica de Helsinki comandada por su titular, Jukka-Pekka Saraste, uno de los maestros fineses con mayor talento y prestigio durante las últimas cuatro décadas, haciendo un programa monográfico Sibelius que incluirá sus dos *Serenatas para violín y orquesta*. La velada promete el máximo interés por la fidelidad al lenguaje que de este autor destilan formación y maestro, así como la especial colaboración del concertino titular de la orquesta, Jan Söderblom y su solista de flauta, la germano-irlandesa, Niamh McKenna, ambos destacados colaboradores para el maestro Saraste.

ADDA-Sinfónica & Orfeón Donostiarra

Después de la exitosa experiencia de ADDA-Sinfónica con el Orfeón Donostiarra en la pasada temporada con la *Novena* de Beethoven, el maestro Josep Vicent ha querido invitar como formación residente a este extraordinario coro, eligiendo para su primera participación la famosa obra *Carmina Burana* de Carl Orff que, seguramente, hará que se agote el taquillaje nada más ponerse a la venta. La Segunda Suite de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel servirá para una progresiva vocalización del coro y una adecuada conjunción de este con la orquesta.



© A. BOFILL

Las interpretaciones de la pasada temporada de la *Novena Sinfonía* de Beethoven con ADDA-Sinfónica y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Josep Vicent, por los más importantes auditorios españoles (en la imagen, en el Palau de la Música en Barcelona), fueron experiencias inolvidables.

Una novedad del mayor interés será recuperar la acción escénica en el ADDA, a través de la producción del famoso gran ballet *Romeo y Julieta* de Sergei Prokofiev, adaptado para esta ocasión por la coreógrafa ilicitana Asun Noales, espectáculo que suscita máxima expectación, en cuanto a danza se refiere, desde una música verdaderamente excepcional.

Mesías por navidad

La estilística interpretación del famoso oratorio *El Mesías* de Georg Friedrich Haendel que se le supone a la Orquesta Barroca y Coro de Cámara de Stuttgart, bajo la dirección del maestro Frieder Bernius, fundador de ambos conjuntos, significa poder entrar en la pureza barroca de esta obra única en su género pocas fechas antes del Día de Navidad. El prestigio de estas dos formaciones musicales garantiza una interpretación de alta tensión emocional que reflejará la enorme belleza de este oratorio.

El segundo tercio de la temporada se iniciará con dos suites muy populares: *Scheherazade* de Nikolai Rimsky-Korsakov, con la colaboración de la admirada concertino noruega Anna Margrethe Nilsen, y la *Carmen Ballet Suite* que adaptó Rodion Shchedrin sobre música de Georges Bizet, que estimularán la imaginación balletística de los espectadores, dada la sugestiva popularidad de sus pentagramas. Una de las fechas a tener en cuenta de la temporada es la del 24 de enero de 2025, día en el que se presentará el insigne pianista Sir Andrés Schiff con la orquesta Capella Andrea Barca, formación que él fundara en 1999. Dos de sus compositores favoritos, Bach y Mozart, serán objeto de su referencial concepto, lo que conlleva tener una experiencia de sentido, ornamentación, articulación y fraseo verdaderamente sublime de un repertorio en el que se erige el admirado músico húngaro como un consumado maestro.

El último día de enero de 2025, Josep Vicent volverá al pódium ante su ADDA-Sinfónica con un programa de enorme atractivo, incentivado con la presencia de una de las pianistas coreanas de mayor reconocimiento internacional, como es Yeol Eum Son, que tocará el *Concierto para piano y orquesta en fa* de George Gershwin, obra con la que se podrá apreciar la versatilidad jazzística de la orquesta y el extraordinario mecanismo exigido a la solista. El concierto se cerrará con la *Octava Sinfonía* de Dmitri Shostakovich, compositor al que el maestro alicantino le tiene cogida su voz con elocuente identificación de lenguaje.

Está previsto que cinco días después, una de las figuras con imparable proyección en su carrera como es el israelí Lahav Shani, director musical de la Filarmónica de Israel, además de un gran pianista, haga su presentación en el escenario del auditorio alicantino ante la Orquesta Filarmónica de Munich y la intervención de la muy admirada violinista norteamericana Hilary Hahn, que interpretarán, por este orden, el *Concierto para violín y orquesta Op. 64* de Mendelssohn y la *Novena Sinfonía* de Bruckner, con la



El fantástico ADDA de Alicante ha presentado una nueva temporada para enmarcar.

que se irá completando al máximo nivel la presencia de este compositor en el escenario del ADDA a lo largo del bicentenario de este enorme sinfonista, del que los filarmónicos munitenses tienen la inestimable herencia interpretativa adquirida con el mítico Sergiu Celibidache, durante el periodo que fue su director titular.

Directores invitados

El tercer director invitado por ADDA-Sinfónica en esta temporada será el maestro madrileño Max Bragado, haciendo un programa que se iniciará con la *Obertura Egmont* de Beethoven y seguirá con el *Doble concierto para violín y viola Op. 88* de Max Bruch. Originariamente escrito para clarinete y viola, es una obra con la que se podrá admirar a dos jóvenes valores de nuestra cada vez mejor cantera musical; la violinista catalana María Florea y la violista madrileña Sara Ferrández, para terminar con la *Sinfonía "De la Reforma"*, que Felix Mendelssohn escribió en 1830 para conmemorar el tricentenario de la primera declaración luterana presentada a Carlos V, denominada "La Confesión de Augsburgo", de la que toma sobrenombre este concierto.

La excelente pianista donostiarra Judith Jáuregui interpretará el *Cuarto Concierto para piano y orquesta* de Beethoven en la novena participación de la orquesta alicantina en la temporada sinfónica del ADDA, con un nuevo invitado en el pódium, Joachim Gustafsson, que culminará su actuación con la *Cuarta Sinfonía* también de Beethoven, completándose así una aproximación a dos obras selectas de su repertorio desde el contrastado compromiso de este reconocido maestro sueco.

El famoso coro infantil Niños Cantores de Viena se presentará en el ADDA bajo la dirección de Oliver Stech, músico especialista en la preparación de voces blancas, dentro de las giras que se han organizado para conmemorar el centenario de su constitución como formación independiente del Coro de Niños de la Corte de Viena, del que es heredero, y que, con un programa dedicado a Johann Strauss hijo, demostrará la pureza, claridad y tono brillante de su canto en el doscientos aniversario de este popular compositor austriaco.

El Orfeón Donostiarra estará en una segunda ocasión esta temporada para interpretar, junto a ADDA-Sinfónica, una de las cantatas profanas más impactantes del siglo XX, *Alexander Nevsky Op. 78* de Serge Prokofiev, cuya música está extraída de la banda sonora del film con el mismo nombre del mítico realizador soviético Serge Eisenstein. Josep Vicent seguramente sacará con esta obra el mejor sentido épico de sus pupilos con la impronta musical y el temperamento que les caracterizan.

Uno de los conciertos a los que no se puede renunciar será el protagonizado por la London Philharmonic Orchestra, con el que ha sido hasta el año 2018 su director titular, el moscovita Vladimir Jurowski. La *Quinta Sinfonía* de Beethoven, de ahí el título de esta cita sinfónica, "El Mito del Destino", será el principal atractivo de su actuación, sin olvidar la presentación de la admirable violinista noruega Vilde Frang, interpretando el *Concierto* de Schumann.

El mes de abril se cerrará con la invitación a la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, que actuará bajo la dirección de Christoph König, titular de esta formación desde la temporada 23-24. Dos obras de Brahms, *Nänie Op. 82*, sobre un poema de Schiller, y *El canto de las parcas Op. 89*, generan curiosidad dada su rareza en las salas de conciertos. Como incentivo adicional, después de una esperada versión de Mónica Raga, solista de flauta de la Orquesta RTVE, del *Concierto CNW 42* de Carl Nielsen, la orquesta ofrecerá el poema sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss, en el que se podrán admirar las cualidades instrumentales y artísticas de esta formación señera del panorama orquestal patrio.

Tramo final de la temporada

ADDA-Sinfónica tendrá un protagonismo especial en el comienzo del tramo final de la temporada con una versión que se promete espectacular de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky (en la orquestación muy conocida de Ravel), donde se volverá a experimentar la bondad de esta orquesta, después de una esperada intervención del guitarrista Pablo Sainz Villegas con un concierto del mejicano Arturo Márquez.

Seguidamente, bajo la batuta del maestro valenciano Roberto Forés, cuarto director invitado de la temporada, la orquesta alicantina interpretará a tres músicos de absoluta impronta romántica como son Wagner, Richard Strauss y Brahms. Del primero, *Murmulllos del bosque* de su ópera *Sigfrido*, con marcados matices impresionistas; del segundo el *Concierto para oboe y orquesta*, obra capital de este repertorio concertante, en la que será solista la linarense Cristina Gómez Godoy, uno de nuestros valores más firmes en el ámbito de la interpretación musical (que ha grabado referencialmente esta obra con Daniel Barenboim para Warner), terminando el programa con la *Cuarta Sinfonía* del tercero.

El penúltimo concierto de la temporada sinfónica del ADDA será ocupada por una de las más relevantes orquestas escandinavas desde su fundación el año 1925, como es la Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia, lo que le ha llevado a celebrar su centenario con una serie de giras a lo largo del próximo año 2025, entre las que ha incluido visitar el auditorio alicantino. Vendrá con su titular, el maestro británico Daniel Harding, haciendo un programa enormemente exigente, integrado con el *Preludio y muerte de Tristán e Isolda* de Richard Wagner, seguido de una obra muy sugestiva como es *Ces belles années*, compuesta en 2022 y perteneciente a una admirada matriarca de la composición francesa como es Betsy Jolas, nacida en París el año 1926, obra de gran tensión emocional y enorme frescura instrumental que Harding conoce al detalle. Éste afrontará el máximo grado de exigencia en la dirección de *La canción de la tierra*, obra trascendental del sinfonismo mahleriano, completándose así una velada que todo melómano que se precie no debe perderse.

Josep Vicent cerrará el ciclo de conciertos de ADDA-Sinfónica con la *Tercera Sinfonía* con órgano de Camille Saint-Saëns, haciendo posible la conexión simultánea del restaurado instrumento de la Concatedral de San Nicolás de Alicante, activado por el admirado organista alavés Daniel Oyarzabal, con la gran sala del auditorio alicantino en un alarde tecnológico que seguramente sorprenderá a la audiencia por la monumentalidad acústica y sonora que requiere esta obra. En la primera parte del concierto, habrá oportunidad de escuchar al gran violinista Pinchas Zukerman con la viola que propone Richard Strauss en su genial poema sinfónico *Don Quixote*, como contraste de la intervención de su esposa, la violonchelista canadiense Amanda Forsyth, desempeñando el protagonismo solístico principal en esta obra.

Actividades complementarias

El equilibrado interés artístico general de esta programación vendrá a ser complementada por la actividad que se desarrolla principalmente en la sala de cámara del ADDA con ciclos de

Travesías, mitos y leyendas

por Josep Vicent *

Queridos melómanos, empiezo agradeciéndoles esta aventura sonora que compartimos, en la que hago mía su búsqueda por la excelencia y la emoción profunda. Me ilusiona tanto contarles en este pequeño esbozo lo que será nuestra próxima temporada, intensa y repleta de sorpresas en una travesía que confío les llevará a conocer nuevos mundos a través de la música, junto a nuestra ADDA·Simfónica y a las muchas orquestas invitadas que acogemos con felicidad.

Nuestras historias colectivas han ido creando mitos, relatos que han ido transformándose en leyendas y que forman una parte esencial del patrimonio cultural de todas las sociedades. A través de estos relatos, las comunidades han podido o intentado dar explicación a fenómenos naturales, vivencias, transmitido valores y enseñanzas morales, hasta incluso encontrar la inspiración creativa que nos humaniza y que nos hace construir una identidad. Tanta, tantísima música inspirada en esas memorias colectivas, en los recuerdos de travesías transformadoras, y también en la admiración o temor a los dioses o seres sobrenaturales, humanos o no, que llenan partituras de todo el mundo de mística y de devoción por la música y más allá.

Héroes y heroínas con sus canciones triunfales e historias increíbles, reales o imaginarias, pero todas igual de fascinantes, en esta gigantesca partitura que es la temporada 24/25: Don Juan, El Príncipe Igor, Scheherazade, Carmen, Romeo y Julieta, Carmina Burana, Alexander Nevsky, Parsifal o Don Quijote. Geografías del Mundo, desde El Dorado a Finlandia, del imperio austrohúngaro al mundo Latino, los hielos del lago Peipus y otros destinos inevitables transversales de norte a sur y este a oeste con invitados como la London Philharmonic, la Orquesta de la Radio de Suecia, los Niños Cantores de Viena, la Filarmónica de Munich, Coros y Orquesta de Stuttgart, Helsinki Philharmonic, Tonhalle de Zúrich, etc.

Seguirá Strauss en nuestros atriles, pero también la importante celebración de los 200 años de Bruckner, con su *Sinfonía n. 7* para abrir temporada con ADDA·Simfónica, y su *Novena* dirigida por el maestro Lahav Shani. ¡#Bruckner200! Terminaremos el curso 2024 con una nueva producción escénica tras los enormes éxitos de las pasadas producciones de ópera y teatro musical. Esta vez una producción del ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev, con la premiada coreógrafa alicantina Asun Noales. No se pierdan este estreno el próximo mes de diciembre.

El último concierto de la temporada será aún más especial si cabe, porque el Órgano de la Concatedral de Alicante y el ADDA unirán sus fuerzas y sus acústicas sonando en conjunto para por fin poder hacer por primera vez en nuestra temporada la *Sinfonía n. 3* de Saint-Saëns. Un concierto simultáneo en ambos espacios que esta vez, gracias a la técnica, se transformará en un solo auditorio. Ese mismo día el maestro Pinchas Zukerman, junto a la chelista Amanda Forsyth, actuarán en la primera parte con *Don Quixote* de Strauss.



“Con ADDA·Simfónica hacemos una búsqueda por la excelencia y la emoción profunda”, afirma Josep Vicent.

Pero son muchos más los nombres míticos que recorren las venas de nuestra temporada 24/25: Hilary Hahn, Yeol Eum Son, Paavo Järvi, Lisa Batiashvili, Jukka-Pekka Saraste, Sir Andrés Schiff, Vladimir Jurowski, Daniel Harding, Paquito D’Rivera y un larguísimo etcétera de músicos legendarios.

Me enorgullece presentarles la residencia artística en el ADDA, que iniciamos esta temporada, de la formación vocal más importante de nuestro país y una de las más importantes del mundo: el Orfeón Donostiarra. Ravel, Prokofiev, Orff, serán las músicas en la proa de esta travesía conjunta, de esta aventura de colaboración que el año pasado nos regaló una *Novena Sinfonía* de Beethoven inolvidable, tanto en el ADDA como en gira en los más importantes auditorios españoles.

Pero los auténticos héroes de la próxima temporada son los músicos españoles enormes que lideran un sector creativo nada fácil en nuestro país y que con calidad superlativa se convierten día a día en embajadores de nuestro espíritu y forjan hoy las leyendas del futuro. Solistas y directores tan increíbles como Pablo Sainz Villegas, María Florea, Sara Ferrández, Roberto Forés, Max Bragado, Cristina Gómez Godoy, Mónica Raga, Antonio Serrano, Daniel Oyarzabal, Judith Jáuregui...

Esta es la travesía que podemos vivir juntos, un viaje a la riqueza de la imaginación humana y su diversidad sorprendente a través de la música. ¿Se apuntan? Y... los que ya son parte de este viaje... ¿Se quedan? Quiero cerrar agradeciendo a la Diputación de Alicante su profundo compromiso con nuestra cultura musical, que en estos años ha crecido y cambiado exponencialmente gracias a su impulso.

Abrazo. De corazón. *Carpe Diem.*

* Josep Vicent es director artístico y musical del Auditorio ADDA y director principal de ADDA·Simfónica

música antigua, contemporánea, de jazz y el muy selectivo ciclo de guitarra que propone el Máster en Interpretación de Guitarra Clásica de la Universidad de Alicante, además de la presencia constante de multitud de formaciones musicales de la provincia alicantina que experimentan el prestigio que les supone actuar en el escenario principal de este cada vez más afamado auditorio, dentro de lo que significa para el crecimiento en su trayectoria artística. Todo ello hace del ADDA de Alicante un centro cultural de referencia dentro del panorama musical español con una manifiesta vocación de servicio a la provincia, confirmando haberse convertido también en un referente a nivel internacional en su reciente consolidación artística.



<https://addaalicante.es>

Pasión por la música

UNIVERSO BARROCO

Auditorio Nacional de Música | Sala Sinfónica

- 10/11/24 | Los Elementos**
Alberto Miguélez Rouco CLAVE Y DIRECCIÓN
N. Pérez, J. Martínez, A. Peña, A. Amo,
y M. Espada
F. Corselli: *La cautela en la amistad*
y *robo de las sabinas*
- 19/01/25 | Vespres d'Arnadí**
Dani Espasa CLAVE Y DIRECCIÓN
A. Amo, R. Quirant, M. Gancedo,
y A. Alàs i Jové
D. Terradellas: *Giuseppe riconosciuto*
- 02/02/25 | La Cetra Barockorchester Basel**
Andrea Marcon CLAVE Y DIRECCIÓN
B. Mazzucato, B. Taylor, N. Balducci
y S. Patchornik
A. Vivaldi: *Arsilda, Regina di Ponto*
- 09/03/25 | Balthasar-Neumann-Chor & Orchester**
Thomas Hengelbrock DIRECTOR
R. Mühlemann, E. Začik, J. Prégardien
y G. Rollinson
L. v. Beethoven: *Missa solemnis*
- 27/04/25 | Accademia Bizantina**
Ottavio Dantone CLAVE Y DIRECCIÓN
D. Galou, E. Baráth, S. Rennert,
y E. González Toro
A. Vivaldi: *Il Giustino*
- 11/05/25 | Nereydas**
Javier Ulises Illán DIRECTOR
N. Pérez, F. Fiorio, R. Mameli y Z. Wilder
B. Galuppi: *Didone abbandonata*
- 25/05/25 | Les Accents**
Thibault Noally CONCERTINO Y DIRECCIÓN
C. Vistoli, B. de Sá, D. Hansen,
C. Dumaux y P.-A. Bénos-Djiani
A. Hasse: *Serpentes ignei in deserto*

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

- 07/11/24 | La Grande Chapelle**
Albert Recasens DIRECTOR
- 04/12/24 | Deborah Cachet SOPRANO**
Los Elementos
Alberto Miguélez Rouco ALTO Y DIRECCIÓN
- 23/01/25 | Stile Antico**
- 13/02/25 | Les Arts Florissants**
Paul Agnew TENOR Y DIRECCIÓN
- 05/03/25 | Ana Vieira Leite SOPRANO**
Los Elementos
Alberto Miguélez Rouco ALTO Y DIRECCIÓN
- 22/03/25 | DÍA EUROPEO DE LA MÚSICA ANTIGUA**
Orquesta Barroca de Sevilla
Midori Seiler CONCERTINO Y DIRECCIÓN
- 04/04/25 | La Guirnalde**
Luis Martínez Pueyo TRAVERSO Y DIRECCIÓN
Alberto Miguélez Rouco ALTO
- 29/04/25 | Nevermind**
- 13/05/25 | Samuel Mariño SOPRANISTA**
Concerto de' Cavalieri
- 23/05/25 | Vox Luminis**
Lionel Meunier DIRECTOR

BACH VERMUT

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

- 16/11/24 | Gunnar Idenstam ÓRGANO**
- 18/01/25 | Els Biesemans ÓRGANO**
- 15/02/25 | Paolo Oreni ÓRGANO**
- 15/03/25 | Nathan Laube ÓRGANO**
- 26/04/25 | Sara Johnson Huidobro ÓRGANO**
Víctor Baena ÓRGANO
- 24/05/25 | Joonho Park ÓRGANO**
- 07/06/25 | David Briggs ÓRGANO**

LICEO DE CÁMARA XXI

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

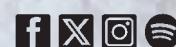
Concierto extraordinario (fuera de abono)

- 10/04/25 | Jeanine Jansen VIOLÍN**
Denis Kozhukhin PIANO
- 11/10/24 | Cuarteto Belcea**
Tabea Zimmermann VIOLA
- 02/12/24 | Yamen Saadi VIOLÍN**
Sara Ferrández VIOLA
Kian Soltani VIOLONCHELO
- 11/01/25 | Renaud Capuçon VIOLÍN**
Kian Soltani VIOLONCHELO
Mao Fujita PIANO
- 16/01/25 | Cuarteto de Cuerda de la Staatskapelle Berlin**
Elisabeth Leonskaja PIANO
- 31/01/25 | Cuarteto Casals**
- 21/02/25 | Vilde Frang VIOLÍN**
Valeriy Sokolov VIOLÍN
Lawrence Power VIOLA
- 20/03/25 | Liza Ferschtman VIOLÍN**
Malin Broman VIOLA
Antoine Lederlin VIOLONCHELO
Jonathan Biss PIANO
- 08/04/25 | Cuarteto Cosmos**
- 23/04/25 | Patricia Kopatchinskaja VIOLÍN**
Sol Gabetta VIOLONCHELO
- 07/05/25 | Cuarteto Gerhard**
Judith Jáuregui PIANO
- 09/06/25 | Gautier Capuçon VIOLONCHELO**
Alexandre Kantorow PIANO

Más info.: cndm.mcu.es

Suscríbete a nuestro boletín

síguenos en



CNDM 24/25

Centro Nacional de Difusión Musical

XXXI CICLO DE LIED

Teatro de la Zarzuela

- 11/11/24 | **Sabine Devieille** SOPRANO
Mathieu Pordoy PIANO
- 20/01/25 | **Franz-Josef Selig** BAJO
Gerold Huber PIANO
- 03/02/25 | **Andrè Schuen** BARÍTONO
Daniel Heide PIANO
- 17/02/25 | **Patricia Petibon** SOPRANO
Christian-Pierre La Marca VIOLONCHELO
Susan Manoff PIANO
- 24/03/25 | **Julia Kleiter** SOPRANO
Michael Gees PIANO
- 15/04/25 | **Konstantin Krimmel** BARÍTONO
Ammiel Bushakevitz PIANO
- 27/05/25 | **Julian Prégardien** TENOR
Kristian Bezuidenhout PIANO
- 10/06/25 | **Ludovic Tézier** BARÍTONO
Julius Drake PIANO

ANDALUCÍA FLAMENCA

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

- 17/01/25 | **Tía Juana la del Pipa**
Tomas Guerrero la Macanita
Manuel Valencia
- 14/02/25 | **Rocío Luna**
Rafa del Calli
- 14/03/25 | **José Valencia**
- 25/04/25 | **Pepe Habichuela, Josemi Carmona**
y Juan Carmona Junior
La saga de los Carmona
- 30/05/25 | **Marina Heredia**

 Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte

Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales

SERIES 20/21

Auditorio Nacional de Música | Sala Sinfónica

Concierto extraordinario (fuera de abono)

- 03/01/25 | **Orquesta Joven de Andalucía**
Jaume Santonja DIRECTOR
Neopercusión
Juanjo Guillem DIRECTOR Y PERCUSIÓN
SOLISTA

Museo Reina Sofía | Auditorio 400

- 04/11/24 | **Ensemble Connect**
- 18/11/24 | XXXV PREMIO
JÓVENES COMPOSITORES
FUNDACIÓN SGAE-CNDM
Ensemble Vigo 430
Lara Diloy DIRECTORA
- 13/01/25 | **Sigma Project**
A. Posadas: *Poética del labertinto*
- 24/02/25 | **Florian Hölscher** PIANO
- 17/03/25 | **Cuarteto Attacca**
J. C. Fernández-Nieto PIANO
- 31/03/25 | **Pierre-Laurent Aimard** PIANO
De Maurice Ravel a Pierre Boulez
- 07/04/25 | **Geneviève Strosser** VIOLA
Dimitrios Polisoidis VIOLA
Dario Calderone CONTRABAJO
- 28/04/25 | **María Ramos** VIOLÍN
Sinfonietta de la Escuela Reina Sofía
Johannes Kalitzke DIRECTOR
- 05/05/25 | **Ensemble mdi**
- 26/05/25 | **Trío Abstrakt**

FRONTERAS

Auditorio Nacional de Música | Sala Sinfónica

Conciertos extraordinarios (fuera de abono)

- 06/02/25 | **Brad Mehldau**
Après Fauré
- 29/05/25 | **Víkingur Ólafsson**
Tres últimas sonatas de L. van Beethoven

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

- 08/11/24 | **Dorantes** PIANO
Renaud García-Fons CONTRABAJO
Paseo a dos
- 10/01/25 | **António Zambujo** VOZ
Yamandu Costa GUITARRA
Prenda minha
- 22/02/25 | **Bill Laurance** PIANO
Michael League BAJO Y OTROS INSTRUMENTOS
Where you wish you were
- 08/03/25 | **Luciana Mancini** MEZZOSOPRANO
L'Arpeggiata
Christina Pluhar TIORBA Y DIRECCIÓN
Wonder Woman
- 26/03/25 | **Leticia Moreno and Friends**
Bach in the jungle

JAZZ EN EL AUDITORIO

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

- 25/10/24 | **Chano Domínguez**
- 27/01/25 | **The Paramount Quartet**
- 20/02/25 | **Alfredo Rodríguez Trio** *Coral way*
- 15/03/25 | **Caminero Quinteto**
- 24/04/25 | **Lakecia Benjamin** *Phoenix*
- 09/05/25 | **Miguel Zenón Quartet**

Abonos ya a la venta
Hasta el 10 de septiembre




TEATRO DE
LA ZARZUELA

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Taquillas del Auditorio Nacional de Música
Teatro de la Zarzuela | Red de teatros del INAEM
entradasinaem.es | 91 088 32 78

Imagen: © David Santiago

LUIGI NONO (1924-1990)

Música y compromiso

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

Profundizar en la obra de Luigi Nono significa hacerlo en uno de los compositores más importantes y decisivos de la segunda mitad del siglo XX. Esto es así debido a las conclusiones a que llegó a lo largo de toda su producción, pero también a que en él se fusionaron, como en pocos otros, las diferentes raíces germanas y latinas, tal y como queda plasmado en su obra. Latinas, no sólo por las diferentes etapas de su formación hasta llegar a las clases de figuras como Malipiero o Dallapiccola, sino también por la influencia que ejercieron en él los grandes compositores italianos del pasado, desde Palestrina a Monteverdi. Germanas, por su innato interés en la obra de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena, por sus incursiones en el seno de Darmstadt, o su estrecha relación con Hermann Scherchen, entre otras razones.

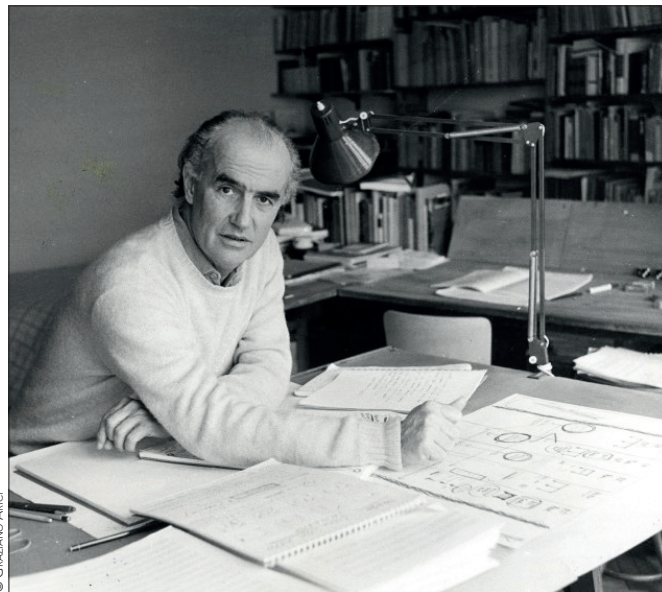
Por otra parte, en Luigi Nono probablemente encontremos al compositor más implicado en el activismo político de izquierdas de todo el siglo pasado. Esta implicación social de lucha contra los regímenes totalitarios, es proyectada en su música empleando una amplia gama de recursos, que hacen de su producción una de las más singulares de toda la segunda mitad de siglo. Una singularidad traducida en un vitalismo que no da lugar al descanso en su objetivo de denuncia de la injusticia social y defensa de las clases más débiles, pues para Luigi Nono no existe separación entre Música y Política. La integración del sonido y el silencio en una realidad espacio-temporal que puede situarse ante múltiples posibles caminos aún sin trazar; es decir, el creador como dueño de su propio destino, sin dar por sentado nada que no sea comprendido, por más que se halle convencionalmente instalado.

Hace unos meses (número 983 de RITMO, mayo de 2024), al hablar de Pollini, señalábamos la importancia que tuvo para ambos músicos su colaboración conjunta en obras como *...sofferte onde serene...* y *Como una ola de fuerza y luz*: un ideario y entendimiento común de la importancia de la música en la sociedad de su tiempo. Ambas composiciones son concebidas en un momento crucial en la evolución de la obra del compositor veneciano, en la antesala de su última etapa creativa.

Raíces, primeros pasos

El abuelo paterno del compositor, también de nombre Luigi (1890-1918), fue un más que estimable pintor de género que desarrolló su producción durante las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX. Si nos detenemos en observar su producción, percibiremos en una gran parte de sus obras un interés muy especial hacia los más débiles y desprotegidos, que son retratados por el italiano con una personal sensibilidad. Evidentemente, Luigi (el compositor) no conoció personalmente a su abuelo; pero es indudable que sí tuvo acceso a su obra, que muy posiblemente le marcaría desde niño, contagiándole así mismo de una especial sensibilidad para captar las injusticias sociales, y hacia los más débiles.

Luigi Nono no conoció a su abuelo, pues nació el 29 de enero de 1924, cuando éste llevaba ya más de cinco años fallecido. La primera mitad de la década de los cuarenta es especialmente activa para el veneciano, pues sus padres (el ingeniero Mario Nono y Maria Manetti) le instaron a estudiar



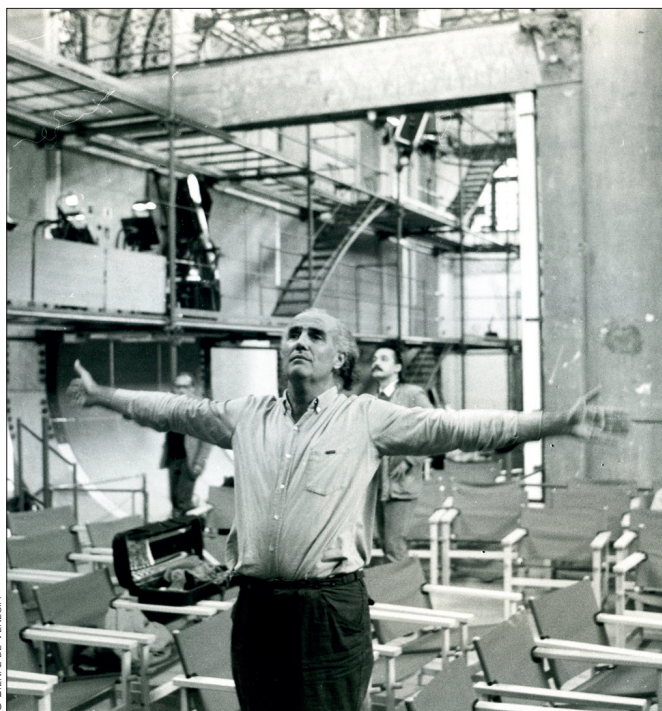
En 2024 celebramos el centenario del nacimiento de Luigi Nono.

Derecho en Padua en 1941, tras haber realizado en Venecia sus estudios elementales, y al mismo tiempo ingresó en el Conservatorio de Venecia, donde emprendió estudios de composición con Malipiero. Tras concluir los estudios, ya en 1946, viaja a Roma y toma contacto con dos de los más representativos compositores italianos de su época: Bruno Maderna y Luigi Dallapiccola; por otro lado, dos años más tarde conoce a Hermann Scherchen durante uno de los cursos del director alemán.

En pocos años, Luigi Nono se hace con algunas de las bases en las que va a sustentar sus primeras composiciones. Por un lado, de la mano de Malipiero va a conocer tanto la cultura musical italiana, como el dodecafonismo, tomando familiaridad con la Segunda Escuela de Viena. Por otro, se familiariza con las corrientes contemporáneas de la mano de Dallapiccola, además de iniciar una duradera amistad con Maderna y con Scherchen, uno de los principales directores de orquesta implicados en la difusión de la música contemporánea, quien le introducirá más tarde en Darmstadt y en el Estudio experimental de electroacústica en Gravesano (Lugano -Suiza-). Durante la década de los cincuenta asistirá a los célebres cursos de verano de la ciudad alemana. Allí conocerá a Boulez, Varèse y Stockhausen, entre otros.

Esta década de los cincuenta es importante en la trayectoria ideológica y musical del veneciano, pues en 1952 ingresa en el Partido Comunista Italiano, materializando así sus evidentes inclinaciones políticas. También es importante esta década en su propia trayectoria personal, pues en 1954 conoce a Nuria Schoenberg, que al año siguiente se convertirá

“En Luigi Nono encontramos al compositor más implicado en el activismo político de izquierdas de todo el siglo pasado”



Luigi Nono en la Iglesia San Lorenzo de Venecia, lugar del estreno de *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984).

en su esposa. El encuentro tuvo lugar durante el estreno de *Moisés y Aarón* en Hamburgo, en versión de concierto. La versión escénica de la obra no llegaría hasta 1957 en Zúrich; en ambos casos, el director musical fue Hans Rosbaud.

Nono siempre fue un elemento muy especial del círculo de Darmstadt, pues no tardó en elegir caminos diferentes al serialismo puntillista que se tomó como modelo central. Si bien es cierto que en un principio se ve atraído por el dodecafonismo de Webern, pronto busca formas más libres que le permitan desarrollar sus fines. El asunto llega a su punto más álgido en 1959, cuando el veneciano pronuncia una conferencia con un título más que elocuente: "Presencia histórica de la música de hoy". En ella critica duramente la aleatoriedad y el objetivismo científico al que estaba llegando en la música contemporánea. En cambio, el italiano propone la defensa del arte como testimonio de la época en que se vive, al tiempo que reclama la responsabilidad histórica del artista. Uno de los que peor asimiló estos nuevos conceptos de Nono fue, sin duda, Stockhausen, deteriorándose notablemente su relación con el veneciano.

Del serialismo al compromiso

Luigi Nono compone sus *Variaciones canónicas sobre la serie del Op. 41 de Arnold Schönberg* en 1949. Es su primera obra catalogada. En ella comparte la ideal del serialismo adoptada en Darmstadt. Ya en la siguiente, de 1950 (*Polifónica - Monódica - Rítmica*), va un poco más allá en la disociación fónica, tanto en la dimensión espacial (Polifónica), como en la melódico-temporal (Melódica), como en la métrica (Rítmica). La obra fue considerada en Darmstadt como la primera obra interesante de la posguerra. No obstante, tanto estas obras como otras de esos años (*Composición 1 - 1951- y Dos expresiones - 1953-*) terminarán con el interés del italiano por el puntillismo. En realidad, mientras tanto, se estaba adentrando en un nuevo universo, de mayor libertad rítmica y expresiva que le permitía trasladar su ideario activista al contexto musical. Es el caso de los *Tres epitafios por Federico García Lorca* (1951-1953), de *La victoria de Guernica* (1954) y *El abrigo rojo*, de ese mismo año. El rechazo que sentía el compositor hacia las dictaduras tenía como principales protagonistas a Franco y a Hitler.

Recomendamos la lectura de la primera parte del libro de Juan José Raposo, que reseñamos en la última página de este artículo, para documentarse minuciosamente al respecto; un estudio fundamental de esta etapa del compositor.

En 1956 compone *Il canto sospeso*, un ejemplo magistral de cómo acierta a adaptar ese compromiso social, que parece haberse obligado a seguir a sí mismo, al serialismo. En este caso el contenido político está integrado por cartas redactadas presos de la Segunda Guerra Mundial.

Primeras experiencias electroacústicas

Desde mediados de la década de los cincuenta, Nono experimenta un creciente interés hacia la música electroacústica. Este interés no es sólo técnico o puramente musical, sino también nace de una preocupación del uso que se estaba haciendo de esos medios tecnológicos. Ya puede ser contemplado en una obra como *Intolleranza 1960*, donde además va a establecer sus teorías acerca de la música escénica, pero alcanzará su máxima expresión en una obra como *La fabbrica illuminata* (1964), compuesta para soprano y banda magnética a cuatro pistas. El compositor dedicó tres días a grabar los sonidos producidos en el interior de la Italsider de Génova, junto con las voces de los obreros. Giuliano Scabia escribió el texto a partir de las expresiones de los trabajadores y uno de los contratos laborales. No obstante, en ningún momento Nono trata de hacer música descriptiva o escénica. Según sus propias palabras:

"No música o teatro documental, poesía de investigación; no registro o aceptación tecnológica; no rendición al poder o la ruina de los medios de comunicación, sino diario-iluminación: como el Diario polaco y, precisamente, Un diario italiano. Ninguna mimesis, ninguna imitación. Ninguna arcadia industrial. Ningún naturalismo populista o popular. Solo una idea-música semánticamente precisa sobre el hombre de hoy en lugar de su servidumbre-liberación; la negación de una negación fijada en una forma, en el compromiso también de superar la parcialidad, subjetiva u objetiva que sea, hoy tan dominante no sólo en la música"

Hay veces en que la voz humana no participa de la ejecución en vivo; por ejemplo, en *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, de 1966, donde reelabora materiales instrumentales, voces de niños y fragmentos cantados y hablados, tomados de la música escénica *La instrucción*, de Peter Weiss, de ese mismo año.

Música de escena

Cuando Nono compone *Intolleranza 1960*, desarrolla un concepto de sonido como espacio muy terminado, en el que los límites entre los emisores y las circunstancias visuales y sonoras se diluyen. El espectador se siente envuelto en las emisiones sonoras, las voces y la orquesta que le llegan por todos los lados, al tiempo que el escenario se llena de figuras y rostros de intolerancia. Por el contrario, cuando aparecen las figuras solidarias, el sonido debe transformarse en un canto suspendido formado por fonemas, sílabas y palabras.

En *Al gran sole carico d'amore*, de 1975, no existen personajes del presente; todos son personajes históricos o literarios que cantan y actúan sobre el escenario, mientras que sus voces retornan grabadas en cinta magnética a través de los altavoces, de manera que ellos mismos se expresan cada vez en distintas lenguas, episodios, tiempos y espacios, convirtiendo la historia en algo vivo.

Nueve años después, en su propósito de conseguir una ubicación espacio temporal del sonido, con *Prometeo*. Tra-



© ENO PICCAGLIANI / TEATRO ALLA SCALA

Luigi Nono junto a Claudio Abbado y Maurizio Pollini en el Teatro alla Scala en 1975.

gedia dell'ascolto, alcanza el ideal del sonido en movimiento. No podremos evitar el peligro del conformismo mientras no entendamos la verdad completa de la historia, aunque ésta sea incómoda. Luigi Nono, en 1981, cuando la obra es aún un proyecto, se expresa en estos términos:

"Lo que pretendo en el *Prometeo* es resolver todo el conflicto dramático poniéndolo en el plano acústico y en el plano espacial; es decir, el drama no está tanto en el enfrentamiento de los personajes como en ciertos textos, en ciertos momentos musicales que se enfrentan en el espacio, que se componen, se enfrentan, se recomponen o se relacionan en el espacio"

En realidad, no hacemos lo correcto al considerar esta obra como música escénica, pues el mismo compositor nos alerta de lo que es y lo que no es: "No es una ópera, ni un melodrama, ni una cantata escénica, ni un oratorio, ni un concierto. Es una tragedia compuesta por sonidos, con la complicidad de un espacio, más bien de dos espacios, sin ninguna ayuda escénica o visual...".

Silencios

A partir de *Al gran sole*, Nono parece preferir los pequeños grupos instrumentales. Tras el excelente trabajo realizado junto a Pollini en *Como una ola de fuerza y luz* (1972), el compositor vuelve a pedir la colaboración del pianista en ... *sofferte onde serene...* (1976); es decir, a continuación de la acción escénica. En 1979 ve la luz *Con Luigi Dallapiccola*, una obra para seis percussionistas y material electrónico en vivo que habitualmente pasa desapercibida, pero contiene un gran peso del pensamiento del veneciano en lo que se refiere al inconformismo con lo convencionalmente establecido.

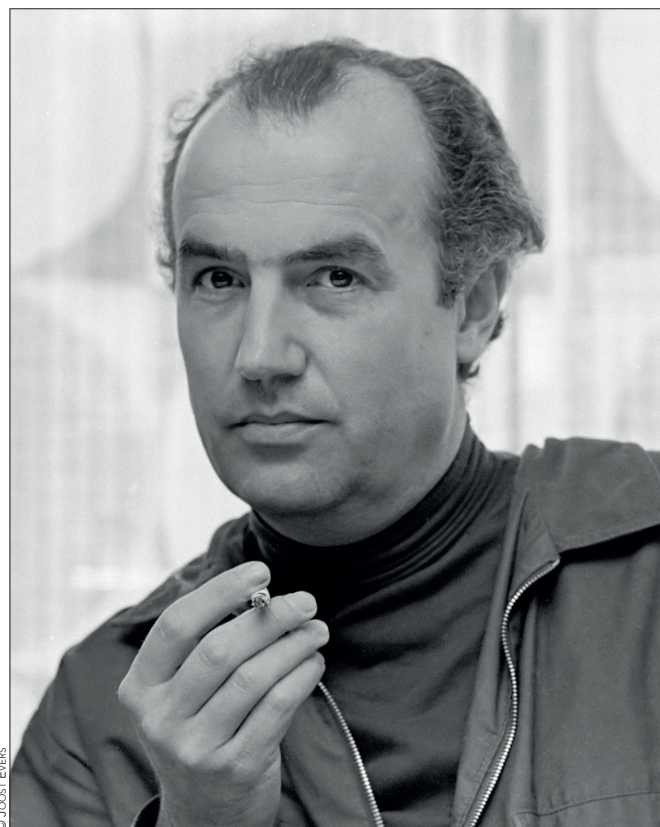
Tras esta última composición, llegamos al único cuarteto en la producción de Nono: *Fragmente - Stille, an Diotima*. Sobre esta obra en particular, y sobre el compositor en general, hay que conocer sin escusa el libro de Susana Jiménez Carmona que reseñamos en la última página de este artículo; desde su edición en 2023, uno de los trabajos fundamentales para comprender la música del veneciano.

Desde 1980, el año de composición del cuarteto, hasta el final de su vida, Nono abandona relativamente los supuestos

políticos para centrarse en la naturaleza del sonido y del silencio, y su relación con el espacio y el tiempo. Lo impredecible del futuro. Cobran en él un especial significado los célebres versos de Antonio Machado que lee pintados en un edificio de Toledo, que generarán algunas de sus últimas composiciones. En 1987 compone *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovsky. Haciéndose eco del poeta y el cineasta, ambos errantes ante la multitud de posibilidades que el presente ofrece para avanzar. Algo que será ampliamente tratado en el siguiente año a lo largo de las seis partes de que consta *La lontananza nostalgica utopica futura*, compuesta para violín y ocho bandas magnéticas. El mismo Nono lo explica:

"Futura no debe entenderse en sentido profético, sino en el presente. Al vivir cada momento del presente, se descubren y se establecen nuevas relaciones con el ayer, el anteayer y el pasado. La lejanía, que se hace siempre más lejana por lo que respecta al pasado (y puede ser, en la pieza, una memoria de Schumann, de Verdi, de Brahms o incluso de Schnittke) y, al mismo tiempo, la presencia contemporánea, por ejemplo la cualidad del sonido de Gidon Kremer, que es continuamente móvil, máximamente aéreo y desmaterializado. Con él parece que desaparece la fisicidad del sonido frente a la cualidad. Para mí es siempre más importante ir más allá de los esquemas escolásticos, dogmáticos, rígidamente encasillados, fuera de la unicidad y univocidad. Intentar abrir no sólo al presente, no sólo a la nueva tecnología, sino redescubrir aspectos del pasado de una manera nueva. Cambia el concepto del tiempo y del espacio. Diversos tiempos pueden establecer siempre nuevas relaciones entre ellos. Los pensamientos que se superponen viven contemporáneamente, aunque por desgracia sólo se pueda decir uno cada vez"

A veces uno siente la tentación de pensar que para Nono silencio significa la síntesis de todos los sonidos... Esos doce segundos que el arco ha de mantenerse sobre la cuerda del violín al final de "*Hay que caminar*" *sognando*, su última obra, sin emitir sonido alguno.



© JOOST EIJERS

"A veces uno siente la tentación de pensar que para Nono silencio significa la síntesis de todos los sonidos".

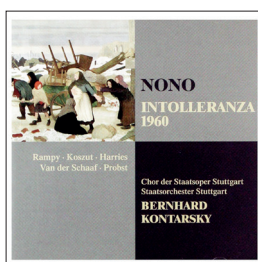
GRABACIONES Y LECTURAS

LUCHAS Y REVUELTAS



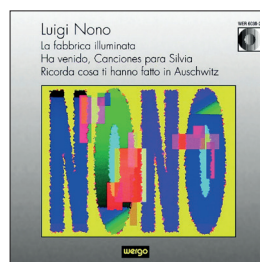
Il Canto sospeso. Solistas. Coro de la Radio y Filarmónica de Berlín / Abbado. Sony · CD

Tras *La victoria de Guernica* (1954), Luigi Nono hace del vocalismo una técnica de importancia primordial en esta composición, de 1956, para solistas, coro y orquesta, empleando textos de cartas de los condenados a muerte de la resistencia europea.



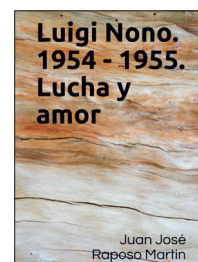
Intolleranza 1960. Solistas. Coro y Staatsorchester Stuttgart / Kontarsky. Warner · CD

En esta obra sobre textos de Angelo Maria Ripellino, inspirándose en Schoenberg, Nono establece los términos de un lenguaje escénico que seguirá a lo largo de su producción. Comunicación, sentido dramático e intensidad lírica son las premisas.



La fabbrica illuminata. Henius, Coro RAI Mailand / Bertola. Zuccheri. Wergo · CD

Por primera vez Nono recurre a las grabaciones de campo. En 1964, el italiano se introdujo durante tres días en la Italsider de Génova Cornigliano, para escuchar a los obreros y grabar los ruidos de la fábrica. El día a día del trabajador, tal como es.



Luigi Nono. 1954-1955. Lucha y amor. Juan José Raposo Martín. Independiente · ISBN 9798561532375

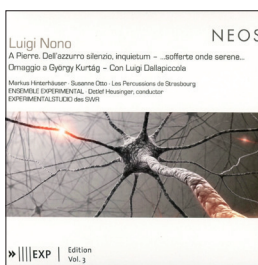
Juan José Raposo se centra en dos años, especialmente significativos en la vida del compositor, para explicar las claves que generan toda su obra. *La victoria de Guernica*, el encuentro con Nuria Schoenberg (*Liebeslied e Incontrí*) están presentes.

RECUERDOS Y OLVIDOS



Canciones a Guiomar. Luz. United Voices. UnitedBerlin / Hirsch. Wergo · CD

Mientras que en sus primeros años se despierta el interés de Nono por Lorca, más adelante también lo hará por Antonio Machado. La primera vez en esta obra de 1963, pero más adelante cobrará mayor intensidad. Disco muy ilustrativo a este respecto.



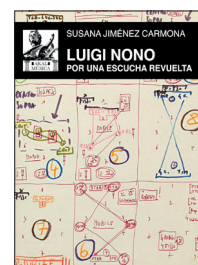
Con Luigi Dallapiccola. Percusionistas de Estrasburgo. Neos · CD

Compuesta en 1979, el italiano dispone para esta obra 6 percusionistas, 4 tocadiscos, 3 moduladores en anillo y amplificadores. El disco contiene otras tres de sus composiciones electroacústicas. Buen trabajo del Experimentalstudio des SWR.



Al gran sole carico d'amore. Staatsoper Stuttgart / Zagrosek. Warner · 2 CD

"Acción escénica en dos partes" que se centra en las mujeres participes de la revolución silenciadas por la historia oficial. Figuras de la historia, como Tamara Bunke, o literarias, como la Madre de Gorki y Brecht envueltas en violencia extrema.



Luigi Nono. Por una escucha revuelta. Susana Jiménez Carmona. Akal Música

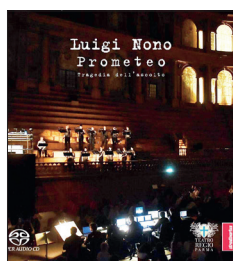
Susana Jiménez Carmona parte del "polémico" cuarteto del compositor *Fragmente - Stille, an Diotima* para mostrarnos su universo musical, humano y político en toda su dimensión; sin que exista separación entre los tres conceptos. O sea, Luigi Nono.

LA NECESIDAD DEL SILENCIO



La lontananza nostalgica utopica futura. Mellinger, Sciarrino. Kairos · CD

Compuesta en 1988, para violín solo y ocho cintas magnéticas. El futuro no existe, se teje mediante el presente y las relaciones de éste con el pasado. La realidad de cada uno de los múltiples posibles caminos sólo se hace efectiva al caminar. Error.



Prometeo. Tragedia dell'ascolto. Solistas. Teatro Regio de Parma / Angius. Stradivarius · 2 CD

Carmona dice, con precisión y acierto: "Un archipiélago sonoro tramado por sonidos y escuchas que erran por caminos casi laberínticos, nunca directos y siempre por sorpresa, entre islas detonadoras de alteraciones y cambios de perspectiva".



Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Solistas de Stuttgart / Manfred Schreier. Col legno · CD

Adaptación de textos de diferentes autores, como B. Pasternak o A. Blok, realizada por Massimo Cacciari. El grupo instrumental es reducido: dos sopranos, una mezzo, una contralto, flauta, violonchelo y material electroacústico.



"Hay que caminar" sognando. Ardit, Jennings. Kairos · CD

Como se puede apreciar en la portada, además de la obra que proponemos (su última terminada) este precioso álbum contiene otras dos de sus últimos años. Y después el silencio, quizás como síntesis de todos los múltiples y variados sonidos.

Charles Castronovo

En el centenario de Puccini

por **Darío Fernández Ruiz**

Charles Castronovo (Nueva York, 1975) es uno de los tenores más destacados del panorama operístico actual. Desde su debut hace aproximadamente veinticinco años, su voz se ha escuchado en teatros como el Metropolitan de Nueva York, la Royal Opera House de Londres, la Staatsoper de Viena o el Teatro Real, a donde regresa este mes para participar en cinco de las diecinueve funciones de *Madama Butterfly* que ponen fin a la temporada del coliseo madrileño.

Gran conocedor de la tradición que le precede, Castronovo se reconoce admirador de la elegancia de Bergonzi, la versatilidad de Domingo, el vigor de Corelli y de la capacidad "salvaje" para emocionar de Di Stefano.

En una larga y amena conversación por videoconferencia, se muestra excepcionalmente locuaz y habla de la genial simplicidad de Puccini, su talento divino para la melodía, el ingrato papel de Pinkerton y también de su último álbum para BR Klassik en torno a las poco frecuentadas canciones del músico de Lucca (ver crítica en RITMO en marzo de este año).

Está absolutamente convencido de que tener buena voz no es lo más importante para alcanzar la gloria que persiguió durante sus primeros años, ni siquiera para hacer carrera como cantante; por eso, anima a los jóvenes que se están formando a que, además de cuidar de su voz y fomentar su flexibilidad, mantengan siempre el equilibrio emocional y mental necesario para el ejercicio de su profesión y que escuchen todo lo que puedan. "¿Cómo cantas como un cantante de ópera si no intentas copiar a un cantante de ópera al principio?", se pregunta.



© VINCENT LECART

Me gustaría empezar felicitándole por su recital dedicado a las canciones de Puccini...

Muchas gracias. Realmente fue muy divertido hacerlo. Conocía algunas de las canciones, pero no todas, así que resultó muy entretenido...

¿De dónde surgió la idea?

Fue la gente de la Orquesta de la Radio de Munich quienes tuvieron la idea. Me pidieron que fuese su artista residente durante la temporada pasada y convinimos hacer tres o cuatro cosas juntos. Como 2024 es un gran año para Puccini, el Maestro Repušić tuvo la idea de grabar sus canciones, pero quería algo diferente, así que buscaron a un compositor [se refiere a Johannes X. Schachtner] para orquestarlas...

¿Y que le pareció la orquestación?

Que Schachtner ha hecho un trabajo increíble. Me encantó, ha conseguido hacer el sonido que Puccini haría, sin exagerarlo ni caer en la parodia. Ha sabido darle su propio toque y, al mismo tiempo, ser muy pucciniano.

Personalmente, me parecieron muy puccinianas las imágenes de la portada y la carpetilla del disco, que ilustra también esta entrevista...

Bueno, se lo agradezco porque eso fue idea mía.

El parecido entre usted y Puccini es notable...

¿Sabe qué es lo más gracioso del asunto? La idea de la portada surgió porque tengo algunas fotos de mi abuelo, que era siciliano. Un buen día, mirando una foto en la que llevaba bigote y posaba con traje y un hermoso sombrero, me dije: "Se parece a Puccini"... Comencé a buscar más fotos de Puccini y vi que había mucho parecido entre los dos, así que pensé para mí mismo: "Si me afeitara, tal vez yo también me parecería". Luego se me ocurrió la idea de sentarme en una silla... Creo que al final resultó bastante bien.

¿De qué parte de Sicilia era su abuelo?

De la zona alrededor de Termini Imerese. Está en la costa norte, no muy lejos de Palermo. Y mi abuela era de Agrigento, en la costa sur. Mi padre vino a los Estados Unidos cuando tenía unos 16 años... Ya sabe que Puccini fue muy mujeriego... ¿Quién sabe, quizás es mi tatarabuelo! [Ríe].

Lo fuera o no, ¿qué significa Puccini para usted?

Últimamente he estado hablando sobre él mucho más de lo habitual debido a su centenario y por el álbum. Tengo la sensación de que cuando algo es muy accesible, los críticos tienden a pensar que es malo. Para mí, en cambio, Puccini es alguien que siempre trata de la emoción. Por supuesto, tiene un talento divino para la melodía, pero, a diferencia de Verdi, que es mi favorito, se preocupaba principalmente por la verdad de la emoción. Cuando pienso en él, simplemente pienso "esto son sentimientos verdaderos expresados en la música". Puccini puede crear mucha emoción solo con una pequeña melodía. Es genial en su simplicidad.

Centrándonos en la *Madama Butterfly* que le trae de nuevo al Teatro Real, dígame cómo concibe usted a Pinkerton. ¿Hasta qué punto se puede identificar uno con él?

La mayoría de los tenores dirán que Pinkerton es un personaje detestable. Que la música es bonita, pero que no es un buen personaje. Es un asunto al que le estuve dando muchas vueltas. Lo debuté hace unos dos años y sólo lo he hecho tres veces hasta ahora. Cuando me puse a pensar sobre él, me di cuenta de que es un joven que está en el ejército, viajando por el

mundo, solo. Y entonces empecé a pensar en mí mismo, cuando comencé a viajar mucho por mi carrera y en la pequeña crisis que tuve entonces porque empezaba a tener éxito, pero sentía que quería algo más en mi vida, algo que me hiciera sentir arraigado. Y así es exactamente como yo veo a Pinkerton. Él dice que un día podría tener una esposa americana porque en ese momento lo siente así, pero cuando ve a Cio-Cio-San, es evidente que entre los dos se establece una conexión. Solo vemos su primera noche juntos, no se nos dice cuánto tiempo más pasa allí, pero creo que mientras está con ella, está completamente comprometido, enamorado y entregado. Luego tiene que irse y poco a poco, esa realidad se desvanece y se convierte en pasado. Creo que si realmente fuera un mal tipo, no se sentiría tan mal al final. Lo que hizo no estuvo bien, en especial cuando dice que no puede verla. Sin embargo, sabe que no podrá vivir consigo mismo si no va a verla y regresa. Y entonces le oímos llamarla: "Butterfly, Butterfly...", pero ya es demasiado tarde. Es fácil indignarse con él, pero creo que está muy comprometido con ella al principio.

¿Y quién es Charles Castronovo? ¿Por qué es cantante de ópera?

Es muy curioso que me lo pregunte, porque hace poco tuve esa conversación con unos amigos; ya sabe: ¿qué harías si no estuvieras cantando? Es difícil imaginarlo ahora. Estuvimos hablando de nuestra infancia y de esas experiencias traumáticas que te marcan en la vida. Soy artista porque vengo de una generación a la que no le gusta quejarse o hacerse la víctima. No puedo decir que tuviera una infancia fácil; creo que eso me ayudó a convertirme en un artista. Cuando empecé a cantar, me encantaba el rock and roll, pero me metí en un coro y descubrí que mi voz se adaptaba mejor al repertorio clásico que al rock and roll. Mi voz no era lo suficientemente sucia para el rock, así que terminé cantando en el coro. Allí podía expresarme más, porque había algo que de alguna manera necesitaba sacar. Poco a poco, fui descubriendo que la ópera te permite llevar al escenario las experiencias dolorosas que has vivido y cuando empecé a fijarme en la reacción del público, descubrí que actuar sobre un escenario era una especie de catarsis para mí...

Que no necesitaba pagar a un terapeuta para lidiar con sus problemas, vaya...

¡Exacto! Simplemente me dejo llevar en el escenario. Creo que esa es la principal parte de ser un artista. Me tomo mi trabajo muy en serio, lo amo profundamente. Dicen que si no quieres trabajar en toda tu vida, debes hacer algo que ames. Estoy de acuerdo. Cuando no canto durante dos semanas, me vuelvo loco. Por otra parte, creo que requiere trabajar duro y vives bajo mucha presión, pero es algo saludable, porque al final conviertes toda esa energía negativa que podrías sentir en la energía necesaria para actuar bien. En definitiva, soy el tipo de persona que necesita expresarse en el escenario con mi voz y mi actuación. Considero que actuar es tan importante como cantar. Por eso, no me gustan tanto los conciertos como cantar un papel en el escenario, porque en los conciertos, me siento menos libre. Pienso "¿Estaré sobreactuando si me pongo a saltar en el escenario?". En cambio, cuando estoy en una representación, con vestuario y rodeado de otros cantantes, no me importa. Entonces estoy en el personaje y ahí me siento en casa.

Teniendo en cuenta que su familia procede de Sicilia, me interesan particularmente sus primeras experiencias operísticas, la primera voz que le impresionó, la primera ópera que vio o estudió...

Creo que la escuché por primera vez en anuncios de televisión. Pero lo que recuerdo con más claridad es cuando tomé prestado un disco compacto de tenores del padre de un amigo del instituto. Yo estaba en la sección de tenores en el coro, así que ya

sabía algo del tema. Lo primero que escuché fue la entrada de Otello cantada por Plácido Domingo. Entonces me dije “Pero ¿qué es esto?”. Fue como un “¡Boom!”. Un cataclismo. Y es que de niño nunca me había atraído excesivamente el deporte. Tenía mucha fantasía. Me encantaba *El Señor de los Anillos*. Prefería tener una batalla con espadas que jugar al fútbol. Me atraía lo épico, la gloria, la pasión y todavía hoy me encantan la historia, los romanos, las batallas medievales... Siempre me interesó más eso que el deporte. Así que para mí, fue como “Esto me encanta y ¡encima tiene música!”. A partir de ahí, me obsesioné. Solo fui un año a la universidad porque me parecía que todo iba muy lento. ¡Quería estar sobre un escenario ya!

¿Tan mal le fue? ¿Qué recuerda de aquel año?

Iba a la facultad con los auriculares puestos, trabajaba en la biblioteca de la universidad en la sección audiovisual, así que tenía al alcance todas las grabaciones y todas las partituras que teníamos en el catálogo. Trabajaba desde las cinco de la tarde hasta las diez de la noche; si venía alguien que necesitaba usar la sala, tenía que atenderle, pero por lo general, en una noche acudían dos personas como máximo. Nadie lo usaba, así que estaba sentado solo durante cinco horas, cuatro veces a la semana, escuchando grabaciones. Y con la partitura. Me decía: “Voy a probar con el *Faust* de Gounod”. Y cogía la partitura, veía que había siete grabaciones y me decía: “Voy a probar con esta”. Escuchaba al tiempo que leía la partitura y en poco tiempo, conocí muchas óperas. Aprendí a leer música bien de esa manera también. Iba descubriendo cosas: “esto son dos tiempos, esto son tres tiempos...”; me aprendía todo el texto de Otello, las óperas raras de Donizetti... Y me hice con una gran colección de grabaciones de tenores...

Hablando de tenores, ¿qué se necesita para ser uno?

Es una gran pregunta. Por supuesto, el talento tiene mucho que ver, pero creo que cantar es tener voz en un treinta por ciento y estabilidad mental y emocional en un setenta. He conocido a muchos cantantes mucho más talentosos que yo por naturaleza, pero también he visto a muchos de los que se decía “es el próximo Pavarotti” o el próximo tal y después de tres, cuatro o cinco años, estaban acabados. Te preguntas cómo es posible, porque tenían unas voces increíbles y con el tiempo te enteras de sus historias. No estaban mentalmente preparados. Este quizás tuvo una mala actuación y se asustó. Aquel quizás tenía un ego enorme y después de tres años, todo el mundillo le odiaba y nadie quiso contratarle. El otro tuvo un problema en su vida que afectó a su voz y no pudo recuperarse... Hay muchas razones por las que una carrera puede decaer, incluso con esa cantidad inicial increíble de talento natural. En definitiva, después de todos estos años, me he dado cuenta de que cantar es obviamente cantar, pero en comparación con la estabilidad mental y emocional, es una pequeña parte. He conocido a otros cantantes que no tienen voces increíbles, pero sí buenas, que son duros y trabajan como locos, se llevan bien con todos, son grandes actores, buenos colegas, conocen su trabajo, y tienen largas carreras. Su voz no es tan perfecta como algunas de esas otras personas que ya no están cantando... Puede parecer raro, pero créame: es muy cierto.

Y en su caso, ¿cuál diría que ha sido o es el pilar fundamental de su trayectoria?

Que he medido el tiempo muy bien. Además, cuando se trata de trabajar con personas, soy una persona abierta, me llevo bien con todos, algo que he heredado de mis padres. Rara vez tengo problemas con un director, otros cantantes o directores de orquesta. Si a la gente le gustan, querrán trabajar contigo de nuevo. Por otra parte, aunque en mi canto, hay algo de talento natural, trabajé muy duro. Tenía muchos ídolos y quería alcanzarles. De joven, tenía sueños de gloria, quería cantar en

todos los teatros, que la gente me aclamase. Cuando comencé a cantar mucho, ese sueño cambió: ya no me importaba la gloria. Solo quería y quiero ser respetado, que la gente diga “ese es un muy buen cantante”. Ese ha sido mi objetivo durante mucho tiempo y para lograrlo, he ido muy despacio. Comencé con casi todo Mozart y el *bel canto*. Nunca tuve la facilidad para los Do agudos, nunca canté Rossini. Sí hice algo de Bellini y Donizetti y me mantuve en ese repertorio bastante tiempo. He tenido el mismo manager toda mi carrera y lentamente comenzamos a añadir cosas.

¿Cómo fue, cómo es ese proceso de ampliar el repertorio?

Tenemos una buena relación laboral. Por lo general, él piensa que puedo hacer un nuevo papel antes que yo; lo hablamos y a menudo le digo que necesito dos o tres años. Él siempre lo respeta y normalmente encontramos un equilibrio porque nunca he dejado que mi ego se interpusiera. Por ejemplo, cuando me planteé cantar el Edgardo de *Lucia*, hace bastantes años, le dije: “Quiero hacerlo en un lugar pequeño, con buena acústica, con una producción nueva para poder tener tiempo de ensayar”.

¿Qué tal salió aquella Lucia?

Fue en Bruselas. Bien a secas. El personaje me resultó muy difícil, así que lo aparté durante tres años. Necesitaba más tiempo. Y mi manager lo comprendió. Cuando lo volví a hacer, fue mucho mejor. En general, he ido despacio y me ha venido bien porque mi voz aún está en buena forma aunque he añadido a mi repertorio cosas más grandes. No obstante, nunca me he aventurado demasiado: siempre han sido riesgos calculados. Unas veces, me digo, “voy a intentarlo en un lugar pequeño donde no haya demasiada gente”; otras veces, en cambio, el papel no es un problema y entonces puedo debutarlo directamente en Covent Garden. Como le decía antes, ya de joven conocía el repertorio muy bien...

Y, por lo que tengo entendido, también sabía bastante de las carreras de sus predecesores más ilustres...

¡Sí! Cuando era más joven, compré todas las biografías de tenores que pude encontrar. Y al final de cada biografía, siempre había una sección que mostraba cuándo hicieron su debut en cada papel. Así que en 1961, Bergonzi debutó con tal papel, etc. Y luego veía la fecha de su nacimiento y luego averiguaba cuántos años tenían cuando hicieron cada debut y qué papel. Y tenía un gran papel, una lista de todos los papeles. Y escribía “Bergonzi hizo *Lucia* a los 32, Pavarotti, a los 29” y así con todos. Yo me preguntaba “¿Y a mí dónde me encaja?”. Y yo mismo me respondía: “Carreras lo hizo muy temprano porque tenía mucho talento, pero eso probablemente es demasiado rápido para mí. En cambio, Kraus fue tal vez demasiado cauteloso y no tengo por qué serlo tanto”. Intentaba encontrar mi propio camino. Tengo esta lista en algún lugar y creo que he hecho la mayoría de ellos, aunque en algunos casos más tarde de lo que esperaba.

Me gusta eso de encontrar su propio camino. ¿Sería esa su primera recomendación para un joven cantante?

Sí. Y, como le comenté antes, que tengan bien presente que esta carrera exige voz, pero sobre todo estabilidad mental y emocional. Y, al contrario de lo que dicen muchos maestros de canto, que escuchen a los grandes cantantes del pasado. ¿Cómo aprenden a hablar los niños? Escuchan a sus padres hablarles, y luego, intentan decirlo. Es imitar el sonido. Creo que cantar es exactamente lo mismo. ¿Cómo cantas como un cantante de ópera si no intentas copiar a un cantante de ópera al principio?

Conversar con Charles Castronovo es un placer porque sabe escuchar y comunicar. Por eso, le damos las gracias, aunque seguimos hablando varios minutos más de voces y anécdotas que en esta ocasión deben quedar por contar.

JOVEN
ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

JONDE

GIRA DE
CONCIERTOS
JULIO 2024

Pablo González director
Francisco Fullana violín

17/07/24 VALENCIA
Palau de la Música

18/07/24 LLÍRIA
Teatro de la Banda Primitiva

19/07/24 CULLERA
Auditori Municipal

21/07/24 SEGOVIA
Jardín de los Zuloaga

23/07/24 BAEZA
Antigua Universidad - Claustro

Obras de
R. Strauss
C. Saint-Saëns
I. Albéniz
M. Ravel



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

JONDE

JOVEN
ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA



jonde.mcu.es

Hans-Christoph Rademann

Bach que estás en los cielos

por **Álvaro de Dios**

Con motivo del concierto de clausura del proyecto "Vision" (la grabación de las Cantatas del primer año de Bach en Leipzig), el 31 de mayo en Stuttgart, hemos tenido la oportunidad de entrevistar a Hans-Christoph Rademann, director del Dresdner Kammerchor y la Internationale Bachakademie Stuttgart y artífice del proyecto, que se ha ido reseñando en estas mismas páginas de RITMO.

Buen conversador y entusiasta máximo de Johann Sebastian Bach, el maestro, en una distendida charla en la que el tiempo corrió muy deprisa, tuvo la amabilidad de hablarnos de sus comienzos musicales, del proyecto "Vision" y, cómo no, de la figura de Bach: "Una de las claves es que justo cuando la música empezó a cambiar y el estilo general de los demás empezó a evolucionar, Bach se mantuvo fiel a su estilo y ahí es donde escribió su obra más, digamos, grandiosa. Bach es a la vez filántropo, visionario, orfebre musical, matemático... Está Bach y están todos los demás, exacto; es la figura de un compositor que trasciende a todo lo que conocemos, y esa es la que hay que difundir al mundo".



¿Cómo fueron sus comienzos en la música y el ámbito historicista...?

Mi padre era músico de iglesia y tuve la oportunidad de escuchar de manera directa la música de Johann Sebastian Bach en mi ciudad natal, en la zona de Schwarzenberg, en Alemania. Y especialmente con los solos de violín de las arias de la *Pasión según San Mateo*, que me ponían la piel de gallina y quise estudiar violín para poder reproducirlos. Después, en Dresde, interpretando todos los Oratorios de Bach con 140 niños y una gran orquesta moderna, terminé de entrarme el gusanillo para estudiar en el Conservatorio Superior de Música de Dresde, hasta que fundé mi Dresdner Kammerchor en 1985 con experimentados músicos del ámbito historicista, colaborando en todo este tiempo con gente como Andreas Scholl o Barbara Schlick. He sido alumno de Helmut Rilling y he podido aprovechar ese estilo robusto y el interés de Rilling en que sonara con claridad la voz de alto.

¿Ya le interesaba el enfoque historicista?

Siempre me ha sorprendido mucho la diferencia que había entre lo que veía en la partitura y lo que sonaba, escuchando algo especial que no estaba escrito. Haciendo un *Fidelio*, me di cuenta de que no se podía compaginar este tipo de música con Bach, que son demasiado diferentes, y he sentido la necesidad de encontrar un estilo propio, un Bach propio, "un Bach alemán" que combinara algo de Rilling y un mucho de Herreweghe. Curiosamente estos conflictos no se dan en el arte pictórico, cuando se recupera y restaura un cuadro, si están disponibles esos conocimientos sobre cómo era, siempre se busca la fidelidad al original. En música, si tenemos esos conocimientos se deben emplear para intentar entender cuál era el sonido original. Y es importante disponer de instrumentos de época en la orquesta, yo he pedido construir una copia exacta de un órgano Silbermann, o de un clavicordio e incluso timbales para intentar establecer la base de un sonido lo más cercano posible al original.

Hans-Christoph Rademann está actualmente inmerso en el proyecto "Vision", que se centra en grabación de las Cantatas del primer año de Bach en Leipzig. ¿Qué es lo que le lleva a centrarse en ese primer año?

Bueno, es que es espectacularmente interesante ese primer año: por un lado, la oportunidad de interpretarlas cronológicamente en el jubileo de los 300 años, cosa que nadie más ha hecho hasta ahora. Y ese primer año es muy interesante, porque encuentro muchas características comunes en las Cantatas, desde la selección de temas, o la interpretación de los corales, armonización e interludios, por cómo integra el coro dentro de las estructuras orquestales, o por unos recitativos muy experimentales, que rompen las formas habituales del recitativo. Por ejemplo, hay dos Cantatas que se tocaron seguidas, cuyos coros de apertura tienen estructuras muy complejas y grandes, como las 10 voces que abren la *Cantata BWV 25*. Después vienen otras algo más estáticas y recogidas, hay mucha variedad, es como un proceso en el que Bach se vuelve un compositor aún más perfecto, si cabe. Y en este proyecto, yo quiero entender qué pretendía hacer Bach exactamente con sus Cantatas y plasmarlo en el proyecto "Vision".

"Siempre me ha sorprendido mucho la diferencia que había entre lo que veía en la partitura y lo que sonaba, escuchando algo especial que no estaba escrito"



© INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

"Haciendo un *Fidelio*, me di cuenta de que no se podía compaginar este tipo de música con Bach, que son demasiado diferentes, sintiendo la necesidad de encontrar un estilo propio, un Bach propio, un *Bach alemán* que combinara algo de Rilling y un mucho de Herreweghe", afirma Hans-Christoph Rademann.

Tengo la impresión de que Leipzig trató muy bien a Bach, dándole una dotación quizás inusualmente generosa de cantores y de músicos, correspondiendo Bach a esta generosidad haciendo Cantatas que ni siquiera entraban en sus obligaciones...

Sí, es muy posible, aunque eran Cantatas muy difíciles para el público, incluso demasiado difíciles para los músicos que había a su disposición.

Hablando del público, en España sentimos muchísima envidia sana por cómo el público alemán se implica cantando muy dignamente los corales en iglesias y conciertos, con ese sentimiento de comunidad musical-espiritual...

Bueno, aún en Stuttgart hay muchas personas que no conocen a Bach, hay muchos estudiantes que nunca han escuchado el nombre de Bach...

Pues teniendo allí a gente como Rademann, que transmite este amor por Bach, y este entusiasmo, y esta autenticidad, es casi un delito...

Sí... (risas). Y nosotros hacemos muchos proyectos para transmitir música de calidad a la gente joven, muchos proyectos anuales con los jóvenes para introducir este mundo.

Viendo el éxito de ese primer año y la grandeza de Bach, nos quedamos con ganas de más. ¿Qué posibilidades existen de continuar el proyecto "Vision"?

Después de grabar este primer año de Cantatas, tenemos cierta dependencia, necesitamos más. Estamos dialogando y discutiendo cómo pueden continuar el proyecto, de momento se está planteando hacer el tercer año de Cantatas de Leipzig. Nos tomamos mucho tiempo y cuidado en la producción de los CD (publicados el sello Hänssler Classic), así que es un proyecto muy complicado de financiar, porque todo lo que financiamos es privado.



© INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

"Bach frecuentemente sigue un patrón matemático para escribir cosas que tengan un carácter parecido a Dios", indica el director.

Encuentro mucho paralelismo con el proyecto de Bach Stiftung...

La hay, sí, pero es una competencia saludable. Nuestro enfoque es ligeramente distinto y no grabamos vídeo. Pero para los entusiastas de Bach, cuantos más proyectos de este tipo haya, mucho mejor. En Sudamérica, por ejemplo, existe una gran base de amantes de Bach. Sí, hay como fascinación en Colombia, también en Ecuador.

En España hemos tenido la suerte de participar en un proyecto similar, estructurado con la interpretación de la cantata de Bach, una charla posterior en la que expertos explicaban a fondo la Cantata y finalización reinterpretando la misma Cantata, con lo que el público la disfruta más a fondo. ¿Comparte "Vision" alguna de estas características?

En "Bach Vision" se ha hecho algo muy parecido. En cada proyecto había una persona invitada que daba una explicación del texto y de la música. Para cada cantata se ha intentado invitar a alguien que pudiera dar una especie de charla iluminadora sobre el texto, pero no quería asustar al público con un gran análisis, sino que quería mostrarles a alguien cercano, con una visión particular sobre ese aspecto. Quería mostrarles que las Cantatas también tratan de algún modo los temas de hoy. Y, en mi opinión, ha sido una experiencia muy importante, incluso para no creyentes. En una de las últimas Cantatas con tema pastoril, se invitó a un pastor, pastor de los de verdad, del campo, para que diera su punto de vista sobre cómo manejar un rebaño. En otra, que dice "mira, veo llamas en el cielo", he invitado a un reportero habituado a zonas de guerra y conflicto, para que hablara de la primavera árabe. En otra Cantata, que hablaba de temporal y de tormenta, he invitado a una presentadora del tiempo, a una meteoróloga. O el problema actual de Israel, que ha servido para actualizar el contenido de la Cantata "Dios nos ha dado amor, porque somos sus hijos", invitando para la ocasión a padres de hijos adoptados de orfanatos.

Esto me lleva a una pregunta que sigue siendo un misterio sin resolver tras muchos años: ¿Cómo es posible que una música cuyas raíces son tan profundamente espirituales y religiosas, capte el espíritu del intérprete y del oyente como ninguna otra, aún en destinatarios completamente alejados del hecho religioso?

No es una pregunta simple, no es una pregunta fácil. No sé, yo creo que Bach consigue transmitir un mensaje teológico esencial a través de su música. Por ejemplo, en la *Cantata BWV 77*, que se titula "Debes amar a Dios como a ti mismo y como a tu vecino". Es decir, es el doble a uno mismo y a Dios. La trompeta al final del coral (voz superior) da diez golpecitos, mientras que la armonía del bajo pasa a ser lenta, mientras el *ripieno* es una especie de laberinto, como dando a entender que a Dios ahí arriba no se le puede comprender. Y cuando el texto pasa a decir que debes amar a Dios, pero también al prójimo, la armonía de los acordes se desplaza hacia abajo como si estuvieras arrodillándote ante tu prójimo. Y el resultado es casi como un milagro, que no extraña que la gente lo encuentre fascinante. ¡No hay motivo! ¡No hay razón! ¡No sabía por qué!

La interpretación de Bach ha ido evolucionando desde las posiciones de los Helmut Rilling, Karl Richter o Karajan hacia un Bach que se percibe bastante similar en los Rademann, Lutz, Herreweghe y en todos otros, digamos, modernos. Desde mi punto de vista es un Bach más auténtico, más puro y sin duda mejor. ¿Incluso podríamos decir que se ha alcanzado una interpretación perfecta de Bach?

Bueno, yo soy el más joven de esa generación "moderna", (risas). Sí, siento que el que se hace ahora es más auténtico, sí. En cierto sentido, es natural porque hay un perfeccionamiento y un mayor conocimiento. Con Karajan no había tantas fuentes de cómo se interpretaba en el barroco, así que de alguna manera, él no pudo saberlo, no tenía la información que tenemos actualmente, los instrumentos, etc. Aunque también hago algo de crítica constructiva con algunos casos como el de Helmut Rilling, que, teniendo los conocimientos teóricos, prefirieron optar por instrumentos modernos. Creo que hay que volver a poner delante al compositor y detrás al director; yo quiero estar detrás del compositor, el compositor debe ser la figura, el objeto principal que se comunica. Y para que funcione, todos los músicos que trabajamos debemos entender y compartir este enfoque, algo que sin duda ocurre en mi agrupación. Por ejemplo, la orquesta suele escribir el texto en sus *particelas*, de modo que están tocando siempre con referencia al texto, con una mejor comprensión de lo que tocan. Por otra parte, diría que los directores de mi generación trabajamos intentando "filtrar el agua", trabajar tanto hasta que lo que queda es agua pura de lago de montaña. Para que funcione, se necesitan músicos muy comprometidos, con la afinación, el fraseo, la articulación... Por ejemplo, hay un aria de trompeta en la que dice el texto: "me esfuerzo por ser una mejor persona, pero no lo consigo, es demasiado difícil". Y Bach lo ilustra con una línea de trompeta escrita de tal forma que es prácticamente imposible de hacer perfecta. Está prácticamente concebida de tal manera que no se puede tocar de manera perfecta. El trompetista principal de Gaechinger Cantorey incluso ha comprado una nueva trompeta y ha hecho muy bien su parte, pero no de manera perfecta...

"En música, si tenemos los conocimientos de cómo era en origen, se deben emplear para intentar entender cuál era el sonido original"

“El primer año en Leipzig es muy interesante, porque encuentro muchas características comunes en las Cantatas, desde la selección de temas y la interpretación de los corales, o por unos recitativos muy experimentales, que rompen las formas habituales del recitativo”

Una trompeta natural, supongo. Esos intérpretes tienen mucho mérito al conseguir dominar estos instrumentos diabólicos...

Sí, sí, todo es natural, totalmente. Y a pesar de ello, como digo, no ha conseguido tocarlo de manera perfecta. De la dificultad que emplea, y que está directamente relacionado con el sentido del texto.

Esa relación texto-música, esa solidez de la estructura que a este nivel no se encuentra en ningún otro compositor...

Hay directores que entienden que lo esencial de la música es el orden. Y Bach frecuentemente sigue un patrón matemático para escribir cosas que tengan un carácter parecido a Dios. De la música de Heinrich Schütz he aprendido la importancia de la relación entre el texto y la música, que es aplicable a la música de Bach, ya que tiene una estructura tan robusta, que va a sonar siempre bien, se haga lo que se haga. Telemann, sin embargo, no es tan robusto.

Bach es tan grande que a condición de dar las notas en su sitio es imposible hacerlo sonar mal. Su música es prácticamente inabarcable, siempre surge alguna cuestión que en la anterior pasada de estudio no se había visto. ¿Podríamos decir que la actual autenticidad de la

interpretación se deriva de una humildad de directores e intérpretes a la hora de ponerse al servicio de una música tan grande?

Absolutamente de acuerdo. Karajan era un tipo que siempre tenía un poco de distancia con la música, no sé. Como ejemplo opuesto, en una ocasión que invité a Ricardo Chailly a dirigir mi coro, decía que para dirigir una pieza moderna necesita unos meses de preparación, pero para preparar la *Pasión según San Mateo* necesita 12 años. Sí, sí, sí, y bueno, yo llevo, por ejemplo, 50 años con la *Pasión según San Mateo* y cuando abro la partitura, aún me encuentro con cosas nuevas que no había visto antes.

Debemos ir terminando, se nos acaba el tiempo. ¿Podríamos concluir con resumen global sobre la figura de Bach?

En mi opinión, una de las claves es que justo cuando la música empezó a cambiar y el estilo general de los demás empezó a evolucionar, Bach se mantuvo fiel a su estilo y ahí es donde escribió su obra más, digamos, grandiosa. Bach es a la vez filántropo, visionario, orfebre musical, matemático... Está Bach y están todos los demás, exacto; es la figura de un compositor que trasciende a todo lo que conocemos, y esa es la que hay que difundir al mundo.

Después de la charla, vinieron varios minutos de agradecimientos y de mutua despedida, en la que Bach seguía presente aunque no se le citara, y es que tras entrevistar a Hans-Christoph Rademann uno tiene la sensación de estar un poco más cerca de Bach que antes de empezar nuestra conversación.



© BOGUSŁAW BEZIEJ / NFM

Hans-Christoph Rademann, director del Dresdner Kammerchor y la Internationale Bachakademie Stuttgart y artífice del proyecto “Vision”.



“Bach Vision”
Las Cantatas del primer año de Bach en Leipzig
Hänssler Classic

Gira de la JONDE con Pablo González y Francisco Fullana

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), centro dependiente del INAEM, celebra a partir del 9 de julio su tercer Encuentro anual en Valencia para preparar su próxima gira de conciertos. El director invitado Pablo González se pondrá al frente de la JONDE en cinco conciertos que tendrán lugar del 17 al 23 de julio en Valencia (Palau de la Música, 17 de julio), Llíria (Teatro de la Banda Primitiva, 18 de julio), Cullera (Auditori Municipal, 19 de julio), Segovia (Jardín de los Zuloaga, Festival de Música de Segovia, 21 de julio) y Baeza (Antigua Universidad, BaezaFest, Festival Internacional de Jóvenes Intérpretes, 23 de julio).

La música europea de la *belle époque* será el hilo conductor de esta gira de conciertos, con obras de Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*), Saint-Saëns (*Concierto para violín n. 3*) Albéniz (*Evocación*, *El Albaicín* y *Triana*, en orquestación de Fernández Arbós) y Ravel (*Suite n. 2 de Daphnis et Chloé*). Durante este Encuentro, 91 músicos de la JONDE, de entre 19 y 26 años, prepararán el programa gracias a la formación de 15 profesores/as de diferentes especialidades integrantes de agrupaciones sinfónicas de gran prestigio. La Joven Orquesta Nacional de España, además de tener el privilegio de realizar esta gira de conciertos con el director invitado Pablo González y el violinista Francisco Fullana, contará con Edmon Levon como director asistente del proyecto.

  [⇒⇒ https://www.entradasinaem.es/ListaGiras.aspx?id=5](https://www.entradasinaem.es/ListaGiras.aspx?id=5)

Temporada 2024/25 de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Karel Mark Chichon, director titular y artístico, abrirá la temporada de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) con una Gala Puccini en el centenario de su fallecimiento. Junto a figuras habituales y queridas por el público, como Leonard Slatkin (principal director invitado) y Trevor Pinnock, la OFGC vuelve a recibir a grandes artistas como Günther Herbig (director honorario), Albrecht Mayer, Pachó Flores, Krassimira Stoyanova, Rudolf Buchbinder, Edward Gardner, Barbara Hannigan, Constantinos Carydis, Andrew Manze, Nobuyuki Tsujii "Nobu" o Alexandra Dovgan, entre otros. Chichon mantiene la alta presencia de artistas canarios, cumpliendo el compromiso de apoyar al talento de las islas, con nombres como Nancy Fabiola Herrera, Yolanda Auyanet, Fernando Campero, Airam Hernández, Isaac Martínez Mederos o David González, más los solistas de la OFGC Francisco Navarro, Adriana Iliava e Iván Siso. Por otra parte, la promoción de la creación femenina de las islas tendrá su reflejo en la convocatoria del III Concurso para Compositoras Canarias.

Por tanto, la programación de abono de la OFGC consta de 19 conciertos divididos en dos paquetes de Otoño e Invierno en el Auditorio Alfredo Kraus, con la novedosa propuesta "Miércoles con Tu Orquesta", que ofrecerá al público abonado una experiencia cercana y llena de emoción en varios ensayos con el Maestro Chichon, un encuentro en el mismo escenario sintiendo la música desde dentro con la Orquesta.

  [⇒⇒ https://ofgrancanaria.com](https://ofgrancanaria.com)

Nueva temporada 2024/25 del Centro Nacional de Difusión Musical

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) cumple 15 años en una temporada 2024/25 que consta de 200 citas musicales (150 conciertos y 50 actividades pedagógicas), y tendrá lugar del 12 de septiembre de 2024 al 22 de junio de 2025. Se recuperan el doble de obras de patrimonio musical respecto a la temporada pasada, con 26 estrenos en tiempos modernos, reforzando el compromiso con la creación actual con 40 estrenos absolutos, 25 por encargo del CNDM. El cantante y director de orquesta Alberto Miguélez Rouco será artista residente y Alberto Posadas el compositor residente. Los Circuitos Nacionales se desplegarán por 25 ciudades en colaboración con más de 100 socios coproductores. El ciclo transversal #Palestrina.500 celebrará el V centenario del nacimiento de Palestrina, mientras que la cita con los grandes títulos del Barroco agrupa tres títulos españoles de gran formato en el ciclo Universo Barroco.

El público podrá disfrutar de grandes voces como Sabine Devieilhe, Ludovic Tézier, Emőke Baráth o André Schuen, entre otras; así como del talento de estrellas del piano como Víkingur Ólafsson y Brad Mehldau, la saxofonista Lakecia Benjamin, etc. Regresan también los mejores cuartetos y solistas del mundo como Janine Jansen, Patricia Kopatchinskaja, Elisabeth Leonskaja, Pierre-Laurent Aimard, Tabea Zimmermann, Gautier Capuçon, Cuarteto Belcea o Sol Gabetta. La programación prestará, un año más, una atención especial a la mujer



Alberto Miguélez Rouco, artista residente: Francisco Lorenzo, director del CNDM, Paz Santa Cecilia, directora general del INAEM y Alberto Posadas, compositor residente.

compositora, con repertorios dedicados a creadoras de todos los tiempos, como el concierto por el Día Internacional de la Mujer a cargo de L'Arpeggiata.

El periodo de venta se prolonga hasta el 10 de septiembre, mientras que la venta libre de localidades será desde el 12 de septiembre. Descuentos sociales de hasta el 50% en abonos y localidades.

  [⇒⇒ www.cndm.mcu.es](http://www.cndm.mcu.es)



Festival de San Lorenzo

Comunidad de Madrid

Del 1 al 31 de agosto de 2024



Celebrando la Novena Sinfonía de Beethoven
**ORQUESTA CARLOS III
Y SOCIEDAD CORAL DE BILBAO**

San Lorenzo de El Escorial. Teatro Auditorio
1 de agosto — 20:30 h



Recital de María Luisa Cantos
MARÍA LUISA CANTOS

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio (Sala de Cámara)
2 de agosto — 20:30 h



Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Tenor: PIOTR BECZALA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
3 de agosto — 20:30 h



UFAP Un flamenco al piano
DORANTES

Zarzalejo
Teatro La Antigua Mina
9 de agosto — 20:30 h



La banda sonora de Madrid: ¡Zarzuela!
ATLÁNTIDA CHAMBER ORCHESTRA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
10 de agosto — 20:30 h



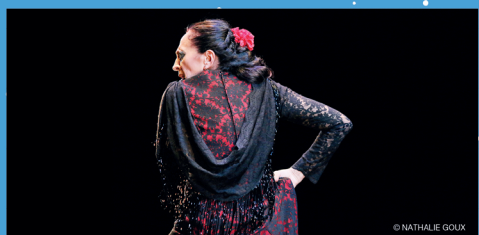
Recordando a Alicia de Larrocha
ROSA TORRES-PARDO

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio (Sala de Cámara)
11 de agosto — 20:30 h



El amor brujo
DIANA NAVARRO Y ORQUESTA CARLOS III

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
15 de agosto — 20:30 h



Memorias
CARMEN CORTÉS

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
17 y 18 de agosto — 20:30 h



Luisa Fernanda, ya tengo Instagram...
ENRIQUE VIANA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio (Sala de Cámara)
23 de agosto — 20:30 h



Mi idilio con La Habana
ARGENTINA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
24 de agosto — 20:30 h



MERINA
OTEYZA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
25 de agosto — 20:30 h



Va de Bach
ARACALADANZA

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
29 de agosto — 20:30 h



El viento y la luz
CONCERTO XXI NVIVO

San Lorenzo de El Escorial
Teatro Auditorio
31 de agosto — 20:30 h



Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial
Teatro La Antigua Mina de Zarzalejo
www.madrid.org/veranoescorial
Cultura Comunidad de Madrid #FestivaldeSanLorenzo

Medios colaboradores

EL CULTURAL

radio
clásica



Comunidad
de Madrid

Temporada 2024/25 de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León

En la búsqueda de la excelencia artística, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) presentó la programación para la temporada 2024/25 conformada por 18 programas de abono y dos conciertos extraordinarios, que se desarrollarán entre los meses de septiembre de 2024 y junio de 2025. Una programación que pone de manifiesto el compromiso de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte con la OSCyL, programando actuaciones dentro y fuera de la región y participando en diferentes festivales de referencia a nivel nacional y fuera del país, con el objetivo de reforzar el posicionamiento de la orquesta dentro del panorama sinfónico.

El director titular Thierry Fischer propone el segundo bloque de la integral de Sinfonías de Beethoven, presentando además obras de diversos estilos (Falla, Rodrigo, Tchaikovsky, Frank Martin, Stravinsky, Mussorgsky, Ravel, R. Strauss, Mahler, etc.). Además de Thierry Fischer, participan los directores asociados Vasily Petrenko y Elim Chan, así como nuevos maestros como Fabien Gabel, Pierre Bleuse, Mark Wigglesworth o Emilia Höving, regresando directores como Hugh Wolff, Pablo González, Jaime Martín y Krzysztof Urbanski. Entre los solistas destacan Juan Floristán, Piotr Anderszewski, Nikolai Lugansky, Vadim Gluzman, Alina Ibragimova, María Dueñas, Antoine Tamestit, Alisa Weilerstein, Ivan Skanavi, Pepe Romero, Emmanuel Pahud, Ramón Ortega Quero o Håkan Hardenberger, entre otros.

 www.oscyl.com

Festival Asisa de Música de Villaviciosa de Odón

El Festival Asisa de Música de Villaviciosa de Odón, cita musical ineludible en las noches de verano de la Comunidad de Madrid, presentó su XVII edición, que comenzó el 29 de junio y se prolonga hasta el 13 de julio con 9 conciertos gratuitos de prestigiosos músicos en espacios de gran atractivo histórico y patrimonial. El saxofonista y clarinetista cubano Paquito D'Rivera, leyenda viva de los escenarios con 20 Premios Grammy, protagonizó el concierto inaugural, mientras que la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), concluirá esta nueva edición. Además, se contará con el Cuarteto Quiroga, uno de los más aclamados internacionalmente; Egeria, el grupo vocal femenino de música medieval más prestigioso de España; Bogdan Dugalic, uno de los mejores pianistas emergentes de la actualidad; o Antonio Reyes y Pedro 'El Granaíno', destacados cantaores del flamenco. Propuestas singulares de música clásica, jazz o flamenco configuran la proeza cultural que desarrolla cada año este municipio madrileño de 29.000 habitantes, tal como se pudo comprobar en la presentación que tuvo lugar en el Coliseo de la Cultura de Villaviciosa de Odón, con la presencia de Juan Pedro Izquierdo, Alcalde del Ayuntamiento de Villaviciosa de Odón; Mariano de Paco Serrano, Consejero de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid; Enrique de Porres, Consejero Delegado de ASISA; Federico Crespo, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Villaviciosa de Odón; y Mario Prisuelos, Director del festival.

 <https://festivaldevillaviciosadeodon.com>

La emoción llega al Teatro Real con *Madama Butterfly*

La conmovedora historia de amor, pérdida, traición y sacrificio de una de las óperas favoritas del público continúa cautivando a la audiencia, aunque con una mirada actual puede verse como una historia muy cruda sobre la joven geisha. El código civil japonés de 1898 (el Horei) establece el marco legal que rige las diversas facetas de la vida pública recogidas en el libreto de *Madama Butterfly*, y que incluyen el matrimonio, el repudio familiar, el divorcio o la adopción. El imperialismo, el mestizaje y la xenofobia constituyen también elementos de un engranaje narrativo que sortea los tópicos del orientalismo amable y condescendiente del siglo precedente e incardina la historia de Cio-Cio San en unas coordenadas realistas. La tersura de la partitura pucciniana suaviza las aristas del drama, pero sin menoscabo del fondo trágico (y sórdido) del que es probablemente su retrato femenino más conseguido y más profundo. En esta línea, Damiano Michieletto traslada la acción a un moderno barrio marginal de una gran ciudad oriental como denuncia de una realidad (el turismo sexual) que constituye la esencia misma de esta icónica ópera.

Esta *tragedia giapponese* en tres actos, con música de Giacomo Puccini y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 17 de febrero de 1904 y estrenada en el Teatro Real el 20 de noviembre de 1907, será dirigida por Nicola Luisotti y Luis Miguel Méndez, teniendo como intérpretes de la protagonis-



© PAMELLA & GIANNESSE - FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Damiano Michieletto traslada *Madama Butterfly* a un moderno barrio marginal de una gran ciudad oriental.

ta a Saioa Hernández, Ailyn Pérez, Lianna Haroutounian y Aleksandra Kurzak, mientras que Pinkerton serán Matthew Polenzani, Charles Castronovo (entrevistado en este número de RITMO), Michael Fabiano y Leonardo Capalbo. Las 18 funciones en julio, desde el día 1 al día 22.

 www.liceubarcelona.cat

Historia de un piano

El protagonista de esta novela encuentra el piano de sonido aterciopelado que siempre ha querido en una pequeña tienda de un barrio barcelonés. Janusz Borowski, un hombre misterioso nacido en un bosque al este de Polonia, le advierte de que se trata de un instrumento muy especial, que deberá cuidar. El piano de cola, con el número de serie 31887, es un Grotrian-Steinweg construido en 1915 en la ciudad alemana de Brunsvic. El inesperado descubrimiento de un secreto oculto en su interior llevará al protagonista a iniciar un largo viaje en un relato que recorre la Europa del siglo xx.

Historia de un piano, de Ramon Gener, creador de "This is Opera" y "This is Art", es una novela cautivadora sobre la vida de un instrumento que se convierte en metáfora del poder redentor del amor, de la amistad, de la belleza, y por supuesto, de la música.

Historia de un piano · 31887

Autor: **Ramon Gener**

Ediciones Destino, 2024 · 464 páginas



⇒⇒⇒ www.planetadelibros.com

www.planeta.es/es/ediciones-destino



LittleOpera Zamora 2024

La IX edición de LittleOpera Zamora 2024 se celebra la última semana de julio, del 20 al 28. De nuevo, LittleOpera se supera, para presentar al público grandes voces de la lírica en su cartel y novedades destacadas en el terreno de la ópera de cámara, en el que este Festival ha echado raíces. El Festival celebra este año el centenario del fallecimiento de Puccini, con una Gala Lírica inaugural dedicada a este genio de la ópera. Y también el bicentenario de un autor mucho más desconocido, Giacomo Tritto, programando su obra *Li Furbi* en el Teatro Principal. La habitual obra de nueva creación en esta edición será *La mujer tigre*, de M. Busto. LittleOpera Zamora presenta además este año una importante novedad: el proyecto "Ópera en Miniatura". LittleOpera mantiene las coordenadas que son su verdadera identidad: el firme compromiso con la representación integral y original de óperas de cámara, el decidido apoyo e impulso a la creación contemporánea en este campo y la divulgación del género para todos los públicos.

Estas coordenadas se abren en 2024 a nuevas líneas de actuación:

- Acercamiento a los jóvenes, con actividades diversas
- Colaboración con Amás Escena para lograr una mayor inclusión y acercar los espectáculos a personas con capacidades diversas

LittleOpera Zamora es el primer festival de este género en España y Europa y mantiene su identidad con fuerza.



⇒⇒⇒ www.littleoperazamora.com

20-28 JULIO 2024
ZAMORA

LittleOpera

VIE 26 JUL / 21:30 / GALA LÍRICA
23:00 / DEGUSTACIÓN

SÁB 27 JUL / 21:00 / LA MUJER TIGRE

DOM 28 JUL / 20:30
GIGANTE EGOISTA + LOS LISTOS

LITTLEOPERA RURAL
CAMARZANA / **SÁB 20 JUL** | TORO / **DOM 21 JUL**
VILLALPANDO / **MIÉ 24 JUL** | MORALEJA / **JUE 25 JUL**

ENCUENTROS / Museo Etnográfico
SÁB 27 JUL / 18:00 / La Mujer Tigre
DOM 28 JUL / 18:00 / El Gigante y Los Listos

ÓPERAS EN MINIATURA
27-28 JUL / 12:00-18:00 / Biblioteca y Encarnación

littleoperazamora.com

ASOCIACION
LITTLEOPERA

ZAMORA
AYUNTAMIENTO

NOS
IMPULSA

JUNTA DE
CASTILLA Y LEÓN

DIPUTACION
DE ZAMORA

FUNDACION
CAJA RURAL
DE ZAMORA

PARADORES
PARQUE DE LA
ENFERIA

TEATRO
PRINCIPAL

FERIA

Museo Etnográfico
de Zamora

La Opinión

Consejo Superior de Cante
de Jerez

BANDA
MUSICA
ZAMORA

Concours Géza Anda 2024

And the Winner is...

por Gonzalo Pérez Chamorro

Cada tres años tiene lugar en Zurich, la idílica ciudad al norte de Suiza, bañada por el lago del mismo nombre, uno de los concursos para piano con más arraigo del mundo, el Concours Géza Anda, organizado desde su nacimiento por la Fundación Géza Anda en 1979, tres años después de la prematura muerte del mítico pianista (Fundación creada en memoria de su marido por su esposa Hortense Anda-Bührle con el objetivo de promover a jóvenes y talentosos pianistas en el espíritu de Anda). Aquel 1979 tuvo, por citar un ejemplo, a Georg Solti como presidente del jurado. Desde entonces, la calidad artística a todos los niveles ha sido siempre el símbolo y estandarte del Concours Géza Anda (portada de RITMO en noviembre de 2020).

La cualidad principal de todo concurso de piano es "promover a jóvenes y talentosos pianistas", pero como toda competición, hay un proceso selectivo y eliminatorio que, a veces, muchas de ellas, es siempre discutible, pues el arte, la Música, no debería tener un "ganador", un "mejor" o un "vencedor". En este caso, tras más de una semana intensa de actuaciones y fases eliminatorias, la frase habitual de "And the Winner is..." tuvo como clara respuesta... Zurich, pues con este concurso se promueve la ciudad suiza a todos los niveles, convirtiéndose Zurich esos días en un festín pianístico para todos los públicos y edades, tal como señaló el Profesor Tobias Richter, Presidente de la Fundación Géza Anda en la conferencia de prensa, "son muy importantes las conexiones que tiene el Concurso con la ciudad de Zurich y su vida cultural".

Jurado de prestigio

Desde los prestigiosos miembros del jurado (presidido por Rico Gulda, con Martha Argerich, Ricardo Castro, Zlata Chochieva, Lucas Debargue, Konstanze Eickhorst, Toshio Hosokawa, Robert Levin y Dénes Várjon), a los directores musicales de la semifinal y final,



Ilya Shmukler, Primer Premio, recibiendo su galardón de Rico Gulda, presidente del jurado, y el Profesor Tobias Richter, Presidente de la Fundación Géza Anda.

"Como señaló el Profesor Tobias Richter, Presidente de la Fundación Géza Anda en la conferencia de prensa: 'son muy importantes las conexiones que tiene el Concurso con la ciudad de Zurich y su vida cultural'"

Mikhail Pletnev con la Musikkollegium Winterthur y Paavo Järvi con la Tonhalle-Orchestra, respectivamente, la calidad que ofrece el Concurso se palpa en todos sus estamentos. A esto hay que añadir el primer jurado Géza Anda Junior, presidido por Amir Ron, que estuvo compuesto por siete jóvenes pianistas representando a seis universidades europeas. La fase final del Concurso contó con 36 candidatos de 12 países, aunque solamente el 30% de ellos eran mujeres, especialmente orientales, algo bastante habitual en los concursos para piano internacionales, especialmente de Europa. Una de ellas, la española Laura Mota Pello, logró el Premio Especial a la mejor interpretación de Música Húngara.

Prueba final

Contar con una orquesta como la Tonhalle-Orchestra y un director como Paavo Järvi es todo un lujo para un concurso de piano; de hecho, no hay concurso en el mundo que en su prueba final cuente con estos mimbres, más habituales de salas de concierto, de grandes ciclos estacionales o de grandes programaciones, pero no de una final de concurso. Por tanto, a la calidad de las tres intervenciones pianísticas finales se sumó la orquestal (contando además con la fantástica acústica de la Tonhalle, cuya directora artística Ilona Schmiel nos explicó con detalle en una visita guiada), especialmente en la interpretación del ruso Ilya Shmukler en el *Concierto para piano* de Grieg (Paavo lleva dirigiendo esta música desde hace muchos años y la conoce muy bien), un "concierto" de concurso, que hecho de esta manera, tiene el as en la manga para llevarse un premio, como así fue, logrando Ilya el primer premio con todo merecimiento.

Los restantes finalistas fueron Segundo Premio *ex aequo*, Daumants Liepins (de Lituania, con un *Cuarto* de Beethoven lastrado por un tercer movimiento confuso) y el ruso Dmitry Yudin (*Segundo Concierto* de Bartók, una obra "imposible" para un concurso). Del mismo modo, se interpretaba como *encore* un *Estudio* para piano de Hosokawa, fascinante música que ponía un elemento de vanguardia y diferenciación a las tres intervenciones finales, en las que el muchísimo público participó de manera activa votando a su ganador en la App de la Fundación Géza Anda.



La impresionante Tonhalle de Zurich acogió la prueba final del Concours Géza Anda 2024.



CONCOURS
GÉZA-ANDA
2024

<https://geza-anda.ch>

Albena Petrovic

En lo sagrado y en lo humano

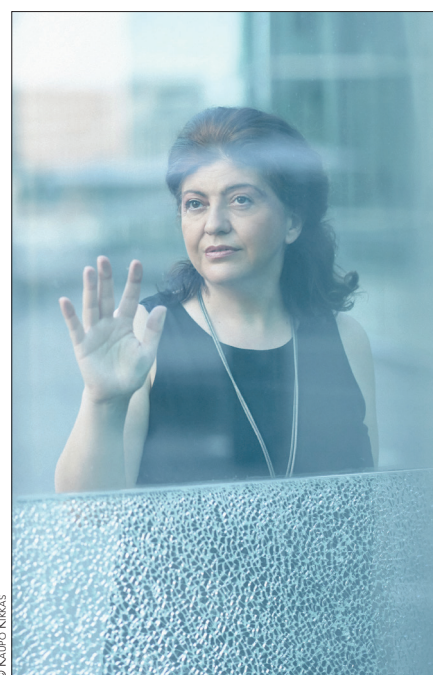
por Blanca Gallego

Regresa a RITMO la compositora Albena Petrovic, de la que el sello Solo Musica ha publicado su última grabación, "Sanctuary", una colección de canciones interpretadas por la mezzosoprano Anna Bineta Diouf y la pianista Eugenia Radoslava, en el que es el segundo álbum con música vocal con canciones de la compositora, tras "The Voyager".

Bienvenida de nuevo a las páginas de RITMO, ¿"Sanctuary" responde a un ciclo de canciones o es el título de la grabación que unifica las canciones?

Todas las canciones provienen de diferentes óperas o ciclos de canciones que compuse en los últimos siete años, encontrando un título común ("Sanctuary"), que expresaba el tema que los une a todos, es decir, la creencia, la oración, la esperanza, el sufrimiento, el amor o todos los lugares sagrados inspiradores y ocultos del alma humana. Este tema humanista y pacifista es como un "hilo rojo" que une e hilvana todo el álbum.

"Sanctuary no es sagrado solo en el sentido religioso; es más bien sagrado y humanista, sagrado y pacifista, sagrado y panteísta; tan sagrado y tan profano al mismo tiempo"



Un disco debe hacerse con intérpretes de absoluta confianza", afirma la compositora.



La compositora Albena Petrovic ha publicado "Sanctuary".

¿Por qué utiliza este término asociado con lo sagrado?

Mi nuevo disco lleva el título "Sanctuary", por lo que es bastante obvio que está en el espíritu de lo sagrado; sí, lo es, pero no es sagrado solo en el sentido religioso; es más bien sagrado y humanista, sagrado y pacifista, sagrado y panteísta; tan sagrado y tan profano al mismo tiempo. Las oraciones se expresan en todas las religiones para permanecer como humano, para permanecer en paz; amor y paz, este es el único favor que todos piden a su respectivo dios.

¿De dónde proceden los poemas que le han servido de inspiración para crear estas canciones?

La religión no es la única razón para orar; cualquiera tiene una manera diferente de proveer esperanza. Las letras de las canciones son de diferentes fuentes, seis de ellas son de Else Lasker-Schüler, la más grande poeta expresionista alemana (muy destacada por su estilo innovador y por su compromiso con los derechos humanos). Ella era de origen judío y tuvo que emigrar a Israel en los años 30 del siglo pasado, debido a la dictadura de Hitler. Sus letras tienen un mensaje muy pacifista. Los otros textos son de Peter Thabit Jones, Egon Shiele o Friedrich Nietzsche, y dos son también míos.

Después de haberla tenido en la portada de RITMO por "Dreamlover", y entrevistarla también con motivo de sus álbumes anteriores, como "Crystal Dream", "The Voyager" y "Bridges Of Love", ¿qué es lo que quiere ofrecernos con esta nueva grabación "Sanctuary"?

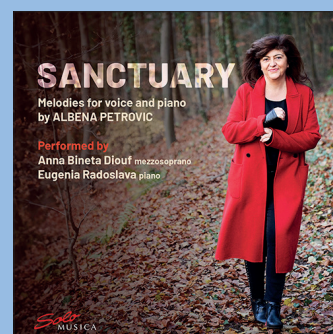
Después de "The Voyager", donde creé mis melodías para voz de soprano en tesitura elevada, este es un segundo álbum para voz y piano, esta vez para voz de tesitura más

baja, de mezzosoprano. Aquí las melodías son más clásicas, en el sentido de la composición y el arte escénico, más cercano a la gran tradición del Lied y menos experimental que en "The Voyager".

"En Sanctuary las melodías son más clásicas y más cercanas a la gran tradición del Lied, menos experimentales que en The Voyager"

¿Cómo ha sido el trabajo con la mezzosoprano Anna Bineta Diouf y la pianista Eugenia Radoslava?

He tenido muchos años de colaboración con ellos y cada uno ha sido un intérprete fiel para mí. Un disco debe hacerse con absoluta confianza y aquí estoy feliz de que Anna Bineta Diouf y Eugenia Radoslava estén realmente involucrados para interpretar de la mejor manera mi música.



www.albena-petrovic-vratchanska.com
<https://solo-musica.de>

Bachfest Leipzig 2024

Bach en la era de TikTok y Spotify

por **Gonzalo Pérez Chamorro**

La música de Bach tiene millones y millones de reproducciones en Spotify", afirma el musicólogo Michael Maul, director del Bachfest Leipzig, mientras damos buena cuenta de una estupenda cena con una succulenta y deliciosa comida sajona, relatándonos los pormenores de este Festival dedicado a Bach en todas sus vertientes posibles y que involucra a diversas instituciones de la ciudad y a los responsables de todo lo relacionado con Bach en Leipzig, el Archivo y el Museo o la Nueva Sociedad Bach, entre otros. Y este año, tras dedicar la pasada edición a un "BACH - We are FAMILY!" ("BACH - ¡Somos FAMILIA!"), se ha titulado "CHORal TOTAL", en un alarde de convocatoria internacional con coros de casi todos los rincones del mundo, desde Malasia a Boston, pasando por Barcelona, por ejemplo, con una amplia presencia en las calles (camisetas con el logo incluido) que competían con las de las selecciones nacionales de la Eurocopa de fútbol que Leipzig albergaba como una de las sedes del torneo. Y qué mejor que Bach en la era de TikTok o cualquier red social para dejar constancia de su omnipresencia, aún mayor en Leipzig, ciudad de una belleza enorme, el epicentro mundial de la Música de Bach.

Detallar la cantidad de conciertos que se programaron durante el Bachfest Leipzig es tan difícil como aventurar algunos secretos de la persona de Bach, "tan silencioso como una ostra", en palabras de Peter Wollny, director del Bach-Archiv, con el que también mantuvimos un encuentro en la que es la sede de ambas instituciones, Museo y Archivo, dándonos una *masterclass* acerca de la tradición y el uso del número de voces y partes en los coros de Bach.

Mendelssohn-Haus

Pero en Leipzig hay espacio para música más allá de Bach, aunque como todo creyente, y Mendelssohn lo fue hasta el final de sus días, Bach está presente en su música y en su vida como quizá nadie más. Visitar la Casa Mendelssohn, ahora un fantástico Museo con mucha presencia y reconocimiento a Fanny Mendelssohn, que alberga igualmente el Instituto Kurt Masur, es una experiencia única, pues pocas *Haus* preservan las estancias y la naturaleza misma de la vida musical que era en esta casa el centro europeo en la "edad dorada" de la música romántica de la primera mitad del siglo XIX (por su salón de música, pasaron todos los grandes músicos del momento, des-



Los conciertos celebrados en la Thomaskirche albergaron, entre otros, la *Pasión según San Juan* con el mítico Thomanerchor y la Akademie für Alte Musik Berlin.

de Chopin a Wagner, desde Schumann a Liszt, como muchos más), que en Leipzig vio nacer a Clara Wieck (luego Schumann) y Richard Wagner, con abundante presencia, entre otros, de Grieg, Schumann o Mahler.

El que piense que el Bachfest Leipzig se mantiene rígido ante el titán que representa, se equivoca, ya que la audacia de la programación de Michael Maul nos lleva a combinaciones inusuales, a conciertos al aire libre o a la experiencia que fue *Die Apokalypse*, representada en la Ópera de Leipzig (que mira frente a frente en la misma plaza a la Gewandhaus, también sede de algunos conciertos del Bachfest Leipzig), donde la música de Bach es el motivo conductor que vertebra una historia (con el reclamo de "La ópera que Bach jamás escribió") sobre Jan van Leiden (interpretado de manera magistral por Florian Sievers), el líder anabaptista holandés que se trasladó a Münster, donde transcurre la acción de esta curiosa experiencia operística con adaptaciones de música de Bach.

Un bosque para Bach

De entre las muchas iniciativas sociales del Bachfest Leipzig, llamaba la atención "Forest for Bach" ("Ein wald für Bach"), que sabiendo de las emisiones que el festival y su repercusión tienen de CO₂, permite donar una pequeña cantidad para repoblar un "bosque Bach" cerca del lago Störmthal. Otro "bosque" inagotable son sus Cantatas, que pudimos escucharlas en la Nikolaikirche en las manos de Ton Koopman, que sigue mostrándose incombustible en sus tics (él es además el presidente del Bach-Archiv), aunque mu-

chas de sus interpretaciones no mantienen aquella fresca y sorprendente perfección de sus grabaciones para Erato, a pesar de tener instantes mágicos como el coro inicial de la *Cantata BWV 14* o momentos donde los solistas dejaron constancia de su arte, como la soprano Robin Johannsen, cantando en la misma *Cantata* y con mucha irritación "Wurd uns ihre Tyrannei, bald bis an das Leben gehen" ("Su tiranía pronto amenazaría nuestra vida"), mientras el público que abarrotaba la iglesia no podía evitar pensar en los resultados electorales en Alemania en las recientes elecciones al Parlamento Europeo.

300 años después

El momento culminante fue la interpretación de la *Pasión según San Juan* en la Thomaskirche (donde se estrenó en 1724, hace trescientos años), con el mítico Thomanerchor y la Akademie für Alte Musik Berlin, todos dirigidos (¡y de qué manera!) por un sensacional Andreas Reize, en un intento muy aproximado de recrear como pudo ser el estreno de esta obra (hay teorías, pero no hechos de como fue). Desde el mismo coro inicial, con la armonía disonante y los tres desgarradores "Herr" que canta con dolor el coro, hasta las arias y la evolución dramática, la interpretación fue de una carga expresiva alucinante, con la utilización (algo inusual) del órgano. Los minutos de silencio tras el coral final y las lágrimas en los ojos de muchos de los presentes, muestran que Bach no solo es el corazón de la vida de Leipzig, sino el mismo corazón de la música que alberga en cada uno de nosotros. SDG.

"El momento culminante fue la interpretación de la *Pasión según San Juan* en la Thomaskirche, donde se estrenó en 1724, hace trescientos años"

**bach
fest**
LEIPZIG

www.bachfestleipzig.de/en/bachfest
www.leipzig.travel/en

Ópera a quemarropa

Ópera en formato sostenible, trasladable y accesible

por **María Alonso & Gonzalo Pérez Chamorro**

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, con seis producciones, cinco de ellas estrenos absolutos más una reposición, que se presentan del 12 al 27 de julio en tres localidades de rico patrimonio cultural de la región: 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, con los que hemos tenido este encuentro.

¿Cómo nace este proyecto de “Ópera a quemarropa”? ¿Y por qué este nombre tan sugestivo?

El proyecto nace después del estreno de la ópera de cámara *Lazarillo*, de David del Puerto, en el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro, Clásicos en Alcalá. Tras la función, el Director General de Industrias Culturales y Creativas, Gonzalo Cabrera, tenía claro que quería hacer algo contundente con este formato. Para él, la experiencia había sido íntima, profunda y muy potente. La ópera en su formato camerístico es sostenible y trasladable a otros municipios de la Comunidad de Madrid que no tienen grandes casas de ópera, lo que nos permitía llegar a nuevos públicos. Así fue como nos encargó a Ricardo y a mí (Teatro Xtremo) la concepción del festival y ahí arrancamos. Por otra parte, el nombre “Ópera a quemarropa” alude a la cercanía que nos brinda la ópera de cámara. En un gran teatro de ópera, entre la primera fila de patio de butacas y el primer cantante, entre foso y boca de escenario, puede haber un mínimo de 10 metros (o más). En su formato camerístico, el espectador estará disfrutando del cantante a poca distancia. Esto permite una experiencia completamente distinta. Este formato es como un disparo a quemarropa: directo, cercano e inesperado.

Seis producciones, cinco de ellas estrenos absolutos más una reposición, así como el interesante proyecto “La Plaza”, que reúne a ocho artistas que deben sumergirse en un proceso artístico de nueva creación. ¿Por qué, dentro de la programación, la representación de este proyecto representa el cierre del festival?

La Plaza como fin de fiesta nos parecía un cierre perfecto. Por ser un proyecto no ortodoxo, que rompe con el marco de las normas establecidas para la creación de obra operística... Es una celebración.



El director general de Cultura e Industrias Creativas de la Comunidad de Madrid, Gonzalo Cabrera, junto a los directores de “Ópera a quemarropa”, Ruth González y Ricardo Campelo.

“La Plaza” prioriza la búsqueda sonora y escénica en una residencia de creación operística. ¿Cuánto tiempo ha durado la residencia? ¿Es compatible la exploración artística con la cristalización que implica tener fechas para un estreno?

La residencia ha durado dos semanas en el Centro Cultural Pilar Miró durante el mes de mayo y tendrá una semana más en julio antes de las funciones. En este caso sí es compatible la búsqueda con la muestra al público. No es un estreno de una obra terminada, es una muestra de un proceso. No se les ha pedido la cristalización del proceso en sí y llegarán al día 26 de julio con lo que tengan, lo exhibirán en un espacio público al aire libre y de forma gratuita, en un espacio no convencional, y disfrutaremos de ello con un concepto completamente diferente al de ver una ópera en un patio de butacas.

En “Ópera a quemarropa”, el espectador, que suele estar acostumbrado a propuestas escénicas y musicales cerradas, se encuentra con algo nuevo... ¿Qué aporta al público la recepción de esta exploración?

Esta exploración va destinada no solo al público, sino a los creadores. Muchos de ellos han vivido por primera vez este año un proceso de creación más propio de las artes

plásticas y la creación escénica contemporánea, que de la lírica propiamente dicha. En ese sentido, esto ha sido enriquecedor para todos ellos. En cuanto al público, tendrá la posibilidad de una escucha abierta, al igual que la han tenido los creadores con su proceso. La muestra, pese a tener una hora de comienzo, podrá ser vista por cualquiera que pase por allí, parcialmente o en su totalidad. Y, asimismo, esperamos que de la primera a la segunda, o de la segunda a la tercera función, haya cambios y la pieza esté viva.

Si tuvieran que recomendar una, ¿con qué se quedarían? ¿Quizá *Mahagonny*, quizá *Los siete pecados capitales* o *Il segreto di Susanna*? Solo preguntamos...

No soy capaz de recomendarles solo una de las producciones, precisamente porque el abanico es amplio: de Wolf-Ferrari a David del Puerto, pasando por Kurt Weill, con temáticas diversas y distintos estilos. De hecho, la intención del festival es abarcar partituras de épocas diferentes y puestas en escena de distinto carácter. La idea no es solo la de brindar al público diversidad, sino la de darnos a nosotros la posibilidad de crear y rescatar patrimonio. Creo que es una oportunidad para todos.



Accademia Bizantina

40 años de amores y pasiones

por Gonzalo Pérez Chamorro

Reconocida internacionalmente como una de las orquestas de referencia en la interpretación de la música barroca con criterios historicistas, la Accademia Bizantina (AB) presentó en Ravenna, más concretamente en Bagnacavallo, un encantador pueblecito cercano a la ciudad de los mosaicos, la primera entrega de *Imprinting*, proyecto dedicado al repertorio sinfónico editado por su propio sello HDB Sonus, con el objetivo de ofrecer un nuevo enfoque interpretativo (*imprinting*) de célebres Sinfonías de Mendelssohn, Schumann, Beethoven, Schubert, Mozart y Haydn, destinado a un oído renovado y libre de las estratificaciones originadas por las interpretaciones que se han sucedido en el tiempo.

En la rueda de prensa a la que asistimos un nutrido grupo de periodistas, músicos y encargados de festivales europeos, además de Ottavio Dantone, director de la AB, y Alessandro Tampieri, concertino de la AB, estuvo presente el director artístico del Festival de Ravenna, Angelo Nicastro. De las muchas cosas que se dijeron, pudimos ser testigos, además, al día siguiente, de una sesión de grabación en el Teatro Goldoni de Bagnacavallo del próximo proyecto discográfico de la AB, donde se apreció el extremo cuidado que pone Ottavio Dantone y sus *bizantini* en el tempo y la articulación o los timbres y fraseos durante el tercer movimiento del *Concierto de Brandeburgo n. 5* de Bach, compositor que fue citado en la rueda de prensa por Dantone como un vertebrador de muchos de sus proyectos a lo largo del tiempo. Respecto a la primera entrega de *Imprinting* (pueden leer la crítica en la página 64), precisamente Dantone se refiere a la relación con Bach con estas palabras:

"La elección de estas dos sinfonías y sus respectivos autores responde al hecho de que tanto en Mendelssohn como en Schumann hay una gran influencia de la música de Bach, lo que se refleja de forma evidente en las dos obras de esta grabación. Y tanto en la *Renana* como en la *Italiana* coexisten las expresiones más puras del espíritu romántico junto a temas y estilos de clara inspiración bachiana, además de un recurrente y refinado uso del contrapunto"

Este nuevo lanzamiento discográfico se une a la celebración de los 40 años de actividad de Accademia Bizantina, con el concierto "AB ieri, oggi e domani", que tuvo lugar en el Teatro Goldoni de Bagnacavallo, mostrando las mejores cualidades de la AB y maravillando en obras de Corelli (nadie hace esta música como ellos), Geminiani, J.C.F. Bach, Bach y un precioso Telemann como regalo al exaltado público. Concierto que sirvió además para festejar una nueva residencia quinquenal del prestigioso Festival de Innsbruck, donde interpretan este verano *Il Trionfo della Fama* de Conti y *Cesare in Egitto* de Giacomelli.

Con *Imprinting* y esta incursión en el romanticismo de Mendelssohn y Schumann de la Accademia Bizantina Orchestra, el ensemble de Dantone abre fronteras mientras en Italia se cierran; traspasan espacios y se adentran en otros territorios a la espera de ser aceptados, ya que la diversidad, como lo es en la Accademia Bizantina, es la fuente de una Europa unida, donde tanto Mendelssohn como Schumann se entienden y disfrutan igual de bien con un *espresso macchiato*.

AB ACCADEMIA
BIZANTINA
ORCHESTRA
40 YEARS, ONE LOVE

www.accademiabizantina.it
<https://bio.to/imprinting>



Johannes Pramsohler

Un soplo de aire fresco en la interpretación historicista

por Antonio Aroca

Coincidiendo con el lanzamiento del nuevo disco del Ensemble Diderot en el sello Audax Records, RITMO mantiene este encuentro con el conocido violinista Johannes Pramsohler, una de las figuras más interesantes del circuito actual en el ámbito de la interpretación de la música barroca. En esta entrevista, Pramsohler nos habla de su intensa actividad con el Ensemble Diderot, que acaba de celebrar 15 años de actividad, y de su doble faceta como director artístico y *executive producer* de su propio sello discográfico.

Acaba de salir al mercado *Berlin Harpsichord Concertos*, el último disco del Ensemble Diderot, con su clavecinista Philippe Grisvard como solista y obras de Nichelmann, Graun, Schaffrath y Wolf. ¿Qué características estilísticas definen a la escuela berlinesa?

En este disco hay cuatro Conciertos para clave y orquesta de compositores que trabajaban en Berlín o que estaban asociados de alguna manera a Berlín y a la corte de Potsdam. Es la primera vez que se graban estos cuatro Conciertos, y fue un verdadero placer descubrir esta música tan virtuosa. Todos conocemos los conciertos para clave de C.P.E. Bach, pero pocos saben que hubo otros muchos compositores buenos que cultivaron esta forma. Hay mucha gente que dice que el estilo berlinés no existe, y es también por esta razón que decidimos hacer tantos proyectos con música de esta ciudad. Antes de este disco, habíamos sacado uno de sonatas en trío (*The Berlin Album*), de conciertos para chelo (*Cello Concertos from Northern Germany*), las Sonatas para violín y clave de Bach (con otras Sonatas de compositores alemanes) y la *Ofrenda Musical* de Bach. Y tenemos la convicción de que sí que hubo un estilo berlinés. Se caracteriza sobre todo por la *Empfindsamkeit*, esa manera muy particular de expresar sentimientos y afectos opuestos. La música de Berlín siempre suena como una discusión entre una persona exaltada y una un poco depresiva, y el resultado es un diálogo interesantísimo e intelectualmente muy estimulante.

El Ensemble Diderot ha celebrado recientemente 15 años de actividad, ¿cómo surge la idea de fundar este ensemble y cuáles son sus rasgos distintivos?

Yo soy un músico de cámara de corazón y durante mis estudios toqué muchísimos cuartetos de cuerda que, para mí, es la asignatura principal. Cuando descubrí la música barroca, quise fundar un ensemble que se dedicara a la música de cámara de la misma manera que trabajan los cuartetos de cuerda modernos. Ensayamos muchísimo y tocamos con los mismos miembros desde hace más de 10 años. Nuestra misión es establecer un repertorio estándar para la sonata en trío... Hay más de 2000 sonatas y hay que hacer un gran trabajo de selección porque no todas son excelentes



El violinista Johannes Pramsohler ha publicado *Berlin Harpsichord Concertos* con el Ensemble Diderot y el clavecinista Philippe Grisvard.

y a veces encontramos piezas maravillosas ocultas en colecciones enormes. En cuanto a la manera de tocar, quería buscar con mis colegas un sonido con el que pudiésemos identificarnos todos; un sonido preciso e inmediato, con el que se puedan contar todas estas maravillosas historias que están escondidas en la música que interpretamos. Últimamente, hacemos más proyectos con el ensemble algo ampliado y tenemos también nuestro propio coro para hacer óperas y oratorios. Me encanta el universo que hemos creado con mis colegas y tenemos muchos proyectos interesantes para los años venideros.

El Ensemble Diderot recibió el prestigioso premio ICMA en la categoría de "Barroco instrumental" con el disco *Sonate a quattro*, pero también ha grabado varios discos con cantantes...

Así es... Hemos grabado Cantatas de Ristori con la soprano argentina María Savastano, cantatas alemanas con el bajo Nahuel Di Pierro, Motetes de Vivaldi y Hasse con la mezzosoprano Diana Haller... Acabamos de grabar un disco con arias de Mozart con Adriana González, y en octubre saldrá un disco con arias barrocas de Monteverdi a Haendel, de nuevo con Nahuel Di Pierro. Nos encanta trabajar con cantantes, pero son siempre proyectos para los que la idea inicial surge del grupo.

Todos los discos del Ensemble Diderot son editados por su propio sello discográfico Audax Records, ¿cuándo y con qué objetivo decide fundar su propia label? ¿Cuál es la filosofía detrás del lema *Stay curious*?

Cuando vi que hoy en día ni siquiera los grandes sellos discográficos financian un proyecto entero (¡el artista siempre tiene que buscar financiación!), me dije... "bueno, hago mi propio sello"... Así tengo toda la libertad para grabar lo que quiero. El objeti-

vo de Audax Records es ofrecer grabaciones de altísima calidad con programas donde el público no solo escuche buena música, sino también descubra obras desconocidas u obras conocidas en nuevos contextos. Trato de trabajar siempre con diferentes parámetros... No me gustan los discos que sirven solo de tarjeta de visita del artista; me parece muy aburrido. Cuando escucho un disco, quiero aprender algo nuevo, descubrir... Me encantan los programas que sorprenden y que presentan cosas con una luz diferente. Por eso, invitamos a nuestro público a "mantener su curiosidad"...

Además de violinista, es director de orquesta, ¿qué obras le gustaría dirigir y con qué repertorio siente una mayor afinidad?

Por el momento me siento muy cómodo dirigiendo Mozart, Haydn y Beethoven, pero también imagino ir más lejos en el repertorio (durante mis estudios de dirección he trabajado obras de Schubert, Franck, Varèse...). Se pueden hacer proyectos muy interesantes combinando estilos muy diferentes. Además, mucho repertorio del siglo XX tiene claras influencias del barroco, como Stravinsky, Bartók o Poulenc. Explorar esos paralelismos es muy enriquecedor.



200 años de la *Novena Sinfonía* de Beethoven

Estreno en España (Madrid, abril de 1882)

por **Paulino Capdepón Verdú ***

Introducción

Se está conmemorando en 2024 el 200 aniversario del estreno de la *Novena Sinfonía* de Beethoven el 7 de mayo de 1824 en Viena, concretamente en el Theater am Kärntnertor de Viena bajo la dirección del maestro de capilla del citado teatro Michael Umlauf (1781-1842). Esta Sinfonía fue compuesta entre 1822 y 1824 y con motivo de su histórico estreno, también se escucharon por primera vez tres fragmentos de su *Missa Solemnis* (Kyrie, Credo y Agnus) así como la reposición de la obertura *Die Weihe des Hauses*.

En opinión de Burnham (2001), se ha considerado siempre que las Sinfonías de Beethoven ocupan una posición moral elevada. En particular, las *Sinfonías Tercera, Quinta, Séptima* y *Novena* llegaron a representar lo monumental y lo sublime en contraposición a lo meramente lírico y bello, y por consiguiente fueron con frecuencia empleadas como denuncia de la música francesa e italiana: en una etapa histórica en el que Prusia intentaba consolidar un carácter estético y cívico de su arte, las Sinfonías de Beethoven han representado un símbolo de la floreciente ideología de la nación espiritual alemana y, por tal razón, desde entonces, Beethoven y su legado musical han estado presentes en los momentos más trascendentales de la historia política de la Alemania moderna. En este sentido, debemos citar la célebre e histórica interpretación de la *Novena* a cargo de Leonard Bernstein para celebrar la caída del Muro de Berlín y la unificación alemana en 1989.

Contexto musical de Madrid a finales del XIX

Desde finales del siglo XIX se percibe un creciente impulso cultural a favor de la renovación de la música española, lo cual se tradujo, entre otros aspectos, en la apertura hacia nuevas perspectivas, especialmente en relación con las ideas procedentes de Alemania. Como síntoma de la revalorización que experimenta la música en nuestro país, hemos de mencionar la creación de una Sección de música en la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando en 1873 (uno de cuyos primeros académicos de número fue precisamente Mariano Vázquez, destinado a convertirse nueve años después en el director que estrenase la *Novena* en España), así como la fundación de nuevas sociedades y asociaciones, agrupaciones corales y orquestales, entre las que destaca la creación en Madrid de la Sociedad de Conciertos en 1866, formación orquestal fundada por Francisco Asenjo Barbieri, que contribuirá decisivamente al conocimiento y difusión del repertorio clásico vienés, al que anteriormente se había tildado un tanto despectivamente como “música sabia”, tal como estudió Etzion en su momento (1998).

Así pues, y pese al inicial recelo del público y crítica madrileños hacia el repertorio instrumental centroeuropeo, lo cierto es que se constatan avances en el conocimiento de la música del compositor alemán desde comienzos del siglo XIX, avances que se intensifican a partir de la segunda mitad de aquella centuria: efectivamente, la audición de la primera Sinfonía completa del compositor de Bonn tuvo lugar en 1866 cuando se estrenó la *Séptima*, a cargo de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Barbieri. A partir de entonces, el resto de las Sinfonías de Beethoven fueron dándose a conocer, hasta que en 1882 se escuchó por primera vez la *Novena* en Madrid.

“El estreno de la *Novena Sinfonía* en España el 2 de abril de 1882 por la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por Mariano Vázquez Gómez, constituyó un evento significativo de primer orden en la España musical de aquel tiempo”

Estreno español de la *Novena Sinfonía*

Los estudios sobre la recepción de la obra musical de Beethoven en España han experimentado en los últimos tiempos un considerable impulso, como lo demuestran, entre otras, dos publicaciones (Capdepón y Pastor, 2021, y Cascudo, 2021), interés que se acrecentará con toda seguridad con la próxima celebración del segundo centenario del fallecimiento del genio alemán en 2027. Por tal razón, es necesario reflexionar sobre las circunstancias que rodearon el estreno de la *Novena* en nuestro país.

La *Novena Sinfonía* Op. 125 de Beethoven fue estrenada el 2 de abril de 1882 en el Teatro y Circo Príncipe Alfonso de Madrid por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Mariano Vázquez Gómez. Previamente al mencionado estreno, Vázquez había colaborado intensamente con dos de los principales adalides de la música de Beethoven: Barbieri y Monasterio. Así, por ejemplo, la amistad de Barbieri le permitió comenzar a trabajar para el teatro de la Zarzuela, una vez que se trasladó de su Granada natal a Madrid a partir de 1856, mientras que la relación con Jesús de Monasterio se tradujo en su colaboración para la Sociedad de Cuartetos, para la cual arregló música camerística de Mozart y Beethoven. Además de ser nombrado director del Teatro Real de Madrid en 1874, en 1877 sucedió a Monasterio al frente de la Sociedad de Conciertos, al frente de la cual estrenaría varias Sinfonías de Beethoven, culminándose esta labor en 1882 con la *Novena*



Das Kärntnertortheater in Wien, por Carl Wenzel Zajicek (1823), escenario donde se estrenó la *Novena Sinfonía* de Beethoven el 7 de mayo de 1824.



Dibujo de Juan Comba de la fachada del Teatro del Príncipe Alfonso (o Teatro Circo de Rivas), donde se estrenó en España la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

(García-Avello, 2002).

Efectivamente, el día anterior al estreno, *El Debate* se hace eco de la noticia, en la que se anuncia que antes de la Sinfonía de Beethoven se interpretarán una obertura sobre motivos del *Stabat Mater* de Rossini, de Mercadante; el *Ave Maria* de Schubert y la *Polonesa n. 4* de Marqués. El citado periódico informa asimismo que "el cuarteto de coros será desempeñado por las señoritas Espí y García Cabrero, y los señores Moretti y Blasco, y las partes de coros por treinta y dos señoritas alumnas de la Escuela de Música y cuarenta profesores coristas" (*El Debate*, 1 de abril de 1882, p. 3). Por otra parte, otro rotativo madrileño alude al estreno calificándolo de "solemnidad musical" y preludia que tal acontecimiento puede desatar un verdadero "entusiasmo entre los aficionados" (*La Época*, 1 de abril de 1882, p. 3). Tal fue la expectación causada que al ensayo general acudieron buena parte de los más destacados compositores españoles de la época, como Emilio Arrieta (por entonces director de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid), el maestro de la Real Capilla, Valentín Zubiaurre, además de Barbieri, Monasterio, Chapí o Fernández Caballero, si bien se matiza que, a pesar de la citada participación de las alumnas de la Escuela de Música, no se ha podido "contar con todos los elementos que habrían sido necesarios en punto a masas corales..., dadas las dificultades y la elevada tesitura en los coros del último tiempo" (*El Liberal*, 2 de abril de 1882, p. 4).

La recepción de la *Novena* fue, en general, bastante unánime en relación con el tono entusiasta, aunque hubo también alguna excepción: así por ejemplo, el crítico anónimo de *La Época* comentaba que esta sinfonía pertenecía a "la última época del gran maestro, cuando ya su inmenso talento se encontraba en decadencia notoria, de lo cual se resiente la Sinfonía en cuestión", mencionando incluso la presencia de ciertas "aberraciones" y menciona concretamente que "la parte escrita para el coro de mujeres es casi imposible cantarla bien por lo elevadísimo de su tesitura". A pesar de todo ello, alaba las prestaciones de la orquesta: "La orquesta ha interpretado maravillosamente la grande y difícilísima pieza: ha sido un modelo de ejecución perfecta, cuidando los infinitos detalles de que está sembrada, con un esmero digno de loa. Dificultades de mucha monta las han vencido a maravilla" (*La Época*, 2 de abril de 1882, p. 3).

Al día siguiente del estreno, *El Debate* fundamenta el retraso en el conocimiento de la *Novena* en las dificultades inherentes en la partitura, además de aludir a las complejas fugas y, nuevamente, a la elevada tesitura de las partes vocales. Ello le permite alabar el nivel mostrado por los músicos participantes al afirmar que "solo después de oírla se puede calcular los obstáculos que habría que luchar para ejecutar la sinfonía de Beethoven". Además, el crítico anónimo de este periódico informa que otras capitales europeas como Milán y París también han escuchado tardíamente por primera vez la última Sinfonía de Beethoven (*El Debate*, 3 de abril de 1882, p. 2).

La repercusión en la prensa madrileña del estreno beethoveniano de 1882 fue de tal calibre que algunos medios escritos no dudan en recurrir a extensos suplementos, artículos y ensayos para glosar la trayectoria biográfica y artística del compositor alemán con el fin de justificar la significación de su obra, y, en particular, de la *Novena Sinfonía*. En este sentido, en *El Día* apareció un extenso suplemento de dos páginas, muestra de un esfuerzo no sólo para informar sino también ilustrar al público madrileño sobre un acontecimiento único, para lo cual no sólo publican una crítica, sino también un escrito de Berlioz (editado anteriormente por Antonio Romero doce años antes), que recogía las impresiones del compositor francés bajo el título de "Las sinfonías de Beethoven", así como dos breves artículos encargados expresamente para la ocasión a Emilio Arrieta y Ruperto Chapí. Arrieta, además de especular sobre el tan debatido posible encuentro entre Mozart y Beethoven en Viena y de establecer una comparación entre la *Novena* y la *Divina Comedia* de Dante, no tiene reparos en criticar la cortedad de miras de las opiniones vertidas por el crítico de *La Época* el día 2 de abril, y que hemos visto anteriormente: "Aún pululan espíritus enclenques y pusilánimes que al escuchar las obras de su tercera manera, la *Novena sinfonía* por ejemplo, esa creación dantesca, especie de *Divina Comedia*, se estremecen los pobres de terror en ciertos pasajes vigorosos y sublimes que no comprenden, calificándolos de herejías musicales. Huyen del trato de estos afeminados cultivadores del arte los que deseen penetrar en las regiones encantadas de las obras del gran maestro". Por su parte, Chapí fue más cauto y breve que su ilustre colega: define a Beethoven como "el músico más extraordinario que ha de registrar la historia del arte tal vez en algunos siglos" y se limita a quejarse amargamente de la actitud de parte del público que abandonó el teatro antes de finalizar el cuarto tiempo (*El Día*, 3 de abril de 1882, p. 6).

La revista *Crónica de la música* reserva un número especial para dar a conocer a sus lectores el estreno, y al igual que *El Día*, presentó la crítica y un documentado y extenso ensayo del compositor Ildefonso Jimeno, quien opina que aquel que escuche la *Novena* por primera vez, "habrá de convenir en que produce vértigos hallar en ella tal cúmulo de novedades, tanta fantasía, bellezas sin número, procedimientos desusados en su tiempo, filigranas admirables, delicadezas celestes, energías casi inconcebibles en música, grandeza de ideas sin rival, conceptos majestuosos, plan vasto hasta lo inverosímil, durezas inesperadas, dulzuras cautivadoras..." (*Crónica de la música*, 5 de abril de 1882, p. 2).

De la *Novena* se programarán aún tres audiciones más durante aquella temporada. Por lo que respecta a la segunda y tercera interpretaciones, las críticas fueron en general positivas de nuevo, pero un crítico como Esperanza y Sola alude a cierto hartazgo al referirse a que "la paciencia de mis lectores posible es que esté ya agotada, y, sobre todo, el asunto bien merece capítulo aparte", razón por la que prefiere abstenerse de hablar de la *Novena* (*La Ilustración Española*, 15 de abril de 1882, p. 9), mientras que *El Día* se centra en el renovado éxito cosechado por Vázquez al frente de la Sociedad de Conciertos: "El numeroso público que ocupaba casi todas las localidades no ha dejado de prodigar sus aplausos entusiastas a los individuos de la orquesta en todas las piezas que constituían el programa. La *Novena Sinfonía* de Beethoven, ya conocida en dos audiciones, ha sido escuchada esta tarde con religiosa atención, despertando



Mariano Vázquez Gómez (1831-1894), director de orquesta que estrenó en España la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

verdadero entusiasmo el grandioso final y al adagio, cuya interpretación no podía haber sido más igual y acabada" (*El Día*, 16 de abril de 1882, p. 3). Sin embargo, no puede afirmarse que las críticas positivas sean unánimes y de la tercera interpretación, celebrada el 16 de abril en el propio Teatro y Circo del Príncipe Alfonso de Madrid, opinan algunos medios que la rendición de las partes vocales no fue del todo satisfactoria: así, *La Iberia* expone que "la gran sinfonía de Beethoven formaba la segunda parte del programa, que se ejecutaba por última vez. De ella no tenemos que decir, sino que ha sido tan bien recibida como en las dos primeras audiciones y admirablemente interpretada por la orquesta. Los coros no tan perfectos. Se ha aplaudido con más entusiasmo el segundo y el último tiempo" (*La Iberia musical*, 17 de abril de 1882, p. 3). Por su parte, *El Imparcial* redunda en el mismo sentido al afirmar que "la *Novena sinfonía* de Beethoven, oída por tercera vez, mejor comprendida del público, mereció grandes aplausos en los tres primeros tiempos. El último hubo de resentirse de algunas debilidades en la parte del canto, que no debemos extrañar dadas las grandes dificultades de la ejecución y la alta tesitura en que está escrito" (*El Imparcial*, 17 de abril de 1882, p. 3).

Aún se propuso una cuarta interpretación de la *Novena*, que debía ser interpretada en el Conservatorio madrileño, pues no debe olvidarse la participación de estudiantes de la citada institución educativa formando parte del elenco vocal. En este sentido, el director del Conservatorio, Emilio Arrieta, recogió el guante cuando se le ofreció esta posibilidad durante la tercera ejecución de la Sinfonía beethoveniana: "Durante el segundo entreacto del concierto se habló en el foyer de artistas de lo conveniente que sería dar en el Conservatorio otra audición de la *Novena Sinfonía*. El maestro Arrieta, siempre entusiasta por el arte, dio cuerpo a la idea proponiendo su realización al maestro Vázquez, que la aceptó inmediatamente. La orquesta se colocaría en el mismo salón, los coros en el escenario. El efecto en el gran salón del Conservatorio debe ser magnífico.

Como habrá que quitar algunas filas de butacas para colocar la orquesta, solo había 400 butacas disponibles y las tribunas. La idea nos parece excelente, no solo por el mayor efecto que la obra debe hacer en aquel local, sino también porque, habiendo el Conservatorio prestado el concurso de sus alumnos para la ejecución de la *Novena Sinfonía*, justo es que se pueda decir que en el Conservatorio se ha dado una de las primeras audiciones de la obra colosal de Beethoven. La audición en el Conservatorio se verificará después que terminen los conciertos" (*El Liberal*, 17 de abril de 1882, p. 4).

Sin embargo, esta cuarta actuación pública en el Conservatorio, no se llevó a efecto, de lo cual se lamentaba Mariano del Todo cuando opinaba que las tres interpretaciones de la última Sinfonía beethoveniana habían sido escasas, pues "la *Novena sinfonía* debe ser eterna en el oído del músico y del aficionado, porque cada vez que se oiga se encontrarán en ella nuevas bellezas... La parte del canto de la *Oda a la libertad* o a la alegría necesita unos cantantes de primer orden. Esto, tal como está el arte en España, hubiera sido muy dispendioso para la Sociedad y por esta razón, los solistas y coros que la han desempeñado solo merecen agradecimiento" (*Crónica de la música*, 17 de mayo de 1882, p. 5).

Reflexión final

El estreno de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven en España el 2 de abril de 1882 por la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por Mariano Vázquez Gómez, constituyó un evento significativo de primer orden en la España musical de aquel tiempo. Dado el papel capital desempeñado por Mariano Vázquez en el conocimiento y difusión de las Sinfonías de Beethoven en España, creemos que es necesario reivindicar la figura de este director y compositor español. Pese a la reacción negativa o tibia de una parte de la crítica musical madrileña, puede hablarse de auténtico entusiasmo a la hora de valorar la reacción del público y de la crítica, reacción que se reproducirá en Barcelona cuando se interprete completa por la Orquesta del Liceo y el Orfeón Catalán el 30 de marzo de 1900, bajo la dirección de Antonio Nicolau, en el marco de un ciclo en el que se escucharon todas las Sinfonías del compositor alemán. Desde entonces, se confirmó en España una mayor aceptación del repertorio sinfónico clásico de procedencia germánica como modelo de perfección formal y estilística, contribuyendo con ello a la renovación y modernización progresiva de la música española en la transición del siglo XIX al XX. El posterior estreno de la *Missa Solemnis* del coloso alemán en España (Barcelona, 1906), y al cual hemos dedicado otro ensayo en el número anterior de RITMO, significará otro de los hitos culminantes en ese proceso de asimilación y consolidación del gran legado de los clásicos vieneses.

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

Bibliografía

- Burnham, S., Kerman, J. et al. (2001). Beethoven, Ludwig van. Grove Music Online. Oxford University Press.
- Capdepón, P. y Pastor, J. J. (Eds.) (2021). Beethoven des de España: estudios interdisciplinarios y recepción musical. Madrid: Tirant lo Blanch.
- Cascudo, T. (Ed.) (2021). Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural. Comares.
- Etzion, J. (1998). Música sabia: The reception of Classical Music in Madrid (1830s 1860s). *International Journal of Musicology*, 7, 185-232.
- García-Avello, R. (2002). Vázquez Gómez, Mariano. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10, 766-767. SGAE.

TEMPORADA

24 / 25



VENTA DE ENTRADAS A PARTIR DEL 4 DE JULIO



TEATRO DE LA ZARZUELA

TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES

Eduard Tubin

por Juan Carlos Moreno

En 1980, el director de orquesta Neeme Järvi abandonó la Unión Soviética para establecerse en Estados Unidos. A partir de ese momento, inició una fulgurante carrera internacional que le llevó a interpretar y grabar las obras de los grandes compositores rusos y soviéticos, pero también a ahondar en otros repertorios menos frecuentes, sin olvidar a sus compatriotas estonios. El más beneficiado de esa labor fue Eduard Tubin, quien, precisamente, había antecedido a Järvi en el camino del exilio.

Eduard Tubin había nacido el 18 de junio de 1905 en Torila, una localidad a orillas del lago Peipus y muy próxima a la frontera con Rusia, de cuyo imperio formaba parte Estonia en ese momento. Su padre era pescador y solía tocar la trompeta y el trombón en la banda del pueblo, por lo que la afición musical caló pronto en el niño. Tenía, además, un talento innato, que le llevó a aprender a tocar a edad temprana la flauta y el violín,

“Tubin no llegó a conocer la integral de sus Sinfonías grabada por Neeme Järvi, pues murió el mismo año de la grabación, en 1982”

instrumentos a los que, ya en la escuela local, sumó la balalaika. Su estima por esta llegó a ser tal que, muchos años más tarde, en 1964, llegó a escribir un concierto para ella.

Tras advertir que el interés por la música del pequeño era serio, su padre acabó comprándole un viejo piano. No obstante, en Torila una carrera como la musical tenía escasas salidas, por lo que, en 1920, Tubin se inscribió en la Escuela de Maestros de Tartu para dedicarse a la enseñanza. Para entonces, hacía dos años que Estonia, aprovechándose del caos que siguió a la Revolución rusa, se había proclamado independiente.

Tubin permaneció en esa escuela hasta su graduación en 1926. En ese tiempo no abandonó su interés por la música, al contrario: en 1924 ingresó en la Escuela Superior de Música de Tallinn, la capital estonia, en la que tuvo como maestro a Heino Eller. Tubin alternó, por tanto, los estudios de magisterio y de composición, al tiempo que, en Tartu, empezaba a dirigir el colegio de su escuela e, incluso, conciertos sinfónicos y óperas al frente de la orquesta del teatro local. Fue entonces también cuando se dio a conocer como compositor con su *Sinfonía n. 1 en do menor*, estrenada en Tallinn en 1936.

Bartók y Kodály

El éxito obtenido le permitió viajar por el extranjero para seguir formándose. Una parada clave en ese periplo fue Budapest, donde Tubin tuvo oportunidad de conocer a Béla Bartók y Zoltán Kodály. Fue este último quien llamó su atención hacia el folclore como fuente de inspiración musical. El consejo no cayó en saco roto y, en 1938, Tubin realizó diversos viajes por Estonia, en especial por la isla de Hiiumaa, en busca de melodías y ritmos populares. Ese mismo año daría a conocer la *Suite de danzas estonias*, para orquesta, y las *Tres danzas populares*, para piano, obras seguidas en 1940 por la *Sinfonietta sobre motivos populares estonios*. El elemento folclórico se halla también presente en el ballet *Kratt*, compuesto a lo largo de 1938 y estrenado en 1943.

En 1940, el Ejército Rojo entró en Estonia y acabó con su independencia. Por su labor como compositor y director de



El compositor estonio Eduard Tubin.

orquesta, Tubin fue enviado a Leningrado para empaparse de la estética musical vigente, el llamado “realismo socialista”. Su respuesta a esa imposición fue la *Sinfonía n. 3 en re menor “Heroica”*, que se estrenó en un momento en que la ocupación soviética había dejado paso a la de la Alemania nazi. Aunque carece de programa, el público presente en el estreno supo advertir en esa música la expresión de su propio valor como pueblo, así como una llamada a la resistencia.

Camino del exilio

Los soviéticos retornaron en 1944 y Tubin decidió entonces tomar el camino del exilio. Su destino fue Suecia, donde obtuvo un puesto de asistente en el histórico Teatro de Drottningholm. Como tal, llevó a cabo una labor impagable en la recuperación de óperas y ballets barrocos. Igualmente, colaboró con la Ópera y la Orquesta Filarmónica de Estocolmo en la edición de obras orquestales. No dejó por ello de componer: sus seis últimas Sinfonías fueron escritas en Suecia, lo mismo que su *Réquiem por los soldados caídos*, una obra que empezó a escribir en 1950, pero que solo pudo continuar y concluir en 1979.

Tubin no rompió tampoco los lazos con su país natal. Así, en 1961 fue invitado por la Ópera de Tallinn para el reestreno del ballet *Kratt* y, en 1969, para el estreno de su ópera *Barbara von Tisenhusen*. Esos viajes le permitieron reencontrarse con su maestro Eller y con jóvenes intérpretes como el que sería el gran apóstol de su música, Järvi. Su compromiso con ella era tan serio y sincero que, en 1982, nada más ser nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo, se propuso dirigir y grabar todas las Sinfonías de Tubin. El compositor, no obstante, no llegó ya a ver esa integral: murió el 17 de noviembre de ese año en Estocolmo.

Un sinfonista, por encima de todo

El catálogo de Eduard Tubin es extenso y aborda prácticamente todos los géneros, desde la ópera hasta la miniatura pianística. No obstante, si hay uno que sea especialmente representativo de su trayectoria y estilo, ese es el sinfónico. Entre 1931 y 1982, el año de su muerte, Tubin compuso once Sinfonías, la última de las cuales quedó inacabada, aunque, a petición de

Neeme Järvi, Kaljo Raid se encargó de hacer una versión ejecutable de su único movimiento. En ese corpus destaca la *Primera sinfonía* (1931-1934), una obra de construcción especialmente densa y compleja, en la que ya se aprecian algunos

elementos característicos del compositor, como el empleo frecuente de instrumentos a solo. No menos interesante es la *Quinta* (1946), la primera compuesta en el exilio sueco. Quizá por ello, desde el principio fue vista como una descripción sonora de la tragedia de Estonia, aunque el compositor afirmó siempre no haber tenido otra intención que escribir música pura. La *Sexta* (1954) tiene una vitalidad rítmica y un sentido de la ironía y la melancolía que la acercan a Prokofiev, mientras que la *Séptima* (1958), sin romper nunca con la tonalidad, llega a incluir una serie dodecafónica. La *Octava* (1966) fue estrenada en Tallinn, de ahí quizá su tono introspectivo y sombrío, tono que, aunque algo matizado, se mantendrá en la *Novena* (1969) y la *Décima* (1973).

“El catálogo de Eduard Tubin es extenso, destacando especialmente el género sinfónico”

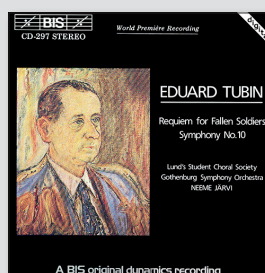
CRONOLOGÍA

- 1905 Nace el 18 de junio en Torila, Estonia, entonces parte del Imperio ruso.
- 1920 Ingresa en la Escuela de Maestros de Tartu.
- 1924 Es admitido en la Escuela Superior de Música de Tallinn.
- 1930 Contrae matrimonio con una compañera de estudios, Linda Pirn.
- 1934 Acaba la composición de la *Sinfonía n. 1*.
- 1936 Dirige la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky en Tallinn.
- 1938 Viaja por Estonia en busca de canciones folclóricas.
- 1940 Estreno en Tallin de la *Sinfonietta sobre motivos populares estonios*.
- 1942 Compone la *Sinfonía n. 3 “Heroica”*.
- 1943 Dirige el estreno de su obra *Kratt*, el primer ballet estonio.
- 1944 Tras la invasión soviética de Estonia, se exilia en Estocolmo.
- 1961 Recibe la ciudadanía sueca.
- 1964 Compone el *Concierto para balalaika y orquesta*.
- 1969 La Ópera de Tallinn estrena la ópera *Barbara von Tisenhusen*.
- 1973 Compone la *Sinfonía n. 10*, en un único movimiento.
- 1979 Recibe el Premio Kurt Atterberg.
- 1980 Estreno en Estocolmo de la *Sonata para flauta y violoncelo*.
- 1982 Muere el 17 de noviembre en Estocolmo.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonías n. 1-10*. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca; Orquesta Sinfónica de Bamberg; Orquesta Sinfónica de Gotemburgo / Neeme Järvi. BIS. 5 CD. DDD.
- *Sinfonías n. 9, 10 y 11 “Inacabada”*. Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia / Arvo Volmer. Alba. DDD.
- *Kratt. Sinfonietta sobre motivos estonios*. Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia / Arvo Volmer. Alba. 2 CD. DDD.
- *Concierto para violín n. 1. Preludio solemne. Suite de danzas estonias para violín y piano*. Mark Lubotsky, violín. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo / Neeme Järvi. BIS. DDD.
- *Concierto para violín n. 2. Concierto para contrabajo. Valse triste. Suite de danzas estonias*. Gustavo García, violín; Hakan Ehren, contrabajo. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo / Neeme Järvi. BIS. DDD.
- *Concertino para piano. Concierto para flauta y cuerdas. Música para cuerdas*. Lauri Väinmaa, piano; Maarika Järvi, flauta. Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia; Orquesta de Cámara Ostrobonia; Orquesta de Cámara de Tallinn / Arvo Volmer, Juha Kangas, Kristjan Järvi. Finlandia. DDD.
- *Obras completas para violín, viola y piano*. Arvo Leibur, violín; Petra Vahle, viola; Vardo Rumessen, piano. BIS. 2 CD. DDD.

- *Obras para violín y piano*. Sigrid Kuulmann, violín; Marko Martin, piano. Estonian Record Production. 2 CD. DDD.
- *Obras completas para piano*. Vardo Rumessen, piano. BIS. 3 CD. DDD.
- *Réquiem por los soldados caídos. Sinfonía n. 10*. Kerstin Lundin, contralto; Roland Rydell, barítono. Sociedad Coral Estudiantil de Lund. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo / Neeme Järvi. BIS. DDD.



WORLD PREMIÈRE
RECORDING



ANTONINO SIRAGUSA
GILDA FIUME
ADOLFO CORRADO

ALFREDO IL GRANDE

DONIZETTI



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

DONIZETTI OPERA



ORCHESTRA DONIZETTI OPERA
HUNGARIAN RADIO CHOIR
CORRADO ROVARIS, CONDUCTOR

STEFANO SIMONE PINTOR, DIRECTOR

DYNAMIC

AUDITORIO

Ópera / Conciertos



© FAY FOX



© GERARD COLLETT

Estas páginas de crítica de música en vivo, que a diferencia de la crítica discográfica nos llevan por toda Europa de escenario en escenario, las comenzamos por un *Requiem* de Verdi muy especial, ya que contó con un cuarteto solista integrado por una soprano de origen libanés (Joyce El-Khoury, en la imagen superior) y una mezzo israelí, y un tenor ruso y un bajo ucraniano; cantantes, pues, de naciones aún hoy enfrentadas en conflictos bélicos. Fue el cierre de temporada de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya con su director titular, Ludovic Morlot. Otro concierto destacado fue el ofrecido por Jaime Martín, que dirigió a la Orquesta Nacional de España en la siempre compleja *Quinta Sinfonía* de Mahler.

Desde el punto de vista operístico, hablamos de varios Puccini, como una *Tosca* en Atenas, *La bohème* desde el Palacio Euskalduna de Bilbao o *Turandot*, que regresó al Teatro Colón de Buenos Aires. También de una nueva producción de *Carmen* del Festival de Glyndebourne, ideada por Diane Paulus, con la protagonista de Rihab Chaieb (en la imagen inferior), así como la *Médée*, de Charpentier, desde el Teatro Real. Y desde el Teatro alla Scala se representó *Don Pasquale* en la versión escénica de Davide Livermore, mientras desde París un *Don Quijote* de Massenet o desde Sevilla el *Nabucco* en el Maestranza. Cerramos las páginas desde Surrey con doblete de Bryn Terfel (*Aleko* y *Gianni Schicchi*) y Viena, con *La Tempestad*, de Thomas Adès.

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

DISCOS

Discos



© CHRISTOPH KOSTLIN

Seleccionado como uno de los discos del mes, el barítono André Schuen protagoniza el sensacional *Winterreise* de Schubert con el piano de Daniel Heide. Pero también hay nombres como Martin Helmchen, Andris Poga, L'Arpeggiata y Christina Pluhar, la Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, la Accademia Bizantina y Ottavio Dantone, el Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach, Philip Edward Fisher y su registro para Naxos del piano de Corigliano, los míticos Hotter, Wunderlich o Prey en una *Mujer Silenciosa* de Richard Strauss o el pianista Oliver Triendl, muy presente en sus grabaciones de compositoras, esta vez en el top1 con obras de Mathilde Kralik von Meyrswalden, cuya vida bien podría valer para un *biopic* de alguna famosa plataforma de *streaming*, como nos relata Sakira Ventura en su crítica.

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

42

AUDITORIO

52

DISCOS

68

SUMA Y SIGUE

70

EN PLATAFORMA

83

DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Tosca: el rigor de un trabajo

Atenas

Desde que comenzara la fructífera colaboración entre Hugo de Ana y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, se evidenció su habilidad para multiplicar las posibilidades espaciales en un escenario de dimensiones reducidas. Como la referencial *Bohème* de 1996. Después, descubrimos que el director argentino también es capaz de *humanizar* ámbitos descomunales, *jibarizando* sus proporciones. Como la Arena de Verona que, para la actual temporada ha puesto en sus manos *Il barbiere di Siviglia* y *Tosca*, doble responsabilidad, que le ha impedido rescatar personalmente en Atenas la producción del mismo título pucciniano, con que, en 2012, debutó en la Ópera Nacional de Grecia, y que ha servido como pórtico de la presente edición del Festival de Atenas y Epidauro, en el impresionante marco del teatro de Herodes el Ático, logrando el intimismo que requieren los tres actos en que se estructura la ópera de Puccini. Con esta nueva reposición, la Ópera Nacional de Grecia pone broche final a la "Temporada Callas" en el centenario de su nacimiento. Un guiño a la diva, que elevó a monumento este personaje que, cantado en griego, el 27 de agosto de 1942, en plena ocupación alemana, sin haber cumplido los diecinueve años, le brindaba su primer trabajo profesional en el Teatro de Verano de la Plaza Klafthmonos.

La *Tosca* que hemos podido ver es un trabajo bien pensado a todos los niveles. Empezando por la puesta en escena: un gigantesco Cristo yacente, cuya cruz, troceada como las piezas de un *lego*, irá adecuando los escenarios, con la iluminación de Vinicio Cheli y la proyección de bocetos y dibujos barrocos, a cargo de Sergio Metalli. Aunque algunas imágenes en movimiento no aportan nada. Como la comitiva al Palazzo Farnese con que, tras el Te Deum, concluye el primer acto, lleno de efectismos, como en los grandes montajes de Tamayo para su Antología de la Zarzuela. De remontar la propuesta, se ha encargado Katerina Petsatodi, responsable de dirección escénica del Teatro, que en su momento asistió al director argentino en esta *Tosca*, ya clásica del lugar tras sus recuperaciones en 2015 y 2022. Su trabajo ha funcionado a la perfección.

El primer reparto, al que hace referencia esta nota, estuvo encabezado por la soprano dramática petersburguesa Evgenia Muraveva, habitual en el Mariinsky, que ha asumido el papel de Tosca, incorporado a su repertorio en 2020. Eficaz, con bella coloratura y un físico convincente para el personaje, se muestra cómoda en el *spinto* y, centrada en su emisión, si bien no le arredra arrancar el "Vissi d'arte" en una rampa molesta, postpone las pautas de Petsatodi a la hora de defenderse del acoso de Scarpia, resultando sus movimientos poco orgánicos. Más manejable, Riccardo Massi, arropado por un pasado de actor al que aspiraba, es ya un especialista en el personaje del pintor enamorado, al que en 2011 recurrió para su debut americano. Voz contundente, buena proyección y modulaciones elegan-

tes, el tenor italiano ha situado su Cavaradossi entre los referenciales del momento. Cerrando el gran trío, el bajo-barítono ateniense Tassis Christoyannis dibujó con acertadas presencia y voz un sobresaliente Scarpia. Habría que añadir la profesionalidad del bajo Petros Magoulas que, como sacristán, cuadró a la perfección vocal y actoralmente la escena con Cavaradossi del primer acto. Destacable trabajo del coro, con un guiño a la sección joven de la Compañía, dirigidos por Agathangelos Georgakatos y Konstantina Pitsiakou.

Coordinando la labor orquestal, el titular del Teatro, Lucas Karytinis, sacó el mejor partido a los músicos, siempre colaboradores, marcando con precisión las coordenadas de esta partitura tan especial, que abre las puertas al verismo. Manteniendo un respeto absoluto a las voces, hizo respirar al conjunto de profesores con los protagonistas, logrando momentos mágicos. Como el aclamado aria del tenor "E lucevan le stelle", tras mantener en suspenso la respiración de los cinco mil espectadores.

Juan Antonio Llorente

Evgenia Muraveva, Riccardo Massi, Tassis Christoyannis, Petros Magoulas... Orquesta y coros de la Greek National Opera / Lukas Karytinis. Escena: Hugo de Ana. Tosca, de G. Puccini. Odeon Herodes Atticus, Atenas.

Requiem verdiano de alto voltaje

Barcelona

La Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya puso punto final a su temporada con un programa muy del gusto de su director titular, Ludovic Morlot, siempre atento a incluir obras de nueva creación que dialoguen con las grandes creaciones del pasado. En esta ocasión, esa obra tuvo la particularidad de estar escrita no por un compositor, sino por tres de los más interesantes del actual panorama compositivo catalán: Octavi Rumbau (n. 1980), Joan Magrané (n. 1988) y Raquel García-Tomás (n. 1984). Cada uno de ellos compuso una de las canciones que, sobre poemas del barroco catalán, configuran las *Tres elegies* para barítono y orquesta. A fin de crear una cierta unidad entre ellas, cada pieza debía empezar con la nota Sol sostenido y acabar en Si bemol, esto es, medio tono hacia arriba y medio tono hacia abajo de la nota (La) con la que empieza la *Messa da requiem* de Verdi.

El proyecto es interesante, aunque en la *Élégie d'après Liszt* de Rumbau, basada en la primera de las dos *Lúgubre góndola* de Liszt, el interés fuera básicamente tímbrico y formal: más que evocar, expresar o amplificar el sentido de los versos, transmite la sensación de querer desarrollar una idea técnica y netamente abstracta al margen de ellos. No es el caso de Un sonet de Francesc Fontanella, de Magrané, y Ara sí que ets divina, de García-Tomás. La de esta última quizá sea la más interesante de las tres elegies o, al menos, la que mejor expresa la intención del poema a través de una escritura vocal que fluye con naturalidad y una paleta orquestal cuya inventiva hace justicia a unos versos que, una y otra vez, insisten en la luz y el brillo de las esferas. Es también la que permitió al barítono Josep-Ramon Olivé lucir más, a pesar de ciertos problemas de proyección de la voz. Morlot, como es habitual en él, se volcó en ofrecer unas lecturas lo más plásticas y comprometidas posible.

El plato fuerte de la velada, no obstante, era la *Messa da requiem* de Verdi. Morlot dio de ella una versión contundentemente dramática, al extremo de que hubo pasajes en los que la orquesta llegó a ahogar al coro. Consiguió así que el *Dies irae* o el *Tuba mirum*, con sus trompetas emplazadas en diferentes lugares de L'Auditori, tuvieran unos convincentes tintes apocalípticos. Pero, si la versión valió la pena, fue sobre todo porque Morlot no se quedó en el puro efecto ni en la grandilocuencia, sino que trató también de profundizar en una partitura que ha de sobrecoger, pero también de conmover y emocionar. Para ser redonda solo faltó algo más de



"Esta *Tosca* de Hugo de Ana es un trabajo bien pensado a todos los niveles".



“Cuarteto vocal integrado por una soprano de origen libanés y una mezzo israelí, y un tenor ruso y un bajo ucraniano; cantantes, pues, de naciones aún hoy enfrentadas”.

pausa y recogimiento para que acabara de aflorar la emoción de pasajes como el *Quid sum miser*, el *Lacrimosa* o el *Hostias et preces tibi*.

Si la orquesta estuvo pletórica, otro tanto cabe decir del Orfeo Català, marmóreo en partes como el *Rex tremendae*, pero capaz al mismo tiempo

de graduar la potencia y cantar unos pianísimos de extraordinaria calidad. No se quedaron atrás los solistas, aunque la soprano Joyce El-Khoury se viera lastrada por una crisis alérgica y no pudiera lucir del todo en el *Libera me* final. La mezzosoprano Rinat Shaham cantó su parte como si de una ópera se tratara, con sentido dramático y vivamente expresivo, mientras que el tenor Andrei Danilov lució una buena línea en momentos tan exigentes como el *Ingemisco*. El bajo Dmitry Belosselskiy, por su parte, cumplió con solvencia por calidad vocal e interpretativa. Danilov entró a última hora en sustitución de Francesco Pio Galasso. Será una casualidad del destino, o no, pero, con él, el cuarteto vocal quedó integrado por una soprano de origen libanés y una mezzosoprano israelí, y un tenor ruso y un bajo ucraniano. Cantantes, pues, de naciones aún hoy enfrentadas, pero unidos por una música de Verdi que trasciende la tradición católica para ser universal.

Juan Carlos Moreno

Josep-Ramon Olivé, Joyce El-Khoury, Rinat Shaham, Andrei Danilov, Dmitry Belosselskiy. Orfeo Català. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot. Obras de Rumbau, Magrané, García-Tomás y Verdi. L'Auditori, Barcelona.

Una estrella

Bilbao

No es porque Miren Urbietta-Vega jugara en casa, tampoco se trata de pecar de chauvinista pero no creo exagerar al decir que entre los aficionados a la ópera se va consolidando la idea de que esta soprano es una estrella del canto. Al menos en Bilbao y tras la finalización de la segunda función del último título de la 72 temporada operística, el público demostró de forma palmaria su adhesión al canto, al estilo de la soprano donostiarra. Porque la función giró en torno a Mimi, la gran protagonista de la velada.

La propuesta escénica de Leo Nucci es de un conservadurismo extremo, donde cada cosa es exactamente lo que tiene que ser; no molesta pero tampoco aporta nada nuevo, excepto algunos detalles dramáticos sutiles y acertados. Por ejemplo, en el dúo del acto III de Rodolfo y Mimi que acaba en cuarteto, con la incorporación de Musetta y Marcelo, esta última, Musetta, tiene un protagonismo inusual apareciendo en escena desde el inicio y dando al debate entre los amantes una dimensión distinta. El resto, escenografía, *atrezzo*, iluminación y vestuario, son demasiado clásicos.

Vocalmente hablando, ya queda dicho que el éxito de Urbietta-Vega fue absoluto. Su “*Mi chiamano Mimi*” es un ejemplo de cómo abordar un aria tan popular con medias voces, ataques con elegancia, *legato* y fraseo ejemplares. También en el acto III su “*Donde lieta uscì*” fue, sencillamente, ejemplar. No le anduvo lejos Marina Monzó, una Musetta elegante, pizpireta y mostrando una mujer autónoma; su vals tuvo toda la picardía y elegancia necesarias. Entre ellos hubo mayor diversidad. Celso Albelo (Rodolfo) está cambiando de repertorio y hay que apuntar que su intervención fue desconcertante: su agudo aún es firme y poderoso, pero el fraseo ha perdido donaire y se intuyó cierta precipitación en algunos momentos, con dos accidentes evidentes en los actos I y II, donde no entró a tiempo. Manel Esteve (Marcelo) estuvo mucho más cómodo en la franja aguda, porque en la grave sus limitaciones asoman. Algo limitado en el cuarteto del acto III, sin embargo supo darle al personaje la presencia necesaria. José Manuel Díaz tiende a cantar algo forzado, como si nos quisiera demostrar algo, lo que no es necesario tras escucharle tantas y tantas veces en el Euskalduna. Buen Schaubard vocal y escénico. Y sencillamente imperial el *Colline* de David Lagares, un bajo como tiene que



“La propuesta escénica de Leo Nucci es de un conservadurismo extremo, donde cada cosa es exactamente lo que tiene que ser”.

ser y que no desaprovechó ni una sola sílaba de su “*Vecchia zimarra*”, con una interpretación sencillamente para el recuerdo. Fernando Latorre estuvo muy presente en su doble Benoît/Alcindoro y fácil Aitor Garitano como Pappignol. No quedó registro de los nombres de los guardias del acto III.

Pedro Halffter pudo dejar muchas sensaciones entre los espectadores, excepto el de la indiferencia. Ora lento y al servicio de los cantantes (ambas arias del acto II), ora impulsivo y enérgico, como en el acto II, ofreció un registro de *tempi* al oyente que parece agradaron al respetable y la Orquesta Sinfónica de Bilbao supo responder adecuadamente a sus demandas. Muy bien el Coro de la ABAO, así como la escolanía Leioa Kantika Korala, tanto al cantar como al actuar.

Así ha terminado una nueva temporada. En la próxima, Puccini, Donizetti por partida doble, Verdi y Wagner se nos aparecerán en el Euskalduna, con *Il trittico* como única novedad absoluta en la temporada bilbaína. Ahí esperamos estar, descubriendo nuevas estrellas.

Enrique Bert

Miren Urbietta-Vega, Marina Monzó, Celso Albelo, Manel Esteve, David Lagares... Orquesta Sinfónica de Bilbao, Coro de Ópera de Bilbao, Leioa Kantika Korala / Pedro Halffter. Escena: Leo Nucci. La bohème, de G. Puccini. Palacio Euskalduna, Bilbao.

Homenaje pucciniano del Colón

Buenos Aires



Turandot regresó al Teatro Colón de Buenos Aires.

Turandot, la ópera póstuma de Puccini que dejó inconclusa al fallecer durante una operación en Bruselas en 1924 (de ahí que este año de su centenario el universo lírico le tributa homenajes) y completó Franco Alfano, volvió nuevamente al Teatro Colón, donde su relación es tan significativa como fecunda también. Porque producido el estreno mundial el 25 de abril de 1926 en la Scala de Milán, dos meses exactos después llegó al Colón con la dirección de Gino Marinuzzi y la titularidad de Claudia Muzio. Y así, con el tiempo, siguieron notables versiones con grandes elencos, muchos de los cuales he comentado en estas páginas en mi vinculación como corresponsal. Pero como le ha ocurrido históricamente al Met neoyorquino con la continuidad y el éxito de la afamada puesta de Zeffirelli, el Colón ha tenido desde hace décadas la puesta valiosa de Roberto Oswald, que volvió a ofrecerse en esta nueva oportunidad que me toca comentar, luego de cuatro versiones anteriores desde los años noventa.

Una puesta de rango espectacular, creando esa atmosfera de gran evocación de la China milenaria y que al fallecimiento del celebrado *regisseur* y escenógrafo compatriota continuó su colaborador y vestuarista y hoy repositor, el maestro Aníbal Lápiz. De manera que esta reposición fue fiel al original, tanto en el orden escenográfico como en la *regie*, significando una válida y atractiva experiencia de perdurabilidad recreando el marco visual de la ópera pucciniana como homenaje implícito.

Ahora bien, en el orden musical alternaron las funciones en el podio el maestro compatriota Carlos Vieu, de ascendente carrera, y la directora nacida en Lucca, ciudad natal de Puccini, Beatrice Venezi, revelando su estudio y natural empatía con el compositor. Entre los cantantes convocados, la soprano georgiana Veronica Dzhioeva mostro un material potente y dispar, pero efectivo, en tanto el tenor Marcelo Puente sobrellevó su papel de Calaf con brío, algo exigido en el afamado "Nessun dorma". Completando el elenco, la soprano local Jacquellina Livieri trazó una Liù sensible y musical, recibiendo los mayores aplausos en la es-

cena de la muerte, hasta donde llegó la composición pucciniana. Y otros roles de flanco fueron asumidos con eficacia por Lucas Debevec Mayer (Timur) y las tres máscaras y restantes partes por cantantes locales. Muy eficiente el coro estable preparado por Miguel Martínez y el coro de niños, así como la orquesta estable en una reedición como la comentada. En próximo despacho proseguiré con mis habituales recensiones.

Néstor Echevarría

Veronica Dzhioeva, Marcelo Puente, Jacquellina Livieri, Lucas Debevec Mayer... Orquesta del Teatro Colón / Carlos Vieu. Escena: Roberto Oswald - Aníbal Lápiz. *Turandot*, de G Puccini. Teatro Colón, Buenos Aires.

Carmen más bien sosa

Glyndebourne

El Festival de Glyndebourne abrió la celebración de sus noventa años de existencia con una nueva producción de *Carmen*. La directora de escena Diane Paulus presentó una protagonista de pantalones en los tres primeros actos en el marco de una escenografía contemporánea (la taberna de Lilas Pastia es casi un calco de *La Carbonería* sevillana). Rihab Chaieb, una Carmen franco-parlante que en los dos primeros actos sonó con timbre algo destemplado, progresó en el tercero con un conmovedor "Voyons, que j'essaie a mon tour". La escena final la perfiló espetando sus líneas con perceptiva mezcla de sorna y resignación. Y elegantísima con su falda negra, con lo cual la *regisseur* la embocó finalmente con una regla de oro de cualquier feminismo bien entendido, a saber, que de si encarar a los machos se trata, no es necesario portarse como ellos sino hacerlo como mujer hecha y derecha. La proclamación postrera de su libertad, aún frente a la muerte, fue cantada mirando al público como un palpitante desafío. Pero el resto de esta *regie*, escenifi-



© RICHARD HUBERT SMITH

Nueva producción de *Carmen* del Festival de Glyndebourne, ideada por la directora de escena Diane Paulus.

"TRAVESÍAS, MITOS Y LEYENDAS"

TEMPOR - ADDA
SIMFÒNICA
ALICANTE 24 / 25



Auditorio de la Diputación
de Alicante

NUEVOS ABONOS

Del 16 de julio al 26 de julio de 2024

Descubre la programación aquí:



¡HAZ YA TU RESERVA!

escribiendo a: taquilla.adda@diputacionalicante.es

www.addaalicante.es



Con la colaboración de:
Sabadell
Fundación



cada con el fondo de un cuadro escénico contemporáneo, fue acartonadamente convencional. Salvo el final, cuando la protagonista comienza acariciando a Don José para calmarlo y después termina despreciándolo hasta el punto de pintarse los labios antes de subir a la tribuna para ver a su Escamillo.

Frente a Chaieb, Dmytro Popov cantó un Don José bien a la rusa, predeciblemente engolado en color, pero brillante en densidad y apoyo. Y con un pasaje al agudo del aria de la flor de buen *fiato* y firme colocación final. Fue quien tuvo que luchar más con el idioma en una versión que, en lugar de recitativos cantados, optó por partes habladas. A su lado luchó contra el idioma francés el Escamillo de Dmitry Cheblykov, que compensó sus deficiencias idiomáticas con un fraseo ágil y emisión vibrante. Como Micaëla, Sofia Fomina exhibió una bellísima y bien fraseada voz lírica y su aria fue de una efectividad espontánea y sin forzamientos. Bien preparado, como es habitual, el coro de la casa.

Al frente de una Filarmónica de Londres muy capacitada pero algo opaca en materia cromática, Robin Ticciati comenzó con una interpretación correcta pero que parecía pedir más intensidad cuanto más se adentraba en la inigualable variedad de tiempos, matices, aristas y cantábiles de esta genial

partitura. En otras palabras, esta fue una *Carmen* bien preparada sinfónicamente, pero sosa. Y sin el sarcasmo cruel pero humorísticamente irresistible de este mítico *vaudeville*, que por su dramatismo directo está más cerca de *West Side Story* que de los amaneramientos operísticos tradicionales.

¿Por qué Glyndebourne no presentó un elenco de artistas con francés como lengua materna para rendir este verdadero *dramma giocoso* parisino con la vitalidad de, por ejemplo, la grabación de 1950 de la *Opéra Comique* dirigida por André Cluytens? Algo así como aquél legendario *Porgy and Bess* que entronizó con la ayuda de una diáspora étnica anglo-parlante familiarizada con el estilo de los *spirituals* de Gershwin. También *Carmen* pide a gritos autenticidad de estilo, algo cada vez más raro en los festivales internacionales.

Agustín Blanco Bazán

Rihab Chaieb, Dmytro Popov, Dmitry Cheblykov, Sofia Fomina, Elisabeth Boudreault, etc. Coros de Glyndebourne, Orquesta Filarmónica de Londres / Robin Ticciati. Escena: Diane Paulus. *Carmen*, de G. Bizet. Festival, Glyndebourne.

La espléndida música del Rey Sol

Madrid

Marc-Antoine Charpentier solo compuso una "tragédie en musique", *Médée*, sobre un texto del Thomas Corneille basado en la obra de 1635 del mismo título de su hermano Pierre; en ella el músico despliega una inventiva deslumbrante, con una partitura de una enorme variedad y una inspiración melódica de muchos quilates. Sin alcanzar la sublime belleza de un Monteverdi, consigue recrearnos unos personajes con entidad dramática, algunos momentos conmovedores y otros de grandeza trágica de la mejor ley.

El Teatro Real la ha ofrecido en condiciones inmejorables. Marie Lambert le Bihan, con poquísimos elementos, logra una puesta en escena fresca, moderna sin excesos y perfectamente adaptada a la historia que se nos narra, a esto no contribuye poco una luminotecnia de Fiammetta Baldiserri sugerente y perfectamente realizada, además de un vestuario neutro que no distrae ni choca con el libreto. La representación alcanza en algunos momentos una sorprendente belleza y le Bihan resuelve los más espectaculares, como el de las furias y demás monstruos infernales invocados por la protagonista, con una enorme eficacia.

Musicalmente se contaba con el gran William Christie al frente de la Orquesta y Coro de Les Arts Florissants, ambos de una calidad fuera de serie y que nos ofrecieron una lectura de la obra impecable, desplegando todo el abanico musical de la partitura con sus momentos de lirismo conmovedor, su grandeza y su tremenda violencia. La veterana soprano Véronique Gens encarnó una Medea modélica, matizada hasta los mínimos detalles; ella, como el resto de los intérpretes, nos hizo gozar de una pronunciación del francés inmejorable. Gens, que ya nos había visitado en otras ocasiones, en esta ha superado con creces sus anteriores actuaciones. La voz sigue siendo poco personal, pero se mantiene en buen estado y, sobre todo, al ser esta Medea un personaje en el que predomine el declamado, Gens utilizó sus medios vocales con inteligencia y expresividad.

Como Jason, Reinoud van Mechelen, poseedor de una voz de tenor muy interesante, cantó maravillosamente con un timbre acerado y varonil, idóneo para el personaje, tanto en los momentos heroicos como en los líricos y patéticos. Ana Vieira Leite fue una perfecta



Véronique Gens (Médée) y Ana Vieira Leite (Créuse) en esta *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier.

Créuse, llena de lirismo y patética en la escena de su muerte. Evito mencionar al resto del reparto, porque todos, sin excepción, desempeñaron sus papeles con dignidad. Una magnífica compañía que hizo honores a una obra tan bella como infrecuente en nuestros lares.

Francisco Villalba

Véronique Gens, Reinoud van Mechelen, Cyril Costanzo, Ana Vieira Leite, Marc Mauillon, Emmanuelle de Negri, Élodie Fonnard, Lisandro Abadie, Lucía Martín-Cartón. Les Arts Florissants / William Christie. Escena: Marie Lambert le Bihan. *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier. Teatro Real, Madrid.

Segundas partes...

Milán



El Teatro alla Scala representó *Don Pasquale*, de Donizetti, en la versión escénica de Davide Livermore.

La obra maestra “cómica” del bergamasco, *Don Pasquale*, había hecho un retorno fulgurante aquí mismo en 2017, en buena parte gracias al espectáculo “cinematográfico” de Livermore, que repescaba libremente caras y lugares (Cinecittà) del cine italiano de los años 50 con un movimiento alocado, pero preciso y con sentido, donde el protagonista era un señor mayor controlado (hasta después de muerto: se comienza con los momentos posteriores al entierro durante la obertura) por su madre, y los otros “tipos” (incluido el notario) son perfectamente diseñados. Y esto sigue siendo perfectamente válido hoy.

Se ha intentado repetir el éxito incluso repitiendo parte del reparto, pero... Por empezar, la vez anterior dirigía Chailly, y la suya era toda una dirección. Esta vez se eligió a Pidò, que en sus inicios era un buen director, al menos para el *belcanto*. Pero últimamente sus prestaciones son cada vez más discutibles, y en este caso incluso su actitud frente a la orquesta parecía la de un metrónomo, sólo que con sonoridades abusivas y una confusión (sobre todo en el final del segundo acto) poco explicables. No era problema de la orquesta, que sonaba muy bien, y el coro (como siempre preparado por Alberto Malazzi) tenía su momento de gloria al principio del tercer acto. Su actuación, como la de los figurantes y el notario de Andrea Porta, era notable.

En cuanto a los protagonistas, donde se innovó respecto al anterior, no hubo suerte: los dos enamorados no tienen un volumen de voz adecuado a la sala, y aunque Brownlee cantase bien e incluso logró destacar en la serenata y subsiguiente dúo del último acto, hasta ese momento no se lo había oído mucho, y (sobre todo en sus dos *cabalette* del primer y segundo acto) resultó insuficiente. Como artista no tuvo ningún interés. Carroll debutaba en la Scala y tampoco tiene una voz digna de mención. Es correcta, no canta mal, no tiene agilidades (o si las ejecuta pasan desapercibidas, pero yo no he oído ni el intento de esbozar un trino) y el agudo alcanza lo justo, pero no basta. Eso sí, es muy ágil y simpática. En cuanto a los “veteranos” del espectáculo, las voces graves, se puede decir que sobre ellos recayó el mérito y responsabilidad del mediano éxito de la velada. Pero Maestri, aunque es siempre un buen artista, exhibió menos volumen y cantó con menos precisión y más *parlato* que en la ocasión anterior. Lo que nos dejó sólo con el exuberante y divertido Malatesta de Olivieri, que él sí se mostró pletórico, no sólo como dueño del escenario en cada ocasión en que se presentó, sino como maestro del recitativo y un dominio técnico y estilístico aun mayor que hace siete años. Pero Donizetti no pensó en un gran cantante (o dos) sólo. Eso sí, mucho público, en buena parte encantado de estar en

la Scala y de paso ver una ópera. Mucho (pero no demasiado) aplauso al final, mientras las arias y dúos o pasaron en silencio o con poco aplauso, no siempre por faltas de los cantantes sino por desconocimiento (o desinterés, no sé qué es peor) del respetable.

Jorge Binaghi

Ambrogio Maestri, Andrea Carroll, Lawrence Brownlee, Mattia Olivieri, etc. Orquesta y Coro del Teatro / Evelino Pidò. Escena: Davide Livermore. *Don Pasquale*, de Donizetti. Teatro alla Scala, Milán.

Don Quijote a la francesa

París

La ópera de Jules Massenet *Don Quichotte* reaparece en la Ópera de París, en una nueva producción bastante corriente pero eficaz y bien ejecutada. Se trata de la última ópera de Massenet, de 1910, poco antes de la desaparición del compositor francés (en 1912). El libreto en francés de Henri Cain se inspira en la obra de Cervantes con algunas diferencias y tomando libertades, sobre una música que deja poco espacio al lirismo vocal pero con una orquestación impetuosa. Una ópera atractiva sin verdadero genio.

En la Ópera Bastille, la puesta en escena de Damiano Michieletto resulta poco descriptiva del contexto cervantino, en un gran salón que se extiende y se reduce donde se desenvuelven personajes actuales. ¡Una puesta en escena que podría aplicarse de la misma manera a cualquier otra ópera (*La traviata*, por ejemplo)! Los molinos de viento han desaparecido, pero todo está en buen orden aun cuando no siempre se encuentran fácilmente las peripecias aventureras de la trama.

El reparto de solistas cumple su tarea sin desaciertos. Christian Van Horn encarna a un Don Quijote bien plantado, lo mismo que Étienne Dupuis en el papel Sancho. A pesar de que uno y otro tienen una



“En la Ópera Bastille, la puesta en escena de Damiano Michieletto resulta poco descriptiva del contexto cervantino”.

tesitura de barítono poco marcada de diferencia. Y les desfavorece también la acústica del vasto escenario de Bastille que perjudica la proyección de la voz, volviéndola bastante apagada. La mezzosoprano Gaëlle Arquez lanza por su parte con un brío bien timbrado a Dulcinea, papel a quien la obra le confiere la parte más lírica (como ha de ser). El coro, en muchedumbre durante sus apariciones con una agitación bien llevada, se explaya largamente. Y la orquesta participa con animación bajo la batuta enérgica del especialista de Massenet Patrick Fournillier. Buen espectáculo sin revolucionar las cosas.

Pierre-René Serna

Christian Van Horn, Étienne Dupuis, Gaëlle Arquez, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Patrick Fournillier. Escena: Damiano Michieletto. Don Quichotte, de J. Massenet. La Bastille, Ópera, París.

Nabucco en las guerras del siglo XXI

Sevilla

Tres años después del estreno de *Nabucco* en La Scala de Milán (1842), la obra se estrenó con éxito en París, lo que llevó a que dos autores teatrales franceses, Anicet-Bourgeois y Francis Cornu, reconociesen en el libreto de Solera la obra que ellos habían estrenado en París en 1836. Hubo una demanda y hubo que pagar por el plagio. Christiane Jatahy es una directora escénica que aterrizaba en el mundo operístico y debió fijarse para ello en una producción que vimos en el Maestranza en 2019, *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, cuyo libreto



La dirección teatral de este *Nabucco* se debió a Christiane Jatahy.

parte de la Biblia y se traslada a la franja de Gaza en la actualidad (como este) y también parte de un espacio escénico completamente vacío, usa cámaras de televisión (que consiguen “insensibilizarnos” ante los conflictos), contando igualmente con refugiados auténticos, etc. Todo ello igualmente en su pretensión de paz en el mundo y de destacar el problema de los refugiados.

De su cosecha (creemos) fueron dos espejos enormes, uno basculante, y una lluvia torrencial que dejó un charco monumental desde

Quinta

Madrid

Una disposición de programa con temprano y generoso descanso, hizo que afrontásemos la intensidad y extensión de la *Quinta Sinfonía* de Mahler con mayor desahogo del habitual en otras ocasiones, incluso con esta misma Orquesta Nacional de España, dirigida en concierto de temporada por Jaime Martín. Así, además de la ventaja citada, esta breve primera parte, más corta (reloj en mano) que el propio descanso que la siguió, centró toda la intensidad inicial en la natural inquietud que siempre rodea un estreno y encargo de la propia OCNE. Un estreno de escueto título: *Azul*, de Teresa Catalán. Una propuesta de ilustrado eclecticismo, con insistencia en amplios gestos cromáticos escalísticos (más notorios, aquellos descendentes) con una inquietante pretensión más contrapuntística (lineal) y de articulación formal, que armónica. Entre tanto, momentos de adivinada textura al modo del Stravinsky de la *Consagración*, y un seguimiento de base de las reglas formales de exposición, imitación y desarrollo en los diversos episodios de tensión creciente. En su cénit dinámico, un enérgico momento, *crisol* de estructuras buscado, que se erigió, así, como punto de convergencia.

Tras el descanso, la *Quinta* citada. La *Quinta...* de Mahler. Una obra que habitualmente exige, por las amplias dimensiones y relativas similitudes entre los cuatro movimientos (según la versión) que rodean al célebre e inspirado *Adagietto*, de un plus de atención, de iniciación y comprensión del mensaje musical y su entorno sociocultural, hasta alcanzar esa brillante pero breve *coda* final. Breve, eso sí, vista desde la perspectiva del conjunto de esta magna *Sinfonía* o, incluso, desde ese quinto y último movimiento. Una versión envolvente, en línea con los ingredientes principales de cada momento,



Jaime Martín dirigió a la Orquesta Nacional de España la siempre compleja *Quinta Sinfonía* de Mahler.

ensalzando de resultas la estructura armónica de base, contrastes dinámicos y agógicos, y aligerando en gran medida la tirantez y compromiso técnico del complejo movimiento interior de su denso (y tenso) contrapunto, y los bajos que sustentan y puntúan la obra.

Luis Mazorra Incera

Orquesta Nacional de España / Jaime Martín. Obras de Teresa Catalán y Mahler. OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

el que Nabucco (Juan Jesús Rodríguez) debía salpicar al coro (de esclavos); y aún peor: María José Siri debía ponerse una gigantesca tela circular, a veces falda, a veces manto, que sacó del fondo del *charco*. Estas y otras ocurrencias seguramente tendrán explicación en el drama paralelo que viviría en la cabeza de Jatahy; pero lo cierto es que hubo tal descarga de imágenes, acciones, vestuario, más el episodio del *charco* (al final, casi todos mojados) o iluminación, que el público que había ido a ver *Nabucco* tenía que conocer muy bien la ópera para saber por dónde iba y qué significaba todo aquello (al que le pudiese interesar), ya que distraía más que ilustraba.

Menos mal que Rodríguez nos volvió a encantar por un registro rico en matices y requerimientos verdianos, con un caudal sobrado, sólo resentido puntualmente por la dirección escénica, que llegó a mandarlo al fondo-fondo del escenario y desde allí volvió cantando. Su momento álgido fue con "Dio di Giuda", donde estuvo sincero, penetrante, con ese necesario toque atenuado y un lirismo subyugante. Como colofón, tuvimos la "suerte" de que lo cantó desde el proscenio, a su regreso del *non plus ultra*. Simón Orfila sigue manteniendo una voz llena, poderosa, ancha y aún así con brillo, casando muy bien con el carácter mesiánico de Zaccaria, y tan sólo al final vimos un *vibrato* más intenso. María José Siri asumió el terrible papel de Abigaille, en el que es verdad que su registro de lírica le sirvió para firmar una cavatina exquisita, elegante, y con finura en las *fioriture*. Es, quizá, el adiós de Abigaille al amor, pero a la vez al de toda una época *belcantista*; sin embargo, le faltó "ardor guerrero" en la *cabaletta*, donde olvidaba para siempre el amor e iniciaba el solo deseo de poder, a la vez que accedíamos a una heroína nueva, verdiana, lejos de la enamorada oída en la cavatina.

Antonio Corianò (Ismaele) posee una voz clara, suficiente volumen y un registro homogéneo gracias a una técnica que todavía puede afianzar. Alessandra Volpe (Fenena) fue la que más se resintió del volumen de la orquesta, acaso porque no le sobra, pero la oscuridad de su voz dejó paso a que oyese con agrado el "Oh dischiuso". El coro tuvo una inicial desincronización, que no tardó en corregir. Sergio Alapont hizo una *Sinfonía* irregular, y luego alternó momentos cálidos y otros más anómalos.

Carlos Tarín

Juan Jesús Rodríguez, María José Siri, Simón Orfila, Alessandra Volpe, Antonio Corianò... Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro del Maestranza / Sergio Alapont. Escena: Christiane Jatahy. *Nabucco*, de Verdi. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

¡Bryn Terfel por dos!

Surrey

La Grange Park Opera de Surrey, una de las tantas compañías operísticas que compiten con Glyndebourne durante el verano inglés, se apuntó un gran éxito al presentar esta primavera un programa doble con dos óperas en un acto, *Aleko* de Rachmaninov y *Gianni Schicchi* de Puccini. Como ambas fueron protagonizadas por el reconocido bajo-barítono galés Bryn Terfel, la compañía no vaciló en anunciar el espectáculo como un "Bryn Terfel double bill", aún cuando la alta calidad de la presentación incluyó a los demás solistas. También la escena de Stephen Medcalf convenció con la audaz propuesta de una escenografía única para dos obras radicalmente disímiles: en *Aleko*, la tribu de gitanos ambulantes, en cuyo entorno un protagonista celoso asesina a su esposa Zelmira y a su amante, es un grupo de hippies y punks que ha invadido un enorme salón con plano superior reservado para la gran cama del matrimonio y el adulterio. Es la misma cama



La Grange Park Opera de Surrey presentó a Bryn Terfel en un programa doble con *Aleko* de Rachmaninov (en la imagen) y *Gianni Schicchi* de Puccini.

que en la segunda obra Schicchi utilizará para personificar a un falso Buoso Donati dictando su testamento *in articulo mortis*. En este caso, el desordenado salón de los marginados de *Aleko* se ha transformado en un ambiente finolis con luminosos posters de Florencia colgados de la pared.

Terfel dio lo mucho que le queda de esa voz a la vez cálida y penetrante y su superlativo histrionismo actoral. En *Aleko*, su cavatina a la luna y su amor perdido fue lacerante por su sensibilidad y solidez de legato. Y sus celos homicidas finales explotaron con un dramatismo genuinamente verista, esto es, creíble, feroz pero contenido, y no de torpe *grand-guignol*. Gianluca Marciano apoyó los ricos contrastes de una orquestación frondosa con una interpretación sensiblemente expansiva, arrebatadora en los climas y rica en exploración cromática. Esta superlativa dirección orquestal se extendió a un *Gianni Schicchi* pleno de color, énfasis humorístico y perceptivo lirismo en el apoyo a las arias de Rinuccio y Lauretta, proyectados con segura impostación y buen timbre por dos voces juveniles e inspiradas, las de Ailish Tynan y Luis Gomes. Estos fueron el mismo tenor y la misma soprano que un rato antes habían interpretado con robusta pasión los roles de Zelmira y su amante en *Aleko*.

Bryn Terfel es un cantante particularmente dotado para roles humorísticos y su *Gianni Schicchi*, debutado hace ya varios años en el Covent Garden, es una creación perceptivamente sardónica y libre de excesos bufos. En esta producción, y ante la sorprendida hilaridad del público, se presentó como un motociclista con casco y todo, vestido en un cuero rojo tan insolente como sus miradas de reojo y una risa a flor de piel, burlona pero lo suficientemente contenida como para interactuar eficaz y engañosamente con una parentela de cameos bien

Una *Tempestad* de gran calidad

Viena

Con *La Tempestad* (título original *The Tempest*), ópera en tres actos basada en la obra homónima de Shakespeare, el compositor, pianista y director de orquesta británico Thomas Adès creó una obra muy actual y accesible al público, a pesar de usar un lenguaje musical moderno y con partes muy disonantes, sobre todo al comienzo, durante la tempestad desencadenada por Próspero, utilizando sus poderes mágicos. Además de episodios muy innovadores, ver las acrobacias vocales de la parte de Ariel (que evocan las experiencias vocales de una Cathy Berberian), la partitura presenta pasajes muy líricos, sobre todo, por ejemplo, en el dúo de amor entre Miranda y Ferdinand. Además, la realización musical de esta ópera no requiere la parafernalia de instrumentos extraños o exóticos que suelen dificultar y encarecer la realización de óperas contemporáneas. Este hecho seguramente favorecerá su integración en el repertorio de teatros líricos.

La reposición de *The Tempest* en Viena confirma esta suposición. En el caso de este montaje, se trata de una coproducción entre el Met de Nueva York y la Ópera de Québec presentada en Viena en el año 2015. Es una suerte que una obra de esta calidad pueda volver a presentarse nueve años más tarde.

Para su realización, Adès usó el texto de la escritora Meredith Oakes, quien escribió el libreto basándose en la obra de Shakespeare. La dirección escénica de la producción estuvo a cargo del director canadiense Robert Lepage, quien trabaja conjuntamente con Ex Machina, una compañía con la cual realiza todas sus producciones. En este caso, Lepage recurre al artificio del "teatro en el teatro", dado que presenta la acción tal como si ocurriese en el Teatro alla Scala, probablemente teniendo en cuenta que Próspero era el ex duque de Milán, depuesto por su hermano Antonio. En el primer acto, se visualiza el escenario con vista hacia la sala del teatro, que queda de fondo. El segundo acto transcurre solo en el escenario y presenta una escenografía muy bella. Para el tercer acto, presenta un corte transversal de la sala y el escenario. El efecto visual es interesante y de gran efecto estético.

La dirección musical de esta producción estuvo a cargo del propio compositor y, por ende, idónea. Adès también es director de orquesta, o sea que no es simplemente un compositor que dirige de tanto en tanto. Contando con la estupenda orquesta y los coros de la Ópera del Estado de Viena, tuvo a su disposición un instrumento soberbio. Otro aspecto muy importante fue la selección de solistas excelentes. Ellos estuvieron encabezados por Adrian Eröd (Próspero), un excelente barítono y actor, perteneciente al elenco estable del teatro. En la difícil parte de Ariel descolgó la soprano de coloratura noruega Caroline Wettergreen en una parte vocalmente muy exigente, que además requiere mucha agilidad física. Frédéric Antoun fue un Caliban muy convincente, tanto en lo que atañe a la parte vocal como por su actuación como salvaje ameri-



"Encantadora y estupendamente cantada, Miranda estuvo a cargo de la soprano Kate Lindsey".

cano. Encantadora y estupendamente cantada, la parte de Miranda estuvo a cargo de la soprano norteamericana Kate Lindsey. Su enamorado, Ferdinand, fue igualmente excelente a cargo de Hiroshi Amako, un tenor de padre japonés y madre galesa. Sería injusto dejar de mencionar a James Laing (Trínculo), Toy Spence (Rey de Nápoles), Daniel Jenz (Antonio), Dan Paul Dumitrescu (Stefano), Michael Arivony (Sebastian) y el siempre estupendo Wolfgang Bankl en la parte de Gonzalo. Ciertamente, por otra parte, que todas estas excelentes actuaciones vocales se vieron coronadas por la estupenda dirección de actores de Robert Lepage.

Gerardo Leyser

Adrian Eröd, Caroline Wettergreen, Frédéric Antoun, Kate Lindsey, James Laing, Hiroshi Amako, Toby Spence, etc. Orquesta y coro de la Ópera del Estado / Thomas Adès. Escena: Robert Lepage. Escenografía: Jasmine Catudal. *The Tempest*, de Thomas Adès. Ópera del Estado, Viena.

definidos por cantantes artistas de lujo, empezando por la Zita de Sara Fulgoni y el Simone de Matthew Brook.

En suma, una velada de contrastes extremos entre el drama de *Aleko* y la gloriosa burla de *Schicchi*. *Aleko* tiene números musicales maravillosos, pero la narrativa es defectuosa porque la ópera no era el fuerte de Rachmaninov. Eso de incluir un prolongado ballet de gitanos en una ópera de un acto fue un enorme desatino, en esta producción neutralizado por la pericia de la *regie* para mover la tropa de hippies con cachondo salero. *Gianni Schicchi*, en cambio, es una ópera perfecta, que en este

caso cerró el experimento tragicómico con talentosa efectividad. ¡Que calidad puede descubrirse a veces en los festivales británicos de verano!

Agustín Blanco Bazán

Bryn Terfel, Ailish Tynan, Luis Gomes, Robert Winslade Anderson, Sara Fulgoni, etc. BBC Concert Orchestra / Gianluca Marciano. Escena: Stephen Medcalf. *Aleko*, de Rachmaninov / *Gianni Schicchi*, de Puccini. The Grange Park Opera, Surrey.

OPUS ARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE ROYAL OPERA

Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

DVOŘÁK

RUSALKA

ASMIK GRIGORIAN | DAVID BUTT PHILIP | ALEKSEI ISAEV
EMMA BELL | SARAH CONNOLLY

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE | ROYAL OPERA CHORUS

CONDUCTOR SEMYON BYCHKOV

DIRECTORS ANN YEE AND NATALIE ABRAHAMI





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



Entre 1726 y 1730, Bach compuso las seis Partitas para teclado que hoy conocemos como *Clavier Übung I*, que corresponde, en el catálogo de sus obras, a los BWV 825-830. Es el último grupo de suites para teclado que el compositor escribió. Las anteriores fueron las *Suites Inglesas* y las *Suites Francesas*. De estas conocemos muchos registros en el mercado y se destacan, por el reconocimiento de parte de la crítica y aficionados, las que pertenecen al llamado Movimiento Históricamente Informado, en la que los intérpretes usan instrumentos de la época barroca y, se supone, usan técnicas que pudieron haberse usado en el mismo período. Es por esto por lo que el disco que les presento sorprende. Se trata de una nueva lectura de estas obras desde una perspectiva diferente. Lejos de las pretensiones historicistas que, en no pocas oportunidades, interpretan las obras como piezas arqueológicas o de museo, el joven pianista berlinés Martin Helmchen nos ofrece una lectura que no disgustará a los seguidores de la música antigua y sus especialistas.

Helmchen, muy conocido por sus interpretaciones de Schumann, Schubert y Beethoven, nos ofrece en este álbum una aproximación espontánea, fresca, sin intelectualismos en la que se demuestra que la música de Bach se burla del tiempo. La digitación precisa de Helmchen adquiere un encanto mayor debido al sonido aterciopelado del piano tangente (de Späth & Schmahl, 1790) que escogió para esta grabación. Este es uno de esos álbumes para llevar a una isla desierta.

Juan Fernando Duarte Borrero

BACH: Seis Partitas. Martin Helmchen, piano tangente (Späth & Schmahl, 1790).

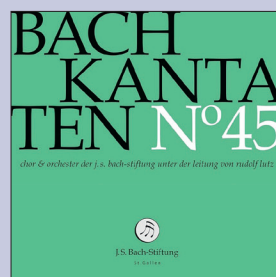
J. S. Bach-Stiftung LC27081 • 60' Alpha ALPHA994 • 2 CD • 143'

★★★★★ R

Tratándose de Bach, me suele gustar más hablar de su música que de los intérpretes, sólo porque es una música tan increíble y perfecta, que resulta muy complicado hacerla sonar regular, siempre que se cumplan unos mínimos que se dan por sentados en toda grabación. Si además toca comentar el megalómano proyecto de la Bach Stiftung y su profeta en la tierra Rudolf Lutz (el mes pasado lo hicimos con la entrega 44), tiene aún menos sentido, porque la cosa se concreta rápido: los considero el actual referente haciendo Cantatas, porque aportan algo intangible que los hace únicos: con ellos se respira el objetivo de hacer vivir el universo de Bach al oyente, algo que trasciende a la "simple" interpretación, que también bordan.

En esta entrega n. 45 nos viene perfecta la BWV 74 para resumir su trabajo, algo así como "quien me ame, respetará mi palabra". Lutz ama a Bach y respeta su palabra, difundiendo su gloria desde el compás inicial. Siempre nos metemos con los autopréstamos de Haendel, pero el Kantor tampoco andaba corto, con un primer movimiento que es "sólo" la ampliación del dúo que abre la cantata BWV 59; si el original ya era pura gloria, este añade más voces y sustancia. Y agárre también con el arranque de la BWV 41, que sintetiza para ti la grandeza musical del universo. ¿El resto? Exactamente en la misma línea, pero como me quedo sin espacio, mejor te recomiendo correr a comprar el disco y experimentarlo en tus carnes, que leer las escuetas líneas de uno de Internet.

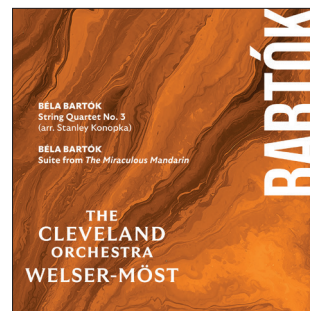
Álvaro de Dios



BACH: Cantatas (Vol. 45: BWV 74, 86, 41). Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.

J. S. Bach-Stiftung LC27081 • 60'

★★★★★ R



Una parte de la crítica y de los aficionados no ha sentido excesivo aprecio por Welser-Möst. La devaluación de su figura se produjo sobre todo durante el periplo del director austriaco junto a la London Symphony Orchestra. La crítica inglesa acuñó entonces un desafortunado juego de palabras más propio de los comentarios de redes sociales que de unas reseñas. Welser-Möst tuvo mejor fortuna junto a la Cleveland Orchestra, en la que sucedió a directores como Szell o Dohnányi, tan poco amigos de los excesos como él. Las más recientes interpretaciones de Welser-Möst junto a esta notoria orquesta estadounidense han sido publicadas en el archivo digital de la Cleveland Orchestra, lugar al que pertenece esta grabación.

El término *kapellmeister*, que se ha usado de forma peyorativa con directores como Masur o Sawallisch, encuentra una acepción positiva en este monográfico dedicado a Bartók: buena gestión, experiencia y claridad expositiva. Se nota que Cleveland y Welser-Möst se lo pasan bien con esta suite de *El mandarín maravilloso*, en la que hay más intensidad y color que drama. Quienes pidan menos juego y más sangre tendrán que recurrir a otras versiones, como Abbado o Dorati.

La sorpresa viene de la mano del Cuarteto n. 3, ofrecido en una versión para cuerdas que ha orquestrado Stanley Konopka, viola en Cleveland. Lo que la obra pierde en agilidad lo gana en contundencia. Recuerda a las Sinfonías de cámara de Shostakovich que adaptan los Cuartetos 1/3/4/8/10. Una curiosidad.

Daniel Pérez Navarro

BARTÓK: Cuarteto n. 3 (versión para orquesta de cuerdas). El mandarín maravilloso (suite). Cleveland Orchestra / Franz Welser-Möst.

The Cleveland Orchestra Recordings TCO0011

★★★★



Actualmente muchos sellos discográficos apuestan por reeditar obras ciertamente conocidas, pero de vez en cuando encontramos alguna propuesta diferente y novedosa que nos sorprende gratamente como es este trabajo, que contiene la grabación en primicia mundial de un repertorio inédito de tres *Cantatas* para contratenor y violines del compositor y violoncelista italiano Antonio Bononcini.

Esta grabación corre a cargo del grupo Ars Antiqua Austria y Gunar Letzbor, siendo este su decimocuarto disco, aunque esta vez cuentan con la colaboración del joven y talentoso contratenor austríaco Alois Mühlbacher. Nos presentan tres *Cantatas* escritas en 1706, en Viena, ciudad donde Bononcini trabajaba para el emperador Leopoldo I y que muy probablemente fueron presentadas por primera vez en academias de música. La temática de éstas es de contenido amorosos, se ocupan de los dolores y anhelos del amor por una pareja distante y parece que están concebidas como una construcción cíclica en la que todas están relacionadas entre sí.

Escucharemos una perfecta fusión entre los violines y la suave y aterciopelada voz de este contratenor, que remarca perfectamente los afectos del texto tan importantes en este período barroco, mostrándonos que Bononcini es uno de los compositores más progresistas de su época, así como un maestro de la retórica musical, donde logra una combinación magistral de figuras musicales con el fraseo poético. Estas amorosas cantatas de cámara os cautivarán por su belleza íntima y atemporal.

Raquel Serneguet

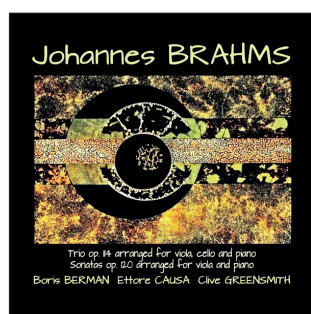
BONONCINI: *Cantate per Contralto con Violini.* Alois Mühlbacher contratenor. Ars Antiqua Austria / Gunar Letzbor.

Challenge Classics CC72952 • 57' ★★★★★

Johannes Brahms (1833-1897) suena bien de todas las maneras, cosa que podría parecer imposible con esas urdimbres polifónicas suyas, tan densas, de un dinamismo tan extremo que parece estatismo, y unos discursos que, aun dentro de las estructuras clásicas, resultan imprevisibles. En la lucha entre los wagnerianos/progresistas, con sus atentados contra las formas e incluso la tonalidad, y los brahmsianos/conservadores, a día de hoy, con los caudillos de ambos bandos convertidos justamente en clásicos, podemos amar la revolución de Wagner y la soberbia defensa de Brahms. Este disco recoge obras que son prueba de lo dicho. Tanto el *Trío* como las *Sonatas* surgieron para el clarinete, inspiradas por la amistad entre el compositor y el instrumentista Richard Mühlfeld. No obstante, el propio Brahms realizaría arreglos para que el instrumento de viento fuera sustituido por la viola. El milagro de Brahms se basa en que estas obras no pierden nada de interés pese al cambio de timbre.

En esta ocasión, sin embargo, ninguna de las tres partituras sale bien parada, y no por ellas, obviamente, sino por las interpretaciones. La densidad polifónica se vuelve aquí confusión y suciedad (que no tiene nada que ver con lo sana, por vitalista, que puede resultar la impureza), especialmente en lo referente al piano. La emoción discursiva de Brahms no asoma por ningún lado, con flexiones aburridas e incluso bastas en los tres ejecutantes. Una pena (y una rareza, teniendo en cuenta el mimo con que edita este sello).

Juan Gómez Espinosa



BRAHMS: *Trío Op. 114 y Sonatas Op. 120 (arreglos para viola).* Boris Berman, piano; Ettore Causa, viola y Clive Greensmith, chelo.

Le Palais des Dégustateurs PDD023 • 65' ★★★★★ P



Como no podía ser de otra manera, desde San Florián también quieren sumarse al homenaje a Bruckner con motivo del bicentenario de su nacimiento, más cuando, como ustedes saben, en 1838 entró como niño cantor allí tras el fallecimiento de su padre, y recibió clases de distintos profesores, entre los que estaba el organista Anton Kattinger, al cual en su vejez seguía recordando. El repertorio que han grabado, en total 15 piezas, incluye algunos de sus coros más memorables y permanentes en el repertorio como *Locust Iste*, *Ave Maria* o *Tota Pulchra* es, pero incluyen numerosas rarezas como un *Preludio y Fuga en do sostenido menor* WAB 131 que escribió en San Florián en 1847, o *Erinnerung* WAB 117 para piano solo, que además interpretan en el propio piano Bösendorfer restaurado que utilizó Bruckner durante cincuenta años de su vida. También aparecen algunos pequeños coros para voces masculinas escritos para ocasiones festivas como el simpático *Der Lehrerstand* WAB 77, de 1747 en homenaje, cuando ya era Bruckner profesor allí, a su superior Michael Bogner. O un par de *Lieder*, que bien merecen la pena, como son *Im April* y *Mein Herz und deine Stimme*.

La interpretación es acertada y correcta en todo momento, si bien el coro no es nada excepcional; la elección del repertorio es más que adecuada para ver aquellas otras caras del gran sinfonista, y tiene el aliciente el disco de rendir un sincero homenaje al que fuera ilustre alumno y profesor de aquellas aulas.

Jerónimo Marín

BRUCKNER: *Erinnerung (Obras corales y para piano).* St. Florianer Sängerknabe / Markus Stumpner.

Solo Música SM450 • 63' ★★★★★

John Corigliano (Nueva York, 16 de febrero de 1938) no es un compositor muy prolífico en cuanto al piano se refiere. En este único compacto se recopilan las obras completas para piano solo hasta la fecha, dejando fuera algunas otras obras para dos pianos. Desde el *Prelude for Paul* de hace tres años hasta el *Concierto para piano y orquesta* de 1968, se cuentan más de 50 años en los que el estilo del compositor americano ha variado sustancialmente.

Este *Concierto* abre el disco con un lenguaje incisivo, muy vehemente, de mucha tensión en momentos puntuales, que se apoya no obstante en un lenguaje fundamentalmente tonal y una estructura bastante libre. La actuación de Philip Edward Fisher al piano es sensacional, navegando con maestría entre el lirismo de los pasajes más melódicos y la exuberancia virtuosa de las secciones donde la marejada se vuelve peligrosa.

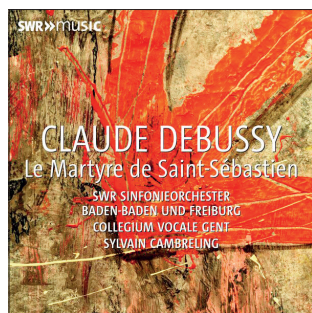
Un Corigliano más sutil y reposado se halla en la *Fantasia on an Ostinato* (1985), obra para concurso de rasgos minimalistas y reminiscencias beethovenianas que huye del lucimiento, pero que no está exenta de dificultad interpretativa, especialmente en las dinámicas. Fisher demuestra de nuevo una técnica soberbia, que brilla en su máximo esplendor en el *Étude Fantasy* (1976), cinco miniaturas fuertemente contrastantes que dan paso para cerrar el disco con *Winging it* (2008), tres pseudoimprovisaciones con aromas jazzísticos que nos remiten al Corigliano más potente. En suma, un conjunto muy bien interpretado que merece la pena escuchar.

Jordi Caturla González



CORIGLIANO: *Integral de la obra para piano.* Philip Edward Fisher, piano. Albany Symphony / D.A. Miller.

Naxos 8.559930 • 81' ★★★★★



Todo en este disco merece la pena. Para empezar, la obra, claro. Debussy (1862-1918) denominó a su partitura "misterio", y este parece un término perfecto para una obra que rezuma misticismo. Sí, el sensual Claude también podía ser espiritual, aunque para ello se fijase en un santo tan sensual como San Sebastián tamizado por el sensual (y simbolista) Gabrielle D'Annunzio. El estreno supuso un escándalo para los católicos, no solo por el tratamiento del mártir sino también por ser interpretado por una bailarina, y además judía (Ida Rubinstein). Debussy creó una música que resulta milagrosa, con equilibrio perfecto entre solemnidad y sutileza, ampulosidad e intimismo, historicismo y modernidad, drama y sonoridad pura. Ni siquiera llegó a orquestar la obra entera (lo ayudó André Clapet), y esto ni siquiera se nota.

Su interpretación siempre ha conllevado problemas, tanto por la complejidad de la partitura como por su doble carácter, teatral y sinfónico. Existen excelentes versiones de las variantes, y esta, grabada en 2005 y ahora recuperada, se encuentra a la altura de las demás. Cambreling es capaz de dominar ese milagro del equilibrio, y con un sonido tan controlado como hermoso, dota a la partitura de una dirección que la convierte en un prodigio de fluidez. El director, por supuesto, cuenta con unos cómplices excepcionales, desde la orquesta (perfecta, como siempre) hasta los solistas (canten o narren, da igual) y, por supuesto, el, a la vez, corpóreo y elevado coro del Collegium Vocale Gent.

Juan Gómez Espinosa

DEBUSSY: Le Martyre de Saint-Sébastien. Heidi Grant Murphy, Dagmar Pecková, Nathalie Stutzmann, Dörte Lyssewski (narradora). Collegium Vocale Gent & SWR Symphony Orchestra Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling.

SWR Music SWR19149 • 77' ★★★★★

Son bien conocidas las constantes luchas que los compositores y los libretistas italianos del XIX mantenían con los censores, y fruto de aquello aparece ahora una interesante versión de la popular Lucrezia Borgia. Nápoles no permitió que a las tablas del San Carlo subiera una obra con trama tan escandalosa y, por ello, Romani y Donizetti tuvieron que proponer, en un dilatado arco temporal, alternativas para que el público meridional disfrutase de una obra que ya se había presentado con éxito en La Scala. Sin conseguirlo, la partitura de Dalinda (que de Italia se traslada a las cruzadas) permaneció en el olvido y se fue además desmembrando.

El trabajo de reconstrucción de la musicóloga Eleonora Di Cintio ha resultado arduo hasta su llegada a la Konzerthaus de Berlín el pasado año, y fruto de esa velada es esta grabación que Oehms, como de costumbre, ofrece con su caja de cartón y libreto, como en los gloriosos tiempos del CD.

Con una voz de mimbres oscuros e implicación, Lidia Fridman es una buena elección para la protagonista. También, por el conocimiento del estilo y el cuidado fraseo, Luciano Ganci como Ildemaro, al que se destina una pieza inédita en el tercer acto (continuándose así con la tradición de las arias alternativas para el tenor de la ópera). El resto del reparto defiende con profesionalidad sus roles, y Felix Krieger dirige con atención al juego dinámico a los eficientes cuerpos estables del Operngruppe.

Pedro Coco



DONIZETTI: Dalinda. Lidia Fridman, Luciano Ganci, Paolo Bordogna, Yajie Zhang, etc. Coro y Orquesta Berliner Operngruppe / Felix Krieger.

Oehms OC 989 • 2 CD • 102' ★★★★★



El Festival Donizetti de Bérghamo, con la partitura completa y en el francés original, presentó en la edición de 2022 una *La Favorite* de calurosa acogida. El evento se registró en DVD para el sello Dynamic y en CD para la casa Naxos, una práctica que comienza a ser ya muy habitual y que se da no solo en el marco bergamasco. Esta vez, la toma en vivo se extendió durante dos noches de noviembre en que tuvo lugar el evento.

Grandes responsables del éxito de las representaciones son tanto el tenor Javier Camarena, que firma un Fernand irreproachable por adecuación estilística, entrega y capacidad técnica, como la mezzosoprano Annalisa Stroppa, que, con su instrumento homogéneo de bello timbre, resulta muy adecuada para Leonore. El fraseo, el conocimiento de los resortes belcantistas y la fresca vocal la hacen brillar tanto en la gran escena encomendada a la protagonista como en el conmovedor dúo final. En ese caso, encontramos además a un matizado Camarena haciendo gala de un canto ligado de categoría. Las voces graves, en especial la del joven baritono Florian Sempey (aunque también la del sólido bajo Evgeny Stavovsky) cierran el digno cuarteto, todos a las órdenes del maestro Riccardo Frizza. De este repertorio es él ya especialista y concierta con pulso firme y sabiendo potenciar lo que hace única a esta obra escrita para el público parisino.

Pedro Coco

DONIZETTI: La Favorite. Annalisa Stroppa, Javier Camarena, Florian Sempey, Evgeny Stavovsky, Caterina Di Tonno, etc. Coro y Orquesta Donizetti Opera / Riccardo Frizza. Naxos 8.660549-51 • 3 CD • 180' ★★★★★

Escapado de la barbarie nazi, el músico vienés Hans Gál (1890-1987) encontró su ecléctico estilo entre el romanticismo de cuño brahmiano y, en cierta medida, mahleriano (sobre todo en los líricos y sinuosos tiempos lentos de sus Sinfonías), un delicioso y schubertiano sentido melódico y un muy bachiano contrapunto, que lo alejó, tanto de la tradición wagneriana como del encaje en las vanguardias de la Segunda Escuela de Viena, para componer una obra enraizada en la tradición tonal asociada a formas clásicas. La música para orquesta de cuerda de este disco Hänssler bien refleja estas cualidades desde el melódico e ingenuo condensado *barroco* del *Concertino para piano*, fechado en 1934, al más sofisticado y juguetón de la *Serenata para cuerdas* de 1937 (única obra que tuvo cierta difusión en Reino Unido, su país de acogida) o las temibles marchas prebélicas del *Concertino para violín y orquesta* de 1939. Fechado en 1965 y, de una mayor depuración y economía de medios, el lírico *Concertino para violonchelo* se muestra como aquilatada muestra de su madurez compositiva.

Junto a las eficaces grabaciones recientes de Sharp y Vogel con Woods en Avie para los *Concertinos para violonchelo y violín*, respectivamente, o del binomio Ofer/Beermann en Hänssler para esta última obra, el trío de solistas para violín, violonchelo y piano, Karmon, Grimm y Triendl, junto con la Sinfonietta Riga bajo dirección de Normunds Šnē, firman aquí un hermoso disco que colma vacíos discográficos y revaloriza al compositor.

Justino Losada



GÁL: Concertino para violonchelo, Concertino para piano, Concertino para violín, Serenata. Nina Karmon, violín; Justus Grimm, violonchelo; Oliver Triendl, piano; Sinfonietta Riga / Normunds Šnē. Hänssler Classics HC23049 • 69' ★★★★★



Entrevistada en el mes de abril de 2024, la violinista italiana Germana Porcu Morano viene apadrinada en esta grabación por el mítico pianista y maestro italiano Bruno Canino, sobre el que la violinista confesaba: "Tuve el honor de tocar el *Triple Concerto* de Beethoven con el Maestro Canino y la Orquesta Wendt de Cagliari; gracias a la armonía nacida en aquella ocasión, en la cena, después del concierto, hablando de futuros proyectos, el Maestro Canino me propuso una colaboración. De este modo, de acuerdo con mi productor discográfico Raffaele Cacciola y el sello discográfico Brilliant Classics, elegimos grabar las espléndidas Sonatas para violín y piano de Grieg. Trabajar con Bruno Canino fue absolutamente fantástico, es un pianista brillante y una persona amable, un excelente músico de cultura absoluta, extremadamente agradable y humilde, a pesar de su grandeza". Y esta comunicación se percibe en la grabación, que aparte del suetuoso y aterciopelado sonido de Germana Porcu Morano (escuchar por ejemplo la transición del *Allegro con brio* de la *Sonata n. 1* al retomar el tema principal), las ideas fluyen con naturalidad, destacando la Sonata favorita de la italiana, la *Segunda* (que hermosa introducción realiza el dúo, realizando el espíritu de danza continuo, tan cercano a las *Piezas Líricas*), o la intensidad expresiva de la *Tercera*, la más grabada (Dumay, Capuçon, Grumiaux o Repin, entre otros), donde Germana aplica su intenso arco y un color oscuro que favorece el Do menor que inunda de sombras esta obra maestra.

Blanca Gallego

GRIEG: Las 3 Sonatas para violín y piano.
Germana Porcu Morano, violín. Bruno Canino, piano.
Brilliant 96949 • 60'
★★★★

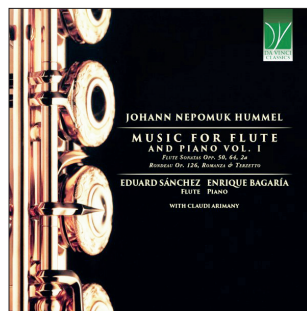
Nueva entrega de la integral de Sinfonías de Haydn en la que se sumergió Johannes Klumpp hace ya unos años. Son cuatro CD de duración generosa en los que se incluyen quince Sinfonías del autor de *La Creación*. No tenemos mucho que añadir a lo que ya hemos expuesto en anteriores ocasiones: la orquesta toca bien, el director es un buen concertador, excelente sonido, pero esta forma de entender a Haydn no es ni mucho menos la que más interesa, desde luego no a quien esto escribe. Y eso, contando con que la naturaleza de las Sinfonías que aquí se incluyen podrían prestarse más al concepto desarrollado por Klumpp. No se puede tratar el ciclo sinfónico de Haydn como un producto más del siglo XVIII, como sucede en la mayor parte de estas versiones. Además, Haydn puede ser de todo, menos aburrido, que es lo que consigue Klumpp cuando alarga los *tempi* en algunos de los movimientos lentos; no por la duración, sino porque no acierta a mantener la atención a lo largo de su transcurso, pues la negación de cualquier elemento expresivo provoca que todo se desarrolle de manera lineal, y esto es imperdonable en un compositor que desplegó tal cantidad de ingenio ateniéndose a los esquemas formales establecidos.

Estas consideraciones no hay que entenderlas por el empleo de instrumentos historicistas (se ha hecho esta música a las mil maravillas por algún especialista en ellos), sino por no acertar a transmitir el auténtico genio del compositor.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



HAYDN: Sinfonías (Vols. 28-31).
Heidelberger Sinfoniker / Johannes Klumpp.
Hänssler HC23081 • 330' • 4 CD
★★★★



Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) muestra obras (primera grabación de una serie integral de tres volúmenes), compuestas en respuesta a la creciente pasión por la creación musical nacional entre las clases medias y la nobleza, y documentan admirablemente su desarrollo como compositor. Hummel ofrece una asociación franca, en la que ambos instrumentos comparten el mismo peso y muchas oportunidades para exhibiciones virtuosas. Y, como era la práctica interpretativa de la época, se podía recurrir a un violín o una flauta para tocar la parte solista.

La primera obra, cronológicamente expuesta, la *Sonata en sol mayor Op. 2/2*, escrita cuando el compositor tenía 15 años, data del periodo inmediatamente posterior a su estancia en Londres. Aunque apenas reconocible en comparación con las obras maduras de Hummel, es absolutamente encantadora y muestra una notable moderación al combinar los dos instrumentos. Las dos Sonatas del *Op. 50* y *Op. 64* fueron compuestas en sus últimos años de Viena y son representativas de su estilo maduro. Ambos intérpretes exhiben la creciente confianza del compositor y mantienen un diálogo dramático, casi operístico. Sin embargo, la obra maestra más importante es la brillante *Grand Rondeau Op. 126*, que data del último periodo de Weimar del compositor y publicado en 1834. Después de una apertura dramática llena de bravuconería y filigrana, la música florece con ternura apasionada y virtuosismo elegante, antes de llegar a su brillante conclusión en una alegre cascada de notas.

Luis Suárez

HUMMEL: Música para flauta y piano (Vol. 1).
Eduard Sánchez, flauta. Enrique Bagaría, piano.
Da Vinci Classics C00817 • 64'
★★★★

Compuesto en 1923 para celebrar el 50 aniversario de la unión de las ciudades de Buda, Pest y Óbuda, el *Psalmus Hungaricus* de Zoltán Kodály (1882-1967) fue la obra que le posicionó como creador sentando las bases de su corpus: la influencia de la música popular húngara, una escritura vocal a base de grupos pentatónicos y estrofas isométricas y un marco de lenguaje armónico romántico, características que se proyectan al heroico *Budavári Te Deum* de 1936 con textos en latín. Emparentadas con estas obras, las rústicas *Danzas de Transilvania* y, sobre todo, la *Cantata Profana* de 1930 de Béla Bartók (1881-1945), obra que devino en una de sus creaciones clave, logra aunar con factura más avanzada los giros modales, armonías simétricas y ritmos folklóricos en un religioso ecumenismo entre la cultura magyar y la eslava. Con gran competencia ante las radiantes versiones de Solti en Decca y Dorati en Hungaroton para el *Psalmus* y la *Cantata* en un mismo CD, así como de Boulez en DG para una telúrica *Cantata*, las recreaciones atmosféricas de Fricsay en DG y Audite (en alemán) o las del propio Kodály o Ferencsik en Hungaroton para el *Te Deum*, este notable disco de Pentatone con la primera grabación de la *Cantata* original en rumano adolece de cierto candor expresivo pese a que el gran elenco de cantantes, Marius Vlad y Bogdan Baciú sobre todo, el buen pulso de Foster y el rústico e idiomático sonido de la Orquesta Filarmónica y Coro del Estado de Transilvania queden muy bien registrados.

Justino Losada



KODÁLY: Te Deum y Psalmus Hungaricus.
BARTÓK: Cantata Profana y Danzas de Transilvania. Luiza Fatyol, Roxana Constantinescu, Marius Vlad, Ioan Hotea, Bogdan Baciú, Coro de niños Junior VIP, Orquesta Filarmónica y Coro del Estado de Transilvania / Lawrence Foster.
Pentatone PTC-5187 071 • 64'
★★★★

TODO UN DESCUBRIMIENTO

La vida de la pianista y compositora austriaca Mathilde Kralik von Meyrswalden bien podría valer para un biopic de alguna famosa plataforma de streaming. Su posición social acomodada le sirvió para componer por placer y no por necesidad. Además, fue la regente de un salón musical de conocido prestigio en el que todos los domingos se llevaban a cabo sesiones matinales para el público vienés. Esta creadora, que ha resultado prácticamente invisible para la musicología actual, presenta en su catálogo más de 250 obras, siendo la mayoría de ellas vocales y destinadas a la Sociedad Coral de Mujeres de Viena. Gracias a novedades como la presente grabación de Hänssler Classic podemos descubrir su breve incursión en la música instrumental.

El *Trío para piano en fa mayor* (1880) es una composición ampliamente revisada por la autora, quien no la publicó hasta 20 años después de su concepción. En ella ofrece un gran conocimiento de la técnica de los instrumentos y los combina de una forma magistral, logrando melodías más que atractivas para el oyente. Habría que destacar su cuarto movimiento, especialmente seductor en manos de sus intérpretes. Esta magnífica ejecución de energía desbordante la ha llevado a cabo Oliver Triendl (ampliamente conocido por su interés y destreza en

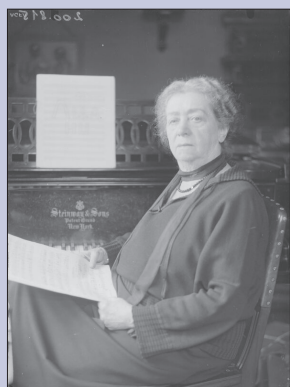


el repertorio pianístico de compositoras) y Korbinian Altenberger y Samuel Lutzker al violín y violonchelo, respectivamente.

La *Sonata para violín en re menor* (1878) fue descrita en el momento de su estreno como una pieza "de seriedad masculina" e "impropia de una mujer". Dejando de lado comentarios obsoletos como esos, desde aquí vaya mi invitación a disfrutar de la vertiginosa precisión de Altenberger desvaneciendo las emotivas melodías de Kralik en su violín. Finalmente, el *Noneto para piano, clarinete, fagot, dos trompas y cuarteto de cuerda en do menor* (1901) fue su siguiente obra instrumental de carácter camerístico. Aunque se recomienda su escucha completa, particular atención merece su *Sarabanda* por la madurez compositiva que muestra. Ursula Kepser y Gerda Sperlich a las trompas han cantado con profunda exquisitez cada una de las frases, aportando un color cristallino sobre el que han descansado el resto de voces.

Alicia Scarlates, pareja de Králik, entregó a la Biblioteca Nacional de Austria toda la producción musical de la compositora. Desde aquí animamos a intérpretes ávidos de nuevos (e interesantes) repertorios a redescubrir su obra.

Sakira Ventura



La compositora Mathilde Kralik von Meyrswalden.

KRALIK VON MEYRSWALDEN: Obras de cámara. Oliver Triendl / Solistas de la Bavarian Radio Symphony Orchestra y amigos.

Hänssler Classic HC23078 • 76'

★★★★★ PR



Los motivos por los que añoramos a Jansons debieran ser innecesarios de decir, pues cualquiera que lo viera en directo, no tantas veces por aquí nuestro país, o en grabaciones, los habría de conocer con claridad. Y si aún no los conoce, aquí la Radio Bavara en su sello nos ofrece esta grabación en directo de la *Tercera Sinfonía* mahleriana en las interpretaciones que ofreciera en su sala de Munich los días 8 y 10 de diciembre de 2010, en la que se ponen de manifiesto todas las virtudes de su talento como director. En primer lugar, un lirismo que marca a fuego toda la partitura y la recorre hasta en sus más recónditos recovecos, un lirismo que se tiñe de nostalgia o de bravura o de cantos de la naturaleza; en segundo lugar, un control de las dinámicas que hace, merced a una grabación inmaculada, audible todo perfil melódico por breve que sea, para lo cual cuenta con una Orquesta de la Radio de Baviera en un estado de forma pletórico y a la que conocía muy bien tras llevar 8 años como titular (lo nombraron en 2003). La participación de Nathalie Stutzmann es sobresaliente, mostrando una gran madurez y un estado vocal excelente, y tampoco hay falta en la participación del coro de niños de Tolz. Pocas veces hay tanta emoción en una grabación en directo de una sinfonía mahleriana, y pocas veces está tan bien reflejado este universo donde se mezclan marchas militares con danzas primitivas, sonidos místicos con cantos infantiles y fragmentos de música funeral.

Jerónimo Marín

MAHLER: Sinfonía n. 3. Nathalie Stutzmann. Tölzer Knabenchor. Chour und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Mariss Jansons.

BR-Klassik 900194 • 2 CD • 98'

★★★★★

Marin Marais (1656-1728) es una de las más destacadas figuras de la música francesa del Barroco. Estudió composición con Jean-Baptiste Lully y viola da gamba con Monsieur de Sainte Colombe, superando a su maestro y llegando a ser un afamado virtuoso. En 1679 fue nombrado músico titular de la Cámara del Rey, puesto que desempeñó hasta 1725. A lo largo de su vida compuso más de seiscientas piezas para su instrumento, que fueron reunidas y publicadas en cinco libros. Desde mediados del siglo XX la música para viola da gamba de Marais ha sido profusamente grabada. Sin embargo, en la Biblioteca Nacional de Edimburgo se conservaba una colección manuscrita inédita de cuarenta y cinco piezas, que habían sido adquiridas por los hijos del conde de Permure durante un viaje a Francia.

Algunas de estas piezas del manuscrito recuperado, concretamente una *Suite en re menor*, una *Gran Chacona* y unas *Variaciones sobre La Folia*, son las que presenta en este su primer disco como solista Noémie Lehof, quien da una lección interpretativa del más alto nivel. Esta grabación también es un gran trabajo musicológico, pues ha habido que reconstruir las partes del bajo continuo, que se habían perdido, y que son interpretadas por Guillaume Haldenwang, clavicémbalo; Alice Trocellier, viola da gamba; y Nicolas Wattine, tiorba.

El programa se completa con otras obras de Marin Marais y de otros compositores de la época, como Étienne Lemoyne (floruit 1680-1723) y Jean-Nicolas Geoffroy (1633-1694).

Salustio Alvarado



MARAIS: Le manuscrit retrouvé. Noémie Lehof, Guillaume Haldenwang, Alice Trocellier, Nicolas Wattine.

Encelade ECL 2301 • 56'

★★★★★



Hoy ya no sorprende encontrar una amalgama de elementos en apariencia tan dispares como música contemporánea con instrumentos convencionales, música electrónica y jazz de vanguardia. El compositor italiano Vittorio Montalti (Roma, 1984) recurre a esta mezcla con bastante desparpajo en *The Smell of Blue Electricity*, una obra difícil de etiquetar y agradecida para los amigos de las emociones fuertes, el movimiento y la energía. Distribuida en 12 movimientos o partes, las tradicionales del círculo (meses, horas), *The Smell of Blue Electricity* adopta también la forma de un cuadrado en 5x5 (el material se fracciona del 1 al 5 y se vuelve a subdividir de la A a la E). Esta contradictoria distribución espacial del contenido, circular y cuadrangular a la vez, refleja el choque de las dos fuerzas que generan la música: un cuarteto de percusionistas por un lado y la manipulación electrónica de los sonidos que nacen a partir de esos golpes y vibraciones naturales por otro. Como ejemplo reciente (2023, l'Auditori de Barcelona), podemos recordar *MUR#03* de Luis Codera Puzo, para sintetizador modular y orquesta, que también mezcla en un mismo recipiente sonoro agua dulce y agua salada (así se obtiene la llamada energía azul), amplificando, retorciendo, reimaginando los sonidos de una orquesta sinfónica.

The Smell of Blue Electricity es un viaje abstracto, alucinógeno y muy dinámico, con algunos momentos estáticos que permiten respirar al oyente entre una descarga y otra de fuerza y luz. La ausencia de notas informativas es el único punto negativo del refrescante CD de Col Legno.

Daniel Pérez Navarro

MONTALTI: The Smell of Blue Electricity. Blow Up Percussion (Flavio Tanzi, Aurelio Scudetti, Pietro Pompei y Luca Giacobbe) y Vittorio Montalti (electrónica).

Col Legno 15024 • 51' ★★★★★

Formado antes de la Gran Guerra con Max Reger en Leipzig y profesor, a su vez, de Paul Sacher y Yehudi Menuhin en Basilea, el compositor suizo Rudolf Moser (1892-1960) parece haber quedado obliterado por su modesta labor docente y la mayor trascendencia de sus referentes y alumnos. Interesado, al igual que Ernst Pepping, en la música para el oficio sacro, y en una fusión estética de bases románticas con técnicas barrocas, su obra plasma un sello personal pleno de claridad polifónica y economía armónica que evoca, lejanamente, al Barroco italiano de Corelli y se acerca, gestualmente, al melodismo cantable del *pastoralismo británico* de Vaughan Williams o Ireland, como se escucha en su solemne *Obertura para un concierto eclesiástico* de 1928, escrita en forma de preludio y fuga, o en las más bucólicas *Variaciones* de 1931.

El *Concierto para piano* de 1934 alterna armonías modales con cadencias barrocas, al igual que la *Suite para orquesta* de 1956. Recogido en la colección de textos *Das Knaben Wunderhorn*, de la que Mahler crearía un homónimo ciclo de canciones, el popular himno religioso *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* sirve de base para la condensada *Passacaglia para orquesta* de 1958. Con el eficiente concurso de Oliver Triendl al piano, agradecido rescatador de nuevo repertorio, junto una diáfana Sinfonietta Riga dirigida por Philippe Bach y la natural y espaciosa toma sonora de Hänssler, se sirve en condiciones excelentes una música que, si bien, no es audaz, merece su espacio.

Justino Losada



MOSER: Variaciones, Concierto para piano, Suite, Passacaglia sobre Es ist ein Schnitter, heißt der Tod, Obertura para un concierto eclesiástico. Oliver Triendl, piano; Sinfonietta Riga / Philippe Bach.

Hänssler HC24013 • 65' ★★★★★



Sin duda, hay que escuchar más a Nielsen (1865-1931). Fuera de Dinamarca, claro, que allí sí que disfruta de una veneración a la altura. Más al sur, algunas de sus partituras tienen cierto predicamento (por ejemplo, sus *Conciertos para violín o flauta* o algunas de sus *Sinfonías*), pero la fama de contemporáneos suyos (como Mahler) todavía se le escapa a un compositor de firme personalidad, siempre en constante reto, de un valor conceptual lleno de profundidad y de calidad indiscutible. Además del género instrumental, Nielsen también exploró el operístico, escribiendo dos obras: *Saúl y David* y esta que nos ocupa, *Maskerade* (1906). El propio autor no quedó del todo satisfecho con el resultado, pero no cabe duda de que en ella demuestra también rasgos de su técnica, como la sofisticación tímbrica o los discursos que fluyen sin recurrir jamás a la convención o lo esperable, y nos enseña a un Nielsen cómico.

El libreto se basa en una comedia de Ludvig Holberg, dramaturgo del XVIII de enorme importancia para la literatura danesa. Por eso, no resulta muy acertado que aquí escuchemos la versión en alemán, representada en la Ópera de Frankfurt y grabada en diciembre de 2021. El elenco funciona con eficacia, especialmente Monika Buczkowska y Michael Porter, y la orquesta, bajo las órdenes de Tobias Kratzer, saca todo el jugo a las sonoridades mágicas de Nielsen. La dirección escénica de Titus Enge resulta poco ágil para una trama que necesita de mayor comicidad, pero se salva por su gradual colorismo.

Juan Gómez Espinosa

NIELSEN: Maskerade. Solistas. Chor der Frankfurt, Frankfurter Opern-Und Museumorchester / Tobias Kratzer. Escena: Titus Enge.

Naxos 2110762 • DVD • 147' • DTS ★★★★★

¿Resulta necesario componer en el siglo XXI algo del siglo XX? Pensémoslo fríamente. Pues bien, en esto consiste *The Hours*, ópera que la Metropolitan Opera encargó al norteamericano Kevin Puts (1972). La obra, estrenada en 2022, se basa en la interesantísima novela homónima de Michael Cunningham (llevada con gran eficacia a la pantalla), y plasma los cruces vitales entre tres mujeres de épocas diferentes (una de ellas, la escritora Virginia Woolf). La profundidad emocional e intelectual del original, así como la multiplicidad temporal, dan mucho juego, y Puts parece querer aprovechar todo esto con una música que se reviste de un estilo diferente según la protagonista que se halle en escena y un discurso que va enlazando realidades históricas distanciadas. Esta es la teoría, muy atractiva, pero la praxis resulta decepcionante. La pluralidad estilística cae en un pastiche bastante retrógrado y la sucesión de escenas es pura precipitación. Se desaprovechan así todos los elementos que ofrecía una novela de múltiples dimensiones.

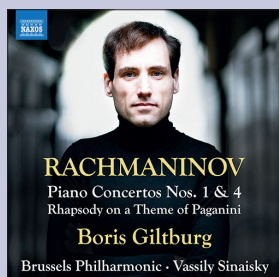
Eso sí: el nivel de las interpretaciones es de alto nivel, empezando por el trío protagonista (Fleming, que además fue inspiradora de la partitura, DiDonato y, especialmente, una O'Hara con un papel de enorme exigencia), Panikkar en el papel de Leonard o la orquesta, bajo la brillante dirección de Yannick Nézet-Séguin. Saber que Puts es todo un Premio Pulitzer da que pensar sobre lo poco atrevida que es la creación contemporánea para el *mainstream* estadounidense.

Juan Gómez Espinosa



PUTS: The Hours. Renée Fleming, Joyce DiDonato, Kelli O'Hara, Sean Panikkar, Kyle Ketelsen, Denyce Graves, Metropolitan Opera / Yannick Nézet-Séguin.

Warner Classics 5419791052 • 2 CD • 2h 22' ★★★★★



Con nueva orquesta y director, Boris Giltburg vuelve a los Conciertos para piano de Rachmaninov. El primero y el último aquí presentes completan un conjunto de muy alto nivel. Si a los anteriores se les podían poner pocas pegas, estos continúan por la misma senda; y es que el Rachmaninov de Giltburg sigue sonando con espectacularidad en lo técnico y grandioso en lo emocional. El *Vivace-Moderato* del primer movimiento del *Concierto n. 1* ya pone estos parámetros de manifiesto. Giltburg despliega un discurso de gran calado expresivo donde la naturalidad se impone al lucimiento en los pasajes más virtuosísticos y el lirismo no deja lugar al sentimentalismo vacuo. Todo ello dicho, además, con una claridad pasmosa gracias a la limpia articulación y a las escuetas pedalizaciones. Por su parte, Vassily Sinaisky y la Filarmónica de Bruselas se encuentran en perfecta sintonía con el solista, cuidando al máximo las variaciones dinámicas tanto puntuales como globales, como se aprecia en el inicio del *Cuarto* y menos frecuente *Concierto*. Sin sonar desahogado, Sinaisky imprime carácter al sonido de la agrupación belga, que vuela en las arrebatadoras melodías y encandila en los pasajes más poéticos.

La *Rapsodia sobre un tema de Paganini* completa un disco de indudable valía. Pocas veces Rachmaninov sonará tan claro, bello y equilibrado a la vez que espectacular.

Jordi Caturla González

RACHMANINOV: Conciertos para piano ns. 1 y 4. *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Boris Giltburg, piano. Filarmónica de Bruselas / Vassily Sinaisky.

Naxos 8.574528 • 81' ★★★★★

La música de Ravel ocupa un lugar especial en el repertorio de Ludovic Morlot. Prueba de ello son los excelentes programas que le ha dedicado con la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Por ello, no sorprende en absoluto que el compositor fuera el escogido para protagonizar el primer disco físico del sello discográfico de L'Auditori. Un disco, por cierto, que es solo el primer volumen de una integral de seis de la obra orquestal raveliana que está previsto que culmine en diciembre de 2026.

La OBC y su director venen y convencen. Su Ravel es primoroso, con una batuta que delinea unas versiones en las que nada se deja al azar y todo está cuidado al extremo: el *tempo*, la rítmica, las gradaciones dinámicas, el modo en que respiran los temas y esa inagotable paleta tímbrica propia del compositor. La *Forlane de Le Tombeau de Couperin* es en ese sentido un pequeño prodigio, por no hablar de *Ma mère l'Oye*, un dechado de imaginación sonora que Morlot y la orquesta bordan. Cabe señalar que la versión que se ofrece de *Le Tombeau de Couperin* incluye los dos movimientos, *Fugue* y *Toccata*, que Ravel no llegó a orquestar por considerar su escritura netamente pianística. El encargado de instrumentarlos ha sido Kenneth Hesketh (n. 1968), con una labor competente, pero que, sobre todo en el caso de *Fugue*, viene a dar la razón a Ravel.

En todo caso, el disco es excepcional por la labor de los intérpretes y la calidad de la grabación. Esta integral, sin duda, apunta muy alto.

Juan Carlos Moreno



RAVEL: *Le Tombeau de Couperin*. *Ma mère l'Oye*. *Pavane pour une infante défunte*. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Ludovic Morlot.

L'Auditori LA-OBC-007 • 59' ★★★★★



Las 555 Sonatas compuestas por Domenico Scarlatti fue una inmensa tarea del compositor, que el sello Naxos ha decidido grabarlas en su integridad. Este CD es el número 28 y está en manos del pianista coreano Sang Woo Kang, que interpreta 17 de las Sonatas. Scarlatti se instaló a vivir en Madrid en 1733, como maestro de música que era de la infanta Bárbara de Braganza y cuando esta se casó con el rey Fernando VI. Las 555 Sonatas fueron compuestas en Madrid e inspiradas en las músicas populares que conocía muy bien, pues no vivía en palacio, sino en la calle Leganitos, y estaría al tanto de lo que al pueblo le gustaba cantar y bailar. Se identificó tanto con Madrid, que incluso cambió su nombre por Domingo Escarlati, apellido que aún conservan sus descendientes.

Sang Woo Kang es profesor en el Providence College y en la Universidad de Brown. Pianista de gran talento, es elogiado por la crítica por sus "interpretaciones atmosféricas y poéticas". Aunque toca las Sonatas en un Steinway, muy alejado de la sonoridad del clave para el que fueron pensadas, Kang es fiel a la partitura y elude los matices *piano* y *fortes*, ni reguladores, *crescendos* ni *diminuendos*, con poco uso del pedal. No es que pretenda imitar el timbre de un clave en un piano moderno, sino que se limita a ser fiel al texto y con el control del toque consigue una sonoridad sorprendente, que realza los ritmos y estructuras de la música de Scarlatti, como podemos ver en la *Sonata K 7*, una trepidante danza, o en la *K 142*, que evoca el flamenco.

Sol Bordas

D. SCARLATTI: Sonatas para teclado (Vol. 28). Sang Woo Kang, piano.

Naxos 8.573938 • 72' ★★★★★

Ni por asomo se habría imaginado el infeliz de Schubert (1797-1828) el enorme respeto que se le brindaría en el futuro. Pese a la incomprensión con que fue recibida parte de su música (algunos "amantes de la música" coetáneos calificaron, por ejemplo, su *Novena Sinfonía* de intocable), el compositor, muerto tempranamente a causa de la sífilis, es hoy en día un clásico con una legión de fans, ya sea de su música vocal, de cámara o sinfónica. En realidad, no importa el género, ya que en todo su catálogo rompió las macizas puertas del clasicismo, como su adorado Beethoven, para que entrase el torrente romántico y engendrara nuevas realidades sonoras a partir de la devastación.

En el presente disco, primorosamente grabado como es costumbre de Le Palais des Dégustateurs, se presenta su música para trío con piano, que se compone tanto de sus dos *Tríos D 898* y *D 929*, como del maravilloso *Notturmo D 897* y del juvenil (escrito con 15 años) *Sonatensatz D 28*. Los juegos formales, la intensidad de los matices y las coloristas (y magistrales) enarmonías de Schubert están perfectamente defendidas por Levin y Bendix-Balgley, dos vendavales de energía. El segundo saca de su violín unas líneas que sobrecogen de puro disfrute, y el pianista añade a todo esto un conocimiento musicológico de primer orden. Lo malo es que, a su lado, el chelo de Wiley queda desdibujado, incapaz de seguir el ritmo y la vehemencia de sus compañeros, y eso no le viene nada bien a una polifonía tan rica como la del autor.

Juan Gómez Espinosa



SCHUBERT: *Tríos con piano completos*. Robert Levin (piano), Noah Bendix-Balgley (violin), Peter Wiley (chelo).

Le Palais des Dégustateurs PDD021 • 2 CD • 2h 13' ★★★★★

NOBLEZA Y BELLEZA

Nunca es tarde si la dicha es buena (esta grabación es de 2019), y en este caso, más que buena, es excelente. En la reseña de *La bella molinera* (publicada en 2021), me preguntaba por la oportunidad de grabar, una vez más, una obra tan representada en la discografía, y les animaba a vencer la pereza, si era el caso (¿otra *Molinera*!?) para escuchar una versión excepcional. Confío en que el tiempo transcurrido y las oportunidades de escuchar a Schuen, tanto en recitales de Lied como en ópera durante este tiempo, hayan dispersado cualquier rastro de pereza ante *Winterreise*, pero, por si acaso: ¡no se lo pierdan! Como todos los clásicos, *Winterreise* es una obra que se renueva con cada buena interpretación.

Había hablado también en la reseña de los dos ciclos anteriores (*Schwanengesang* se publicó en 2022) de los enormes recursos del canto de Schuen y de los méritos de Heide al piano, y no hay nada nuevo que añadir. Lo más importante no son las cualidades del dúo, sino que las ponen al servicio de la obra de Schubert. "Evidentemente", estarán pensando. Pero no, no es tan evidente. *Winterreise* está sujeto a muchas interpretaciones, y la primera canción, "Gute Nacht", que no solo es la más larga sino que hace funciones de prólogo, suele indicarnos cómo abordarán el ciclo cantante y pianista. Desde los primeros versos, Schuen y Heide hablan de lirismo. Las palabras *Mädchen* ("joven") y *Liebe* en la primera estrofa se expresan con ternura, pero también se oye ternura en la segunda estrofa en *Gefährte* ("compañera"), referida a la propia sombra del caminante, su única compañera en el viaje que empieza. La explosión de rabia de la tercera estrofa es prácticamente inevitable, pero se aprecia algo que no es tan habitual: nobleza. No importa cuán triste, angustiado o desesperado esté el caminante de Schuen; lo afronta siempre con una nobleza



que hace especialmente doloroso nuestro acompañamiento (porque los oyentes siempre acompañamos a esa figura que recorre el invierno). En los recitales, antes de un *Winterreise*, se suele oír en los corrillos de aficionados la frase "Hemos venido a sufrir" y, al acabar, si es el caso, nos congratulamos por haber sufrido. Escuchando este disco, acompañando a este caminante más bien introspectivo, se sufre, pero a la vez se disfruta de la paz que transmite tanta belleza. ¿Contradictorio? Es posible.

¿Algunos ejemplos? La evolución de "Erstarrung" desde la incredulidad ante la nieve virgen hasta el acento más triste al final, pasando por la desesperación, mientras las turbulencias del piano nos arrastran. O el sueño bellísimo de "Frühlingstraum" y el despertar tan amargo. O, yendo hacia el final, la soledad y el agotamiento que transmite "Der Wegweiser", oportunamente reforzado por el piano. Y la penúltima etapa, "Die Nebensonnen", literalmente estremecedora, antes de enfrentarnos a la incógnita de "Der Leiermann". Ahora que ya tenemos a nuestra disposición los tres grandes ciclos de Schubert interpretados por André Schuen y Daniel Heide, invito a los lectores a escucharlos de nuevo. No me gusta demasiado empezar una afirmación diciendo "sin duda", pero lo cierto es que tengo pocas dudas de que esta trilogía schubertiana es una referencia discográfica de los tiempos modernos.

Silvia Pujalte Piñán

SCHUBERT: *Winterreise*. André Schuen, barítono. Daniel Heide, piano.

Deutsche Grammophon 4861288 • 77'

★★★★★ R

SUMMER NIGHT CONCERT 2024

DISPONIBLE EN CD, DVD, BLU-RAY Y FORMATO DIGITAL
EL 12 DE JULIO

LA FILARMÓNICA DE VIENA DIRIGIDA POR ANDRIS NELSONS Y CON LA SOPRANO LISE DAVIDSEN EN EL MÁGICO MARCO DEL PALACIO DE SCHONBRUNN, EN VIENA (AUSTRIA).

THE CLEVELAND ORCHESTRA
CONDUCTED BY
LOUIS LANE

UNA ANTOLOGÍA RECIENTE REMASTERIZADA DE LAS GRABACIONES DE LOUIS LANE EN CLEVELAND, UN HOMENAJE LARGAMENTE ESPERADO A ESTE DESTACADO DIRECTOR DE ORQUESTA ESTADOUNIDENSE.

PIERRE BOULEZ DIRIGE
ARNOLD SCHOENBERG

Con motivo del 150 aniversario de Arnold Schoenberg
EDICIÓN ESPECIAL DE 13 CDs.

"Una absorbente visión general del encuentro de un gran modernista musical con su precursor compositivo" y "una brillante inteligencia musical y crítica que da vida de forma convincente a parte de la música más desafiante, memorable y olvidada del siglo XX".

THE JUILLIARD STRING QUARTET PLAYS SCHOENBERG

Primer lanzamiento del Cuarteto Juilliard del ciclo completo de cuartetos de cuerda de 1975 en CD.

Celebramos el 150 aniversario del nacimiento del gran compositor en una CAJA ESPECIAL DE 7 CDs.

Visítanos en www.sonymclassical.es



El Romanticismo ruso de última hornada, con toda su vehemencia, solo podía derivar en dos direcciones: por un lado, la de la nostalgia (Rachmaninov) y, por otro lado, la de la revolución. Alexander Scriabin (1872-1915) se embarcó hacia esta última, y llegó a engendrar un gigante dispuesto a abrir nuevos caminos. Para ello se basó en un misticismo teosófico que hizo de él, además de un gran creador, en la práctica un gurú. No sabemos cómo habría asimilado la Revolución Rusa, pero desde luego sí que fue coherente con la propia. Sin embargo, este Scriabin anticonvencional fue, previamente, un Scriabin plenamente abrazado al empuje romántico, en la línea, por ejemplo, de un Tchaikovsky. Que no hay que renunciar a este primer Scriabin se defiende por la calidad de su catálogo prerrevolucionario/místico, y la obra que recoge este disco es buena prueba de ello.

La *Sinfonía n. 2*, estrenada en 1902 en San Petersburgo, es una música de un sentimiento arrollador (todavía totalmente tonal), estructurada en cinco movimientos que, realmente, parecen tres (los dos primeros podrían ser uno solo dividido en andante y allegro, y el cuarto y el quinto se relevan con enorme fluidez, mientras que el "Andante" central se alza como el corazón emocional de la obra). Las líneas melódicas, de profunda inspiración, y la orquestación, brillante (que llegará a su culmen en el *Poema del Éxtasis*) son defendidas en esta ocasión por una Brussels Philharmonic que se sitúa un paso más allá de la eficacia, sabiamente dirigida por Kazushi Ono.

Juan Gómez Espinosa

SCRIABIN: Sinfonía n. 2 Op. 29. Brussels Philharmonic / Kazushi Ono.

Evil Penguin EPRC0061 • 45' ★★★★★

El Carducci prosigue su andadura por la senda nocturna de los 15 Cuartetos de Shostakovich (ver el mes pasado para la grabación integral del Danel). La tercera entrega está dedicada a dos de las obras de mayor profundidad. Tras los discos con los Cuartetos 4/8/11 y 1/2/7, el Carducci aborda dos obras colosales, de movimientos encadenados y separadas por una década: el 9 (1964) y el 15 (1974).

El Carducci se acerca, como relevo anglo-irlandés, a esa otra formación británica que hizo de Shostakovich su santo y seña: el fenomenal Cuarteto Brodsky, que no tuvieron ningún inconveniente al asegurar que se sentían orgullosos de haber dedicado 45 años al que consideran el más grande de sus viajes musicales: la integral de Shostakovich. En 1990, el entonces joven Cuarteto Brodsky sorprendió con un ciclo en Teldec que, como se dice, tenía *Rock and Roll*. Aquella electricidad, y también sequedad, está presente en la grabación del Cuarteto 9 que ha llevado a cabo el Carducci, muy apropiada sobre todo en el violento *Allegretto* y en el *Allegro* final. Versión espartana en el mejor sentido.

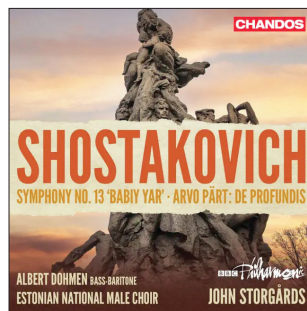
Acompaña una notable interpretación del Cuarteto 15. Quizá esa aspereza de páramo, tan shostakovichiana, pide algo más de dramatismo en los adagios encadenados de esta obra. La adustez grave del canto ortodoxo ruso, los gritos feroces de los 4 instrumentistas en el siguiente movimiento, las sombras fúnebres o el constante tono elegíaco conforman un misterio que convierten a este último cuarteto de cuerda en el más difícil de tocar, más por lo anímico que por lo técnico.

Daniel Pérez Navarro



SHOSTAKOVICH: Cuartetos ns. 9 y 15. Cuarteto Carducci.

Signum Classics SIGCD786 • 60' ★★★★★



En el verano de 1962, Shostakovich completó la que sería su *Sinfonía n. 13* y que se estrenaría ese mismo año. La obra consta de cinco movimientos y en cada uno de ellos un bajo, acompañado de un coro masculino de bajos, recita poemas de Yevgueni Yevtushenko alusivos a la vida en la Unión Soviética. En el primer movimiento, un *Adagio* sobrecogedor, se habla de la masacre perpetrada por los nazis sobre la población judía de Babi Yar, cerca de Kiev. Y es por esto por lo que esta Sinfonía recibe el sobrenombre de *Babi Yar*, a pesar de que ese subtítulo no aparece en el manuscrito del compositor.

Shostakovich dijo que la mayoría de sus sinfonías son lápidas, pero ninguna merece más esta definición que *Babi Yar*, una obra que, cuando se escucha bien interpretada, nos obliga a estar sentados al borde de la silla. Y esto es lo que logra la grabación de la Orquesta Filarmónica de la BBC y el Coro Masculino de Estonia dirigidos por el maestro finlandés John Storgards, con la participación del barítono Albert Dohmen.

En *Babi Yar* lo más importante es el poema. La música es un prudente acompañante. El maestro Storgards demuestra en este disco el profundo conocimiento que tiene de la obra del compositor ruso y logra una interpretación sin efectismos ni manierismos innecesarios. El disco se complementa con el corto pero conmovedor *De Profundis* de Arvo Pärt. Estas dos obras, cantadas con ese coro profundo, áspero, nos recuerdan el dolor que habita en algunos rincones del alma de Occidente.

Juan Fernando Duarte Borrero

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n. 13 "Babi Yar" 13 (+ PÁRT: De Profundis). Albert Dohmen. Estonian National Male Choir, BBC Philharmonic / John Storgards.

Chandos CHSA5335 • 69' ★★★★★

Sigue la grabación de la obra para piano solo de Roberto Sierra, uno de los compositores más destacados del panorama internacional. Las *Piezas Íntimas* son la versión concentrada del lenguaje de Sierra, virutas recogidas en el taller de experimentación compositiva que nos tiene acostumbrados; los *Aforismos* son 28 fragmentos que hacen honor a su nombre, cada uno de ellos es una breve frase que propone los principios compositivos de Sierra en su versión más pura y concisa, explorando el rango dinámico y sonoro del instrumento en cuestión de segundos. Sus *Sonatas ns. 1, 2 y 3* suponen un mundo lleno de sonoridades, estructuras y enfoques completamente nuevos. Obras coherentes y sorprendentemente originales. Se necesita compromiso, estrés, cuidado, pero al final vale la pena por los impresionantes resultados finales.

Ovalles ofrece un virtuosismo musical de alta energía, no para los débiles de corazón o para aquellos que buscan un dulce sentimentalismo. Son interpretadas con un color audaz, una técnica brillante y una participación emocional total, y presentan un caso convincente para la inclusión de estas obras en el repertorio permanente. Tome una respiración profunda antes de comenzar escuchar música novedosa que no deja indiferente. La música de Roberto Sierra une el modernismo de Europa del Este (como buen discípulo de Ligeti), las formas clásicas y los ritmos de su Puerto Rico natal en una síntesis fresca que se basa en la vitalidad rítmica de la música de las Américas sin imitar tradiciones específicas.

Luis Suárez



SIERRA: Sonatas para piano. *Piezas Íntimas. Aforismos.* Alfredo Ovalles, piano.

lbs Classical 122022 • 71' ★★★★★



Tras la muerte de Bruckner (1896), Brahms (1897) y Johann Strauss Jr. (1899), nuevos "héroes" musicales se necesitaban en la Viena imperial. Los jóvenes Mahler y Strauss, emergían como figuras que coparían la primera plana en las décadas venideras; siendo ambos expertos directores de orquesta y compositores, Mahler fue nombrado titular de la Ópera de Viena en 1897, y Strauss nos regaló su autobiografía musical *Ein Heldenleben* en 1899 sin sonrojarse lo más mínimo por autonombraarse el "Héroe". No es extraño que este disco los empareje, eso sí, proponiéndonos al Strauss más exuberante en su grandioso *Vida de Héroe*, y el Mahler más introspectivo en sus *Rückert-Lieder*, donde el propio compositor afirmaba que la canción *Ich bin der Welt abhangen gekommen* es mi yo más verdadero".

Payaré ofrece una clase magistral de disección y ensamblaje de Strauss, con una introducción apabullante en su claridad y atención al más mínimo detalle, rasgos que mantiene a lo largo de los 45 minutos de la obra con la complicidad de una Orquesta de Montreal en un estado de forma fantástico. La versión de los cinco Lieder de Rückert también es preciosa y atenta en este sentido, y Sonia Yoncheva, que está inmaculada en su forma vocal, con una buena variedad de matices y colores, se entiende perfectamente con las intenciones de Payaré en esta su primera colaboración. No obstante, una ligera pérdida de esmalte y redondez se observa en los agudos de Yoncheva al apianarlos. Confiamos en que sea algo puntual.

Jerónimo Marín

R. STRAUSS: Ein Heldenleben. MAHLER: Rückert-Lieder. Sonia Yoncheva, soprano. Orchestre Symphonique de Montréal / Rafael Payaré.

Pentatone PTC 5187 201 • 64' ★★★★★

Las vicisitudes de corte extraordinario que sufrió *La mujer silenciosa* (*Die schweigsame Frau*) de Richard Strauss, cuyo libreto adaptado de una comedia de Ben Johnson es nada menos que de Stefan Zweig, hicieron que sus registros discográficos o retransmisiones radiofónicas (por no decir representaciones teatrales) se demoraran unas décadas.

Así, uno de los primeros testimonios conservados es de casi los albores de los 60 en Salzburgo, toma en vivo de las representaciones que dirigió Karl Böhm en el Festival. Un año después, y con la idea de presentar en la Radiotelevisión Bávara una serie de extractos filmados, su orquesta sinfónica, empastada y briosa, la llevó al Bayernhalle de Múnich con la dirección del expresivo y excelente narrador Heinz Wallberg. No se trata de una selección muy extensa, pero sí con una toma sonora más redonda al haberse registrado en un estudio, y el reparto es muy similar al de la ciudad de Mozart.

El cuarteto protagonista es insuperable, comenzando por un rebosante de energía y absolutamente pletórico Fritz Wunderlich, de instrumento que brilla y desafía cualquier escritura. A su lado, precisa y muy inspirada, la soprano ligera Ingeborg Hallstein, Aminta de bello timbre y luminoso registro agudo. El dúo del segundo acto es de no dar crédito. Hermann Prey presenta un barbero lleno de desparpajo y con fraseo incisivo y Hans Hotter llena de humanidad con su simpática voz al marino Morosus. Tesoros ocultos que por fin ven la luz.

Pedro Coco



R. STRAUSS: La mujer silenciosa. Hans Hotter, Ingeborg Hallstein, Fritz Wunderlich, Hermann Prey, etc. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Heinz Wallberg.

Br-Klassik 900219 • 49' ★★★★★ R



Es muy de agradecer la frecuente colaboración que se ha establecido entre la siempre inquieta compañía de la Ópera de Frankfurt (que cada año pone sobre las tablas rarezas de gran interés) y el sello Naxos, pues poco a poco estamos conociendo quienes no tenemos la oportunidad de hacerlo en directo óperas y propuestas sorprendentes y magnéticas.

Es el caso que aquí nos ocupa, una obra de Tchaikovsky que fue ideada por el compositor entre sus dos grandes pilares líricos y que, fuera de su país natal, es complicado poder disfrutar con un montaje como el que aquí se plantea. Como es habitual también, la historia se trasladada a la actualidad, y, así, del siglo XV se pasa a una moderna galería de arte de la que la protagonista es dueña; desde el plano dramático más esencial, la trama sigue, no obstante, las líneas del libreto.

Con una estrella de protagonista como Asmik Grigorian, es lógico que la atención se enfoque en la prestación de esta inteligente y técnicamente muy preparada soprano, que, conociendo el estilo y encontrándose cómoda a lo largo de la extensa partitura, es la indiscutible triunfadora. Del resto del reparto, tanto Claudia Mahnke como Iain MacNeil convencer en su faceta más oscura de villanos de la historia. Arrolladora la dirección de Valentin Uryupin, subrayando los contrastes dramáticos de una ópera de más de tres horas que, sin embargo, engancha irremediablemente.

Pedro Coco

TCHAIKOVSKY: La Hechicera. Asmik Grigorian, Iain MacNeil, Claudia Mahnke, Alexander Mikhailov, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de Frankfurt / Valentin Uryupin. Escena: Vasily Barkhatov.

CMajor 2.110768-69 • 2 DVD • 203' • DD 5.1 ★★★★★

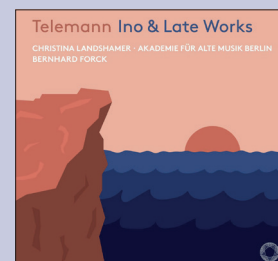
Monográfico dedicado a Georg Philip Telemann por los incombustibles Akademie für Alte Musik Berlin y la soprano Christina Landshamer. Telemann, aunque de sobra reconocido por la musicología moderna, no adquiere todavía el alcance que realmente se le debe en el mundo de la discografía. La calidad tan extraordinaria de su música, a la par de su abundante producción, muchos aseguran que es el compositor más prolífico de la historia de la música, demandan urgentemente solventarlo.

Este registro pone su granito de arena para devolver a Telemann a su lugar preeminente con una extraordinaria cantata para soprano y orquesta, *Ino*, de fabulosa música de una expresividad asombrosa, tanto por parte de lo meramente instrumental (de donde pudo beber Haydn en sus dos monumentales oratorios), como por parte del texto y de la asombrosa historia que se nos narra. Ino es una atormentada mujer que intenta salvarse a sí misma y a su hijo de un marido que se ha vuelto loco, y que finalmente se arroja al vacío, resurgiendo convertida en diosa.

La soprano es de una calidad extraordinaria, de una expresión a la altura del texto, además de poseer una voz de gran belleza y una dicción excelente del alemán. El conjunto instrumental está al nivel al que nos tiene acostumbrados, es decir, altísimo. Una obertura que en nada desdeña a las de Bach, un divertimento delicioso y una fabulosa sinfonía completan el CD.

El sonido está a la altura a la que nos tiene acostumbrados Pentatone, de una calidad máxima.

Simón Andueza



TELEMANN: Ino (+ obras tardías). Christina Landshamer, soprano. Akademie für Alte Musik Berlin / Bernhard Forck, concertino y dirección.

Pentatone PTC 5187 072 • 71' ★★★★★ S



El noruego Rolf Wallin (1957), además de técnicamente brillante, se halla en una tradición de compositores conceptuales con nombres como Mahler, Nielsen o Skriabin, es decir, compositores filósofos o humanistas, para los que, siguiendo al griego, nada humano les es ajeno. Las cuatro piezas sinfónicas aquí recogidas, muy recientes, son buenos ejemplos de esta actitud. *Stride* (2023) nace con la necesidad de afrontar el mundo dejado por la pandemia caminando hacia delante, metafórica o literalmente (a través del ejercicio). *Whirl* (2018) se basa en el vuelo del pájaro que, según la imagen cabalística, se zambulle en los cuatro elementos. Aquí, la soberbia violinista Eldbjørg Hemsing traza a la perfección la dirección del ave que se enfrenta a la masa caótica (la orquesta).

Spirit (2017) es, en palabras del compositor, una "celebración de la alegría" bajo el debate de si dicho sentimiento cabe en un mundo como el actual, repleto de tensiones. La polifacética Ida Nielsen, también cantautora y exploradora de múltiples aventuras artísticas, hunde su bajo eléctrico hasta la conmoción en este denso tejido sonoro. *Five Seasons* (2022) se inspira en la importancia del número cinco dentro del pensamiento chino (que implica la óptica temporal, la filosofía, la medicina...) y cuenta con el interesantísimo timbre solista del sheng de Wu Wei. Obras magníficas y necesarias con la presencia constante y perfecta de la Stavanger Symphony Orchestra bajo las órdenes de Andris Poga. Esto sí es composición contemporánea.

Juan Gómez Espinosa

WALLIN: Five Seasons, Whirl, Stride, Spirit. Wu Wei, Eldbjørg Hemsing, Ida Nielsen, Stavanger Symphony Orchestra / Andris Poga.

Ondine ODE1429-2 • 75' ★★★★★ **R**

En mayo de 2005 asistí a lo que probablemente fue el estreno español de esta ópera en un acto de Zemlinsky con texto de Oscar Wilde en la temporada de la OCNE dirigida por Pons, y recuerdo claramente como se salvaron por los pelos, teniendo algún que otro tropiezo que casi tumba a Williard White en el papel protagonista de Simone. Esta ópera, que ya en su estreno en Stuttgart en 1917 también se estrelló por una mala dirección de von Schillings, tuvo su éxito merecido cuando la dirigió el propio Zemlinsky en su teatro de Praga. Orquestación exuberante, escritura vocal árida y exigente, *leitmotivs* que trenzan un baile continuo, la mayor parte en un scherzo que tiene algo de delirio: todo esto se encuentra en la obra. Y por eso sorprende que, con solo una toma en directo, la realizada el 27 de noviembre de 2022 en el Prinzregententheater muniqués, sean capaces de cuadrar toda la música (mérito de un joven de 27 años, Patrick Hahn, del que oiremos hablar mucho más en tiempos venideros). Christopher Maltman, al que hace poco escuchamos un ejemplar Lear de Reimann, está impecable, con un color vocal y una madurez expresiva inigualables, es un titán que se carga a sus espaldas toda la ópera en su cincuenta de minutos de duración; las partes de su mujer Bianca y su amante, el noble Guido, bien delineados por Rachel Wilson y Benjamin Bruns, cumplen bien, pero son casi comprimarios por su alcance. Y la orquesta demuestra una flexibilidad y precisión encomiables. ¡Abónense a Zemlinsky y sus óperas!

Jerónimo Marín



ZEMLINSKY: Eine florentinische Tragödie. Christopher Maltman, Rachel Wilson, Benjamin Bruns. Münchner Rundfunkorchester / Patrick Hahn.

BR Klassik 900347 • 57' ★★★★★



La joven agrupación Serendipia Ensemble está formada por dos flautistas de pico, Rita Rógar y Moisés Maroto, fundadores de este inusual ensemble que nació bajo la idea de desestigmatizar la flauta de pico profesionalizándola y dándose la posibilidad de grabar el máximo repertorio inédito a través de obras originales o arreglos para flauta de pico.

Este el caso de su primera grabación que se trata de una versión, creada en la propia época, del compositor alemán Johann Christian Schickhard que escribió este arreglo para flautas de pico y bajo continuo (eliminando la orquesta) de los famosos *Concerti Grossi Op. 6* de Arcangelo Corelli.

El resultado fueron doce sonatas a trío, una obra muy valiosa para este ensemble, ya que está pensada orgánicamente para estas flautas y no para dos violines solistas, donde se elimina el *tutti* orquestal y se añade el bajo continuo.

Junto a estos solistas encontraremos a otros músicos que colaboran con ellos: Darío Tamayo al clave, Calia Álvarez con la viola da gamba, José Arsenio Rueda que toca el fagot barroco y por último Jon Wasserman interpretando la tiorba y la guitarra barrocas. Con este gran grupo de continuo el Ensemble busca un enfoque musical único del concepto de la *trío sonata*, donde podemos apreciar cómo las *trío sonatas* arregladas se acercan a los conciertos originales encontrando un terreno común entre ambos y permitiéndonos apreciar detalles sonoros sorprendentes debido a la superposición de diferentes instrumentos y el juego tímbrico de las dos flautas.

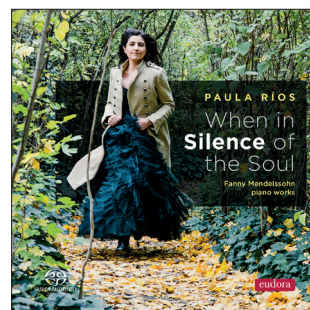
Raquel Serneguet

CORELLI AFTER SCHICKHARDT. Serendipia Ensemble, Rita Rógar y Moisés Maroto, flautas. Ibs Classical IBS42024 • 79' ★★★★★

Fanny Hensel y Clara Wieck son, con seguridad, las compositoras más conocidas de la Historia de la Música. Pero, lamentablemente, eso no quiere decir que sus obras las encontremos encima de los escenarios o en los sellos discográficos con la frecuencia que merecerían. Es por ello que, grabaciones como las aquí presentadas, son más que necesarias para poner en valor repertorios poco difundidos y menos consumidos. Después de un arduo período de investigación previa, la pianista Paula Ríos ha grabado con el sello Eudora un álbum monográfico de Fanny Hensel (Mendelssohn de nacimiento). Uno de los platos fuertes de este trabajo son las dos primeras (y excelentes) grabaciones que Ríos nos ofrece de su *Allegro molto in mi menor* (1844) y de su *Andantino en si bemol mayor* (1823).

Por su parte, Beatrice Rana ha grabado junto a la Orquesta de Cámara de Europa el magnífico *Concierto para piano en la menor Op. 54* (1833) de Clara Wieck (junto al de Schumann), un trabajo monumental y de extraordinaria belleza.

Sakira Ventura



CUANDO CON EL ALMA TRANQUILA. Paula Ríos, piano.

Eudora EUD-SACD-2303 • 74' ★★★★★



Clara & Robert SCHUMANN: Conciertos para piano. Beatrice Rana. Orquesta de Cámara de Europa / Yannick Nézet-Séguin.

Warner Classics 5054197296253 • 74' ★★★★★



El nombre Niccolò Paganini evoca casi instantáneamente la imagen del virtuoso por excelencia. Sus Conciertos para violín, como el grabado aquí (el n. 1 Op. 6) no están tan enteramente dedicados a deslumbrar al público con hazañas casi increíbles de técnicas extendidas. Más bien, yuxtaponen momentos de alarde técnico con oportunidades para que el solista se alarde también musicalmente. El violinista Jesús Reina es un artista muy hábil a la hora de satisfacer estas demandas cambiantes. Los elementos virtuosos los interpreta con aparente facilidad; igual de sencillos son los extensos pasajes líricos a los que Reina da casi una calidad vocal junto con su tono rico y oscuro altamente reconocible. La parte de orquesta es algo más que un mero acompañamiento; los pasajes *tutti* extendidos brindan a la Orquesta Filarmónica de Málaga y a su director Salvador Vázquez la oportunidad de disfrutarla.

Se yuxtaponen el programa con el *Concierto para violín en re mayor Op. 35* de Tchaikovsky, una hermosísima partitura con extremas exigencias técnicas. En esta grabación representa una elección confiable, donde Reina es más que capaz de abordar, con confianza y expresividad sus dificultades. Los movimientos exteriores son seguros y apasionados, con la deslumbrante pirotecnica de la coda, que hace que este concierto deleite al público. El movimiento lento es un poco más dinámico líricamente. La toma de sonido de la orquesta da a la orquestación una presencia más exuberante que en Paganini.

Luis Suárez

DIVINA COMEDIA. Obras de PAGANINI y TCHAIKOVSKY. Jesús Reina. Orquesta Filarmónica de Málaga / Salvador Vázquez.

Aria Classics 011 • 66' ★★★★★

En su segunda etapa *liederística*, a partir de 1849, Robert Schumann compuso mucho para varias voces; este disco comienza con dos de los tres dúos para soprano y mezzo del *Spanisches Liederspiel*, el único de los *Spanische Liebeslieder* y los cuatro *Mädchenlieder*; solo por escuchar tan bien cantada esta obra tan poco interpretada ya vale la pena el disco. Johannes Brahms está representado con cinco canciones, de las que destacaremos *Die Schwersten*, con su sutil sentido del humor, y *Die Meere*.

Pasamos del alemán al francés para encontrarnos con dos bellezas de Ernest Chausson, *La nuit y Réveil*, y una sorpresa preciosa, *Le roisseau* de Mel Bonis. Seguiremos con compositores franceses hasta el final, con Gabriel Fauré cerrando el disco con el contraste entre *Pleurs d'or* y la vertiginosa *Tarantelle*. Esta segunda parte del CD incluye tres canciones en español en las que las cantantes lucen una cuidada dicción.

Más allá del repertorio, lo que hace que este disco sea delicioso y muy recomendable son sus intérpretes (que tuvieron una visita a España el pasado mes de junio). Katharina Konradi, siempre brillante, es bien conocida; Catriona Morison lo es menos; no se la pierdan cuando tengan ocasión. Juntas, dos voces tan diferentes, suenan armoniosas, perfectamente conjuntadas, y junto con Ammiel Bushakevitz forman un trío relajado, que disfruta. Si el verano les pide música que les haga sonreír, este es su disco.

Silvia Pujalte Piñán



ECHOES. Canciones de SCHUMANN, BRAHMS, CHAUSSON, BONIS, MALIBRAN, VIARDOT, SAINT-SAËNS, GOUNOD, FAURÉ. Katharina Konradi, soprano; Catriona Morison, mezzosoprano; Ammiel Bushakevitz, piano.

Avi Music AVI8553547 • 56' ★★★★★



El Miró, cuarteto de cuerda estadounidense con amplio recorrido en su país y sede en Texas, dedica este CD a cinco compositores nacidos en USA. Uno de los nombres incluidos, Samuel Barber (1910-1981), no necesita presentación. George Walker (1922-2018), ganador de un Pulitzer en 1996, goza de reconocimiento local y padece de escasa difusión fuera de Norteamérica. Las canciones de Harold Arlen (1905-1986) son muy conocidas. Los compositores más jóvenes serán un descubrimiento para la mayoría: Kevin Puts (1972) y Caroline Shaw (1982). Las obras escogidas se encuadran en un estilo conservador y están dirigidas a un auditorio plural. La voluntad es abiertamente comunicativa y se encamina hacia lo melancólico y reflexivo, lo que otorga cierta homogeneidad al álbum, a pesar de las evidentes diferencias y saltos generacionales que existen entre estos creadores.

El famoso *Adagio para cuerdas* de Barber, orquestado por Toscanini, es una adaptación del segundo movimiento del *Cuarteto Op. 11*. El pathos resulta menos visceral y más contenido en la versión recogida del Miró, lo que casi es de agradecer. Lo mismo se puede predicar del *Adagio* de Walker. El Miró presenta la versión camerística original de la más difundida *Lyrics for strings*. Y muy popular es *Over the Rainbow* (de *El mago de Oz*), que cierra el disco en el arreglo de William Ryden.

Las composiciones de Puts y Shaw son encargos que encajan con la idea de hogar del Cuarteto Miró, que pretende ir más allá de la nacionalidad de los autores: lugar de encierro obligado (la pandemia) y también espacio íntimo.

Daniel Pérez Navarro

HOME. Cuartetos de BARBER, WALKER, PUTS, SHAW, ARLEN. Cuarteto Miró.

Pentatone 5187227 • 66' ★★★★★

Una grabación del *Concierto para piano Op. 16* de Grieg y las *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla, no es una elección novedosa para una joven pianista que busca causar sensación, pero la española Judith Jáuregui ha conseguido precisamente eso aquí. Ambas obras son de unos jóvenes maestros esenciales del nacionalismo musical europeo. Entre el romanticismo del primero y el impresionismo del segundo, ambas obras con material influenciado por la danza folclórica, encuentran en la pianista donostiarra un nivel de seriedad y sutilidad interpretativa a partes iguales, con gran entusiasmo, cuidando de mantener una atmósfera lírica y apasionada del noruego y ligera e impresionista, impresionante y memorable del músico gaditano.

Con el apoyo de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dirigida por Kaspar Zehnder, ayuda a mezclar su chispeante interpretación con las delicadas y exuberantes sonoridades de la orquesta, resultando bastante seductora y reflejando una estrecha relación entre solista y músicos. Jáuregui, en particular, logra ofrecer del todo una atmósfera melancólica que se da en ambas obras. El resultado es óptimo para reflejar el concepto de la raíz musical nacionalista y adentrarse en la belleza de las partituras. Otra joya en la discografía de la pianista vasca que no merece la escucha en directo de sus actuaciones. La calidad del sonido del álbum es asimismo consistentemente clara y vibrante, y los valores de producción son excelentes.

Luis Suárez



HOMELAND. Obras de GRIEG y FALLA. Judith Jáuregui, piano. Orquesta Sinfónica de Castilla y León / Kaspar Zehnder.

Eudora Records 2405 • 56' ★★★★★



El romanticismo puede considerarse la horquilla temporal en la cual se desarrolla y eleva el Lied. Según las notas al disco: Schubert sitúa el Lied en el punto de mira de la "Gran Literatura". Se revaloriza como género mientras continúa siendo parte de la vida cotidiana del salón burgués. Este hecho produce un delicado umbral entre lo considerado elevado y lo burgués. Relegado a un limbo artístico, el Lied utilitario para la burguesía era un espacio libre para el desarrollo y la creatividad de las compositoras; nombres opacados por la exaltación histórica de las obras propias del canon musical y los genios asociados a él.

En *Ich sehe still vorüberziehen* (Veo pasar silenciosamente), el ciclo *Mädchenblumen* Op. 22 de R. Strauss presenta, irónicamente, el estereotipo de "mujer delicada"; mujeres que en realidad se enfrentaron a un siglo en el que sus composiciones no lograban reconocimiento posterior. Así, las protagonistas de esta narración sonora, tras la presentación de Strauss, son las obras de Josephine Lang, Nadia Boulanger y Ethel Smyth. A través de esta selección, Yvonne Prentki y Benedikt ter Braak juxtaponen la canción romántica masculina y femenina. Si bien es cierto que ambos intérpretes generan un continuo diálogo camerístico entre ellos, muchas piezas carecen de cohesión en los colores tímbricos utilizados por la voz y los propios de la armonía.

Un trabajo con un repertorio exquisito en alemán, francés e inglés, potenciado a través de una dicción correcta y un fraseo cargado de direccionalidad, que durante mucho tiempo hemos dejado pasar.

María Alonso

ICH SEHE STILL VORÜBERZIEHEN. Yvonne Prentki, soprano; Benedikt ter Braak, piano.

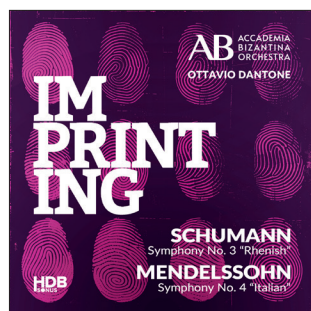
Ars Produktion ARS38656 • 54' ★★★★★

Hay hechos que requieren de un reconocimiento enorme como el flamante proyecto discográfico de Accademia Bizantina. Nos presentan nada más y nada menos que la *Sinfonía n. 3* de Schumann y la *Sinfonía n. 4* de Mendelssohn. Debemos remarcar la importancia que posee y el cariño que se ha puesto en ello, palpándose desde el momento de comenzar a leer sus apasionantes notas del libreto y de una primera escucha que resulta ser reveladora.

Y es que el criterio historicista tan apasionado y de tanta excelencia artística que Accademia Bizantina imprime en cada proyecto, ha dado un nuevo salto de rumbo como de miras. La interpretación de estas dos obras con criterios históricamente informados, con una orquesta similar a la empleada en su estreno, con la misma distribución en su disposición a la que aquella poseía y a la utilización de instrumentos de época abre un nuevo universo en su interpretación. Además, si tenemos en cuenta la exuberancia de su dirección a cargo de un músico excepcional como Ottavio Dantone, no podemos más que esperar al próximo, que estamos seguros que no tardará en aparecer en el mercado.

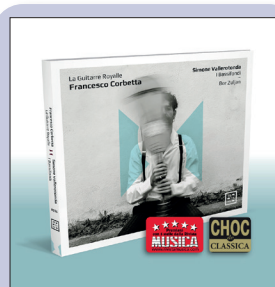
La orquesta suena en todo momento fresca, entusiasta, con unos colores fascinantemente desconocidos, dando por supuesta su excelencia musical, a la vez que es absolutamente palpable la tradición anterior a su época. Aquí queda desterrada la "aburrida" perfección a la que nos están acostumbrando ciertos intérpretes. Por favor, compren y escuchen este disco.

Simón Andueza



IMPRINTING. Obras de SCHUMANN (*Sinfonía n. 3*) & MENDELSSOHN (*Sinfonía n. 4*). Accademia Bizantina Orchestra / Ottavio Dantone.

HDB-SONUS HDB-AB-ST 004 • 59' ★★★★★ R P



Los instrumentos de pulso y púa de la música antigua han creado, en sí mismos, un renacer del que participan varios países del continente. En este caso, la guitarra del XVI es la apuesta de Simone Vallerotonda, que ha grabado una selección de obras de los cinco libros que publicó Francesco Corbetta, compositor e intérprete del siglo XVI nacido en Italia y considerado uno de los grandes representantes de la guitarra barroca. El repertorio combina el estilo italiano del que se empapó Corbetta en su infancia, con el estilo francés, que aprendió durante la etapa que pasó en la corte del rey Luis XIV, en París. Vallerotonda ha recreado sus propias versiones de las partituras, junto al grupo I Bassifondi, con el único propósito de simular el estilo interpretativo de la época. En las danzas, como la *Folia sopra E*, incluye percusión, que simula y acompaña en el ritmo del baile, y para las más virtuosísticas, aísla los instrumentos solistas, como sucede en la *Folia*.

El valor añadido de este trabajo es la grabación del *Concerto en e, mi*, la para dos guitarras, interpretada a dúo por Valleretonda y Bor Zuljan, experto en instrumentos de música antigua. La obra alterna el papel protagonista entre las dos guitarras y, bajo la forma del concerto barroco, muestra dos características musicales muy usadas entonces, el virtuosismo y la línea melódica expresiva. La *guitarra royale* es un trabajo de recuperación de repertorio muy bien hecho, de disfrute para el oyente, que amplía el repertorio de la música antigua y nos muestra otro matiz musical del Barroco en Italia y Francia.

Esther Martín

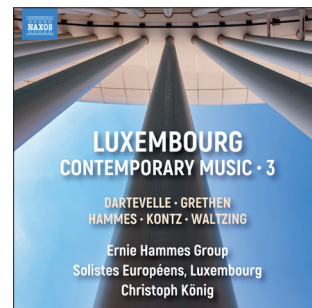
LA GUITARRA ROYALE. Simone Vallerotonda, guitarra. I Bassifondi.

Arcana A556 • 56' ★★★★★

Con algo menos de 700.000 habitantes, Luxemburgo es uno de los estados más pequeños de la Unión Europea. Aun así, cuenta con una vida musical bastante intensa y de calidad gracias a orquestas como la Filarmónica de Luxemburgo o la que protagoniza este disco, los Solistes Européens con Christoph König. Eso es indiscutible. También lo es que su Ministerio de Cultura apuesta decididamente por incentivar la creación local: la prueba es que la mayor parte de las obras aquí recogidas son encargos surgidos de él. Igualmente, el ministerio está detrás de esta grabación, tercera que el sello Naxos ha dedicado a los compositores luxemburgueses.

Ahora bien, la cuestión es si toda esta música tiene entidad o interés suficiente. La respuesta es que no. De hecho, solo las obras de Catherine Kontz (n. 1976) y Olivier Dartevelle (n. 1957) presentan cierto atractivo sonoro. La de la primera, *The Waves*, destaca del resto por el puntual y expresivo uso de la disonancia que hace; la del segundo, *Nouvelle Antigone*, es una música sugerente en el plano melódico y tímbrico, aunque también superficial en su aproximación al personaje de la tragedia de Sófocles. El resto es más bien anodino. En *Upswing*, Luc Grethen (n. 1964) declara su intención de explotar la idea de tensión y fuerza, pero el resultado es bastante banal. El aire cinematográfico de esa obra se hace aún más evidente en *Princesses Don't Grow Old*, de Gast Waltzing (n. 1956). Mención aparte merece Ernie Hammes (n. 1968), con un *Concertino* que combina barroco y jazz de un modo que suena a ajeño.

Juan Carlos Moreno



LUXEMBOURG CONTEMPORARY MUSIC 3. Obras de DARTEVELLE, GRETHEN, HAMMES, KONTZ y WALTZING. Ernie Hammes Group. Solistes Européens, Luxembourg / Christoph König.

Naxos 8.579138 • 74' ★★★★★



Con un título aparentemente anodino, este disco encierra canciones poco conocidas de temática variada, pertenecientes, en su totalidad, a la tradición europea: 23 obras que reúnen ocho países europeos, seis compositores, dos compositoras y ocho poetas. Un viaje sonoro que permite al oyente descubrir los temperamentos de cada región, la utilización de los diferentes recursos del lenguaje musical y el tratamiento vocal de los textos junto a la sonoridad tímbrica de cada idioma en un diálogo camerístico entre voz y piano.

En los siglos XIX-XX, los movimientos nacionalistas culturales que unificaban lo académico con los elementos identitarios de cada región (el folclore) se proyectaron en la música a través de la canción; género predilecto para este fin. Por tanto, este recorrido sonoro guiado por esta horquilla temporal resulta ser un muestrario identitario de la praxis compositiva musical que resalta el carácter de cada nación.

Robin Neck y Doriana Tchakarova se aventuran en un mundo lleno de colores y formas contrastantes que, junto a la complejidad idiomática de los elementos puramente musicales, la palabra, y lo poético, demanda un trabajo interpretativo detallado y reflexivo. Así, con una línea vocal expresiva y perfectamente conectada a la musicalidad, intencionalidad, y brillantez pianística de Tchakarova, Neck dibuja paisajes sonoros de diferentes puntos de Europa con una dicción clara. A pesar de que a veces la vocalidad está construida sobre un sonido de resonancia algo gutural, ambos intérpretes generan una gama tímbrica y dinámica de amplio espectro.

María Alonso

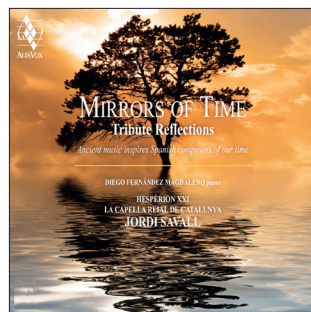
MADE IN EUROPE. Robin Neck, tenor; Doriana Tchakarova, piano.

Hänssler Classic HC23058 • 64' ★★★★★ P

Jordi Savall merece cuantos homenajes se le puedan brindar por su inmensa y plural labor musical, que abarca la dirección, la interpretación instrumental, la musicología... y que siempre está marcada por la coherencia y la calidad, profesional y personal (cosa que no pueden negar ni sus detractores, por mucho que bufen). El presente disco constituye un homenaje precioso, no sólo por el interés de las obras recogidas (en excelentes interpretaciones de Savall y sus compinches de Hespèrion XXI y La Capella Reial de Catalunya), sino también porque una figura tan importante en el cuidado del repertorio antiguo es celebrada desde la creación contemporánea.

El disco de Alia Vox estructura el homenaje mediante obras del pasado y sus correspondientes glosas actuales. En las primeras, de formaciones instrumentales variables, encontramos páginas de Dowland, Cabezón, el *Llibre Vermell de Montserrat*, el *Chant de la Sybille Occitane*, Couperin..., mientras que las segundas, todas para piano, están firmadas por sensibilidades creativas de cierta veteranía: García Laborda, Catalán, Legido, Cruz de Castro, García Álvarez, Grèbol, Prieto, Casablanca, Guinovart, Marco, Sardà, Serrano, Fernández-Vidal y Soler. Las glosas pueden ser más o menos explícitas, y los gustos estéticos (contemporáneos) marcarán las preferencias de cada oyente, claro, pero todas están perfectamente interpretadas por ese soberbio pianista que es Diego Fernández Magdaleno. Un producto heterogéneo en apariencia, pero absolutamente orgánico.

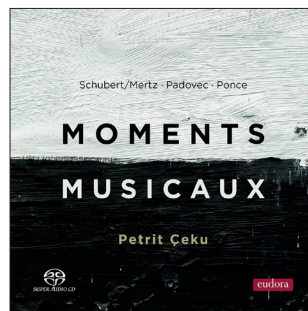
Juan Gómez Espinosa



MIRRORS OF TIME. TRIBUTE REFLECTIONS.

Diego Fernández Magdaleno (piano). Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9957 • 2 CD • 2h 22' ★★★★★ P



Petrit Çeku (1982) es un guitarrista kosovar de nacionalidad albanesa. Comenzó su educación musical en Zagreb y la terminó en Baltimore. Pero no solo se interesó por el repertorio clásico de guitarra, sino que ha trascendido lo que está escrito en las partituras y se atrevió a tocar en su instrumento las Suites para violonchelo solo de Bach. Este disco se lo dedica a Schubert y para ello ha tenido que investigar sobre la producción de compositores-guitarristas que se inspiraron en él como Joseph Kaspar Mertz (1806-1856), reconocido como uno de los mejores compositores para guitarra del siglo XIX y hace poco redescubierto, que transcribió alguno de los *Lieder* de Schubert para guitarra, que Petrit Çeku nos hace escuchar en este disco. También interpreta las *7 variaciones sobre el vals favorito de Schubert Op. 4*, compuesto por Ivan Padovec (1800-1873). Y termina con la *Sonata Romántica "Homenaje a Schubert"*, compuesta por el mexicano Manuel María Ponce (1882-1948).

Lo que aporta Petrit Çeku en este disco no es solo su virtuosismo como instrumentista, sino el dar a conocer a compositores que fueron en su momento muy importantes: Ivan Padovec dio conciertos por toda Europa y construyó una guitarra de diez cuerdas, y además Werner & Comp publicó en Viena en 1844 su *Teoría Práctica sobre la Guitarra*. El más conocido a nivel internacional es Manuel María Ponce, compositor, pianista y guitarrista que fue fundador del nacionalismo musical mexicano. Petrit Çeku toca en una guitarra fabricada por el luthier Ross Gutmeier.

Sol Bordas

MOMENTS MUSICALES. Petrit Çeku, guitarra.

Eudora EUD-SACD 2401 • 54' ★★★★★

Un pianista, un cantante, un compositor y una colección de poemas en torno a la muerte y el amor resulta el *cocktail* perfecto para la creación y el desarrollo de la canción romántica: principal forma de arte en el salón burgués decimonónico. El clímax que alcanza esta combinación dieciochesca en el s. XIX, se prolonga hasta el siglo XX, y compositores como Béla Bartók y Zoltán Kodály renuevan su concepción con la incursión de elementos pertenecientes al lenguaje popular. Un trabajo etnomusicológico que conecta con posibles orígenes de la canción, conserva el folclore húngaro, y camina hacia un nuevo ideal.

Schwarze Erde (Tierra negra) recopila obras que dialogan musicalmente entre la ironía romántica (Schumann), el folclore (Bartók y Kodály) y un nuevo camino compositivo (Berg) para encontrarse en su temática. Mensajes que han preocupado a los campesinos que tienen que abandonar su tierra, a los enamorados que no se atreven y llegan tarde, y a los aparentemente intocables. Amor, hogar, pérdidas, naturaleza y sonoridades que nos identifican y relacionan con la oscuridad que nos rodea: la "tierra negra".

Scheurle y Horning regalan al oyente un trabajo cuidado no solo en la conexión de los compositores y el hilo conductor de sus obras, sino en su delicada interpretación. Ambas músicas generan una simbiosis camerística que permite la imbricación de voz y piano, color, armonía y valor narrativo. La cálida y equilibrada voz de Scheurle permite, con una dicción que no sacrifica la línea vocal, la inmersión auditiva que, en perfecto balance con el brillante y expresivo pianismo de Hornig, evoca el negro que tiñe el camino.

María Alonso



SCHWARZE ERDE. Corinna Scheurle, mezzosoprano; Klara Hornig, piano.

Solo Music / BR Klassik SM 435 • 55' ★★★★★

HACIENDO (Y RECUPERANDO) HISTORIA

En febrero de 1956 y después, en junio, tras resultar galardonado en el Concurso de Dirección de la Orquesta de Santa Cecilia de Roma en mayo del mismo año, el compositor y director de orquesta polaco Stanisław Skrowaczewski (1933-2017) ofrecía dos conciertos al frente de la Orquesta Filarmonica de Varsovia que fueron registrados por la radio polaca. Recuperados hoy en este triple álbum del sello Accord, estas grabaciones dan buena cuenta del impecable estilo del músico, de 33 años entonces, evocando, en origen, una aproximación efervescente (muy toscani-niana) de la dirección de orquesta sin desdeñar miradas a las características de otros maestros, como el rigor objetivo de su estricto contemporáneo René Leibowitz o el nervio de Hermann Scherchen.

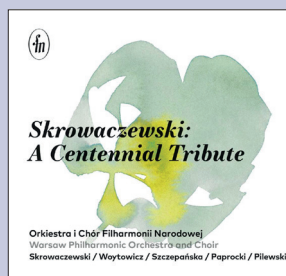
El primer disco se inicia con una obra de factura propia, el ominoso *Preludium, fuga y postludium*, composición heredera de su formación con Palester y Boulanger, que alterna diferentes temas bajo un intrincado contrapunto en una atmósfera que recuerda a la *Obertura Trágica* de Panufnik. Prosigue con una depurada y apolínea interpretación de la polifónica *Sinfonía n. 2* de Honegger, con quien Skrowaczewski estudió también en París. El contenido del primer concierto concluye con el *Requiem* de Mozart, que se presenta aquí con una acerada rítmica, ataques precisos, *tempi* ligeros, una aproximación que beneficia los colores más oscuros de la paleta orquestal y un vibrante manejo de las tensiones (trepidante *Dies Irae*) que no desaira hondura

SKROWACZEWSKI. A CENTENNIAL TRIBUTE. Obras de SKROWACZEWSKI: *Preludium fuga y postludium*; HONEGGER: *Sinfonía 2*; MOZART: *Requiem*; PORRINO: *Sardegna*; PETRASSI: *Concierto para Orquesta 1*; BEETHOVEN: *Sinfonía 3*. Solistas. Orquesta y Coro Filarmonicos de Varsovia / Stanisław Skrowaczewski.

Accord FN06/ACD 266 • 3 CD • 169'

★★★★★

Justino Losada



poética en el *Kyrie* o el *Offertorium*. A ello ayuda un cuarteto vocal de gran categoría encabezado por la soprano Stefania Woytowicz (quien ofreciera el estreno la afamada *Sinfonía n. 3* de Górecki), la mezzo Krystina Szczepanska, el tenor Bogdan Paprocki y el bajo Witold Pilewski. Este enfoque de un trazo se repite en la lectura de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven que, con unos *tempi* cercanos a las indicaciones metronómicas originales, se impulsa con un fraseo claro, un medurado sentido del *rubato* y, sobre todo, mediante una arquitectura de transparencia clasicista que sorprende por su enfoque directo y sin ambages.

La toma del segundo concierto se completó con dos obras italianas, la descriptiva *Sardegna*, poema sinfónico de brillante orquestación escrito por el malogrado discípulo de Respighi, Ennio Porrino (1910-1959), y el (*Primer*) *Concierto para Orquesta* de Goffredo Petrassi (1910-2003), neoclásica y compacta composición de nutrida orquestación escrita bajo la influencia de Casella y Hindemith, que preludiaría una incansable evolución estética proyectada en la colección de *Ocho Conciertos para Orquesta*. Con una orquesta alerta y entregada, Skrowaczewski mantiene carismáticas interpretaciones de relieve en ambas obras. De sonido nítido pero algo lejano, estas grabaciones monofónicas (como otras de la serie de la Orquesta Filarmonica de Varsovia) reciben una cuidada y remarcable edición en Accord.



Aunque este disco lleva como título "Maestros ucranianos", lo cierto es que solo Myroslav Skoryk (1938-2020) puede ser considerado plenamente como tal. En los otros dos casos todo es más difuso: aunque nació en la ucraniana Járkiv, Sergei Bortkiewicz (1877-1952) descendía de una familia de la nobleza polaca y, tras la Revolución rusa, acabó estableciéndose en Austria y adquiriendo esa nacionalidad, mientras que Viktor Kosenko (1896-1938) vino al mundo en San Petersburgo y se formó en Varsovia antes de recalcar, ya en época soviética, en Kiev. Ambos no hacen sino revelar lo artificial que son siempre todas las fronteras.

A nivel musical, las obras de los tres huyen también de cualquier tentación nacionalista. La más atractiva quizá sea la *Sonata para violín y piano en la menor Op. 18* (1927) de Kosenko, cuyo aliento tardorromántico contrasta vivamente con el ímpetu vanguardista de buena parte de los jóvenes compositores soviéticos de la época. Muy de su tiempo, por sus guiños posmodernistas y poliestilísticos, es la *Sonata n. 2* (1991) de Skoryk, en la que destaca el expresivo y ambiguo *Andante con moto* central. De las tres, la *Sonata en sol menor Op. 26* (1922) de Bortkiewicz es la que ha conocido una mayor proyección, aunque sea también la más tradicional, tanto en lo que se refiere a la construcción formal como a la escritura instrumental.

Las versiones de la violinista Solomiya Ivakhiv y el pianista Steven Beck son óptimas para acercarse a este repertorio.

Juan Carlos Moreno

UKRAINIAN MASTERS. Obras de BORTKIEWICZ, KOSENKO y SKORYK. Solomiya Ivakhiv, violín; Steven Beck, piano.

Naxos 8.579146 • 58'

★★★★★

La nueva grabación de L'Arpeggiata de Christina Pluhar nos brinda esa frescura, apasionamiento y excelencia interpretativa que les convirtieron en celebridades con sus primeros registros que les catapultaron inmediatamente al éxito justificado tan fervoroso por parte de audiencias globales en todo el mundo. Y lo hace mezclando dos de sus repertorios favoritos: la música culta del *seicento* italiano con canciones tradicionales, mayormente latinoamericanas. El programa, escogido con mimo y con acertado criterio de Christina Pluhar, mantiene un apasionante nexo de unión de rabiosa actualidad: la música compuesta por mujeres injustamente relegadas a un segundo plano durante siglos y la feminidad como tema principal de los textos y argumentos de cada pieza. Las fastuosas piezas musicales rebosan calidad, belleza y poseen una calidad musical excepcional.

Tanto los instrumentistas de L'Arpeggiata como el elenco vocal solista escogido son de un nivel musical de primera línea, siendo deliciosas todas y cada una de las obras del disco. Debo confesar mi asombro mayúsculo al escuchar por primera vez a la mezzosoprano Benedetta Mazzucato interpretando la maravillosa composición de Isabella Leonarda.

Las obras tradicionales del registro cuentan con esa magia especial que hemos añorado, creando, casi, una positiva adicción que obliga a repetir su audición. A todo ello debemos añadir una toma de sonido de auténtico lujo, realizada por Mireille Faure, que hace de cada escucha una fabulosa ambrosía.

Simón Andueza



WONDER WOMEN. L'Arpeggiata / Christina Pluhar, tiorba, arreglos y dirección.

Erato 5054197959165 • 70'

★★★★★ RS



THE
VIENNA RECITAL

YUJA
WANG

DVD
VIDEO®

major

Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

SUMA Y SIGUE

Todo continúa siendo igual de absurdo en esta *Tetralogía* de Stefan Herheim, a cuyas dos primeras óperas ya me referí hace nada en estas páginas. Hay que decir ahora que, a pesar de todo, en *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* hay más cosas positivas que en las anteriores entregas. A pesar de Herheim.

Que, de entrada, en la segunda jornada nos sorprende mostrándonos a Mime disfrazado de Wagner, con un delantal de zapatero, y a Sigfrido con la misma indumentaria con que triunfó años ha Lauritz Melchior en el Met neoyorkino. Está bien. Pero, por qué. Resignémonos. Las cosas han de ser como Herheim diga, aunque no se entiendan y ni siquiera sean producto de una dramaturgia añadida. Naturalmente, ya no nos extraña que, algo después, Alberico vuelva a aparecer caracterizado como payaso, esta vez sacándose gasas de la boca. La idiosincrasia en la vestimenta del Caminante, luego, se agradece, aunque su lanza también acabe convertida en objeto multiuso, incluida una bandera blanca, quizá como gesto de paz ante el jefe de los enanos. Una verdadera orgía de tonterías, que incluye igualmente un tendedero de tubas wagnerianas guardando la cueva de Fafner o un coro de trompas gigantes para despertarlo o un par de ángeles para velar el cadáver de este (quizá), ante un atónito pajarillo, que es un niño martirizándonos con su canto desafinado y haciendo todo tipo de monerías.

La partitura de la obra sigue dando tumbos de manos en manos de todos, para seguramente recordar que es la culpable última y, por ello, castigada tratándola a patadas. El decorado sigue siendo las maletas de los ¿refugiados? Y el piano del centro, el alma del invento, sigue arrojando luz, pues lo mismo sirve para que los personajes toquen la obra que para que la propia música allí escrita arda o, también, se deshoje y aparezca sobre un palo colgando. La escena de la fragua se convierte en un cocinado a fuego lento, pero en dos fases: la obtención de las ralladuras metálicas sobre la olla y la fabricación de la espada propiamente dicha. Y todo ello, por pura lógica, no antes de que Mime transforme su delantal de cuero por uno decorado con flores, de cocinero, más propio para el evento. Evento que finaliza, cómo no, con más telas ascendiendo desde el piano, pero esta vez incluyendo un mapamundi. Antes hemos tenido que soportar un

incomprensible jueguecito con la lanza del Caminante entre este y Mime en su dúo. Y, por supuesto, el piano acabará dando a luz a Brunilda. Me canso. Un último esfuerzo para mi pobre capacidad de contar este interminable cuento: al final, los emigrantes, felices, todos fornicando.

En el *Ocaso de los dioses* se ofende menos, aunque en seguida se perciba que Herheim no está dispuesto a cambiar de metodología. Básicamente, mucho más basada en el hecho indiscutible de seguir esparciendo por la escena "elementos teatrales", más que por adaptarlos a la presunta e inexistente dramaturgia de su cosecha. Y desde luego, lejos de sentir mucha preocupación por la dirección de actores; este es un asunto banal en Wagner; mejor dejar que los sacos de patatas barra cantantes no pasen de eso. La abstracción, menos mal, prima algo más en el tratamiento de las normas, pero en el decadente mundo de los gibichungos las cosas cambian, el champán corre y los cuerpos vuelven a desnudarse, como si los refugiados en calzoncillos y en bragas y sujetador defendieran así mejor su condición. Hasta vestirlos de nuevo, esta vez con túnicas de fuerte perfume arcaico. Y todo bajo la presencia moral del grandote Hagen, que acabará con Sigfrido para que este muera de pie. La escena de la inmolación reduce bastante las cosas, es sosita, solo adornada por la consabida holografía de fuego, pero reserva un final que supone el colmo de las sorpresas: una señora con una enorme escoba limpiando los restos de la fiesta. Dice Herheim en su manual de instrucciones para el seguimiento que esto es un homenaje a la clase trabajadora. ¡Vaya por Dios!

Pues bien, a pesar de todo, en estas dos entregas se respira algo mejor, porque musicalmente las cosas están más ajustadas. Particularmente por los cantantes. Ya-Chung Huang es un buen Mime. Vocal y escénicamente. Tiene carácter, es versátil en la expresión y se mueve con soltura. Es un Mime más que correcto, al que Herheim no da la impresión de dirigir mucho, pues parece hacer siempre lo que le viene en gana, y un poco al rebufo de su rubio hijo putativo. A su lado, y en todo el *Ocaso*, Clay Hilley compone un Sigfrido desigual en lo vocal y muy pobre en lo escénico. Y voz no le falta, es un auténtico torrente, pero claro, todo el mundo sabe que este personaje es algo más, bastante más que un chorro de

bonita, timbrada y potente voz. Como actor, el asunto le viene grandiosamente pequeño. Iain Paterson es un Wanderer plausible, gracias a su buen estilo y excelente presencia. Uno se lo cree, aunque a veces haya de taparse un poco las orejas, porque el desgaste de su voz no dé mucho más de sí.

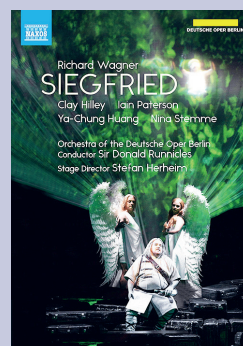
De espectacular, tanto vocal como escénicamente (en *Sigfrido* y *Ocaso*) se puede calificar el Alberico de Jordan Shanahan. Aquí, y en favor de Herheim, habría que decir que su disfraz de payaso da un buen apoyo a la caracterización dramática del personaje, que está lleno de intenciones y resulta muy agradecidamente sobrio. La Erda de Judit Kutasi resulta parca e insuficiente. Y del Waldgovel de Sebastian Scherer, mejor no hablar. En cuanto a la Stemme, les digo luego.

También en el *Ocaso* la vocalidad está mejor aquilatada. Las tres normas resultan más que plausibles, y Jordan Shanahan y Clay Hilley repiten como Alberico y Sigfrido, respectivamente. De los nuevos en plaza (Hagen, Gunther, Guttrune -también segunda norma- y Waltraute) es necesario destacar la extraordinaria Waltraute de Okka von der Damerau, una voz profunda, grande y timbrada, e igualmente magnífica intérprete del importante rol. Es muy interesante el baritono Thomas Lehman, que hace un excelente Gunter, y en cuanto al Hagen de Albert Pesendorfer resulta algo hierático y poco malvado, por más que vocalmente ande más que sobrado. Por último, a Nina Stemme, que está ya claramente en el ocaso de su carrera, le sobra todavía gasolina para seducirnos con un canto wagneriano de maravillosa pureza estilística y formidable empuje vital. Es perfectamente disfrutable en las dos óperas.

Por último, no podría situar la versión musical de Donald Runnicles en un puesto destacado de las producciones. De las cuatro. Aunque en las dos últimas, haya más buenos momentos aislados. En mi anterior artículo ya expliqué la génesis de esta *Tetralogía*, que por arte y gracia del covid tuvo que verse en un orden cuanto menos extraño: *Walkiria* (2020) y, por este orden, *Oro del Rin*, *Ocaso de los dioses* y *Sigfrido* (2021). Pues bien, lo mejor estuvo precisamente en el tercer acto de *Sigfrido*, es decir, la última en llegar. El trabajo del escocés a lo largo del ciclo quedaría definido por un rasgo muy determinante: la desigualdad. La impresión general es la de que nace entre

un cúmulo de dificultades que a veces parecen tornarse en insuperables. Asistimos a escenas, secciones o momentos aislados de estupenda inspiración, junto a otros de muy justito desarrollo y parca calidad. Globalmente, el discurso de Runnicles adquiere un tono wagneriano correcto pero pobre en la expansión y casi siempre endeble en los subtextos. La orquesta, por su parte, es igualmente justa. Supongo que todo ganará poco a poco en las representaciones a futuro, si el teatro berlinés, que cuenta con una espléndida plantilla de fijos, es capaz de ir encontrando las voces adecuadas. Lo único que no va a tener arreglo es la pedante versión escénica del muy famoso Stefan Herheim.

Pedro González Mira



WAGNER: Sigfrido. Clay Hilley, Ya-Chung Huang, Ian Paterson, Jordan Shanahan, Tobias Kehrer, Judit Kutasi, Nina Stemme, Sebastian Scherer. **WAGNER: El ocaso de los dioses.** Clay Hilley, Thomas Lehman, Jordan Shanahan, Albert Pesendorfer, Nina Stemme, Okka von der Damerau, Anna Lapkovskaja, Karis Tucker Aile Asszonyi. Orquesta de la Ópera Alemana de Berlín / Donald Runnicles. Escena: Stefan Herheim.

Naxos 2.110743-44-45-46 • 2+2 DVD • DTS





"Verdi's melodrama is given a grand start by Alexander Tsymbalyuk as Ferrando ... Lianna Haroutounian ... is a devastatingly powerful Leonora ..."

WhatsOnStage ★★★★★

"David Bösch ... makes his Covent Garden debut ... such imagery works wonders, creating an atmosphere in which the canons of ordinary reality do not apply"

The Daily Telegraph

"The evening's musical credentials are unequivocally outstanding ... Richard Farnes' conducting is highly astute, revealing an eye for detail while still capturing the sweeping nature of much of the music"

Opera Online

EN plataFORMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas
por Juan Berberana

Novedades



Excepcional por brillante y cohesionada versión del *Triple Concierto* de Beethoven. El finlandés Rouvali se muestra nuevamente infalible (con independencia del repertorio), extrayendo de los solistas también lo mejor. Máxima recomendación.

BEETHOVEN: Triple Concierto & Lieder. Solistas, Philharmonia / Santtu Matias Rouvali.

Decca / Disponible desde 31-05-24

★★★★★ R



El joven director uzbeko Aziz Shohakimov sorprende con estas impecables versiones de las 2 primeras Sinfonías de Prokofiev. Sonido portentoso. Habrá que seguir muy de cerca su labor los próximos años.

PROKOFIEV: Sinfonía 1. Suites de Romeo y Julieta. Phil. Estrasburgo / Aziz Shohakimov.

Warner / Disponible desde 07-06-24

★★★★★



De lo mejor que el joven Mäkelä ha grabado hasta hoy. Se mantiene la competencia con su compatriota Rouvali por saber quién será el "número uno" del futuro. Los Sinner-Alcaraz de la dirección de orquesta. Se admiten opiniones...

SIBELIUS: Concierto violín. PROKOFIEV: Concierto violín 1. Janine Jansen. Fca. Oslo / Klaus Mäkelä.

Decca / Disponible desde 07-06-24

★★★★★ R



Lástima que una toma de sonido poco afortunada reste brillo a la interpretación de la soprano de más fuste hoy en nuestro país, Saïoa Hernández. Pese a ello, demuestra su abrumadora calidad en el repertorio verista. Muy recomendable.

IL VERISMO D'ORO. Saïoa Hernández. Sinf. Madrid / Carlo Montanaro.

EuroArts / Disponible desde 31-05-24

★★★★

Novedades repertorio infrecuente



Preciosa manera de celebrar el centenario del nacimiento del cantautor armenio Charles Aznavour. Sus grandes éxitos orquestados, con la excelente aportación de la chelista Camille Thomas. Mucho mejor de lo que muchos pensarán.

AZNAVOUR: Canciones orquestadas. Camille Thomas. Sinf. Armenia / Sergey Smbatyan.

DG / Disponible desde 17-05-24

★★★★★

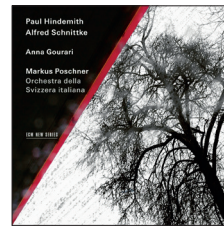


Bertrand Chamayou ha estado interpretando en vivo este repertorio que John Cage compuso para piano preparado, como acompañamiento de ballet. Han pasado casi 100 años y sigue impresionando por su modernidad. Excepcional.

CAGE: Obras para piano, años 40. Bertrand Chamayou, piano.

Erato / Disponible desde 31-05-24

★★★★★

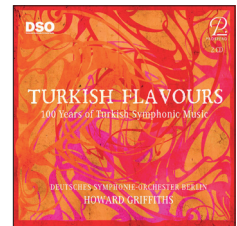


Por fin alguna nueva grabación de Alfred Schnittke (no solo existe Weinberg en la música rusa post Shostakovich...). Probablemente la mejor versión de su *Concierto para piano*. Excepcional sonido ECM y buen complemento en Hindemith.

SCHNITTKE: Concierto piano. HINDEMITH: Tema y variaciones. Solistas. Orq. Suiza Italiana / Markus Poschner.

ECM / Disponible desde 14-06-24

★★★★★



Interesante y sorprendente panorámica de la música sinfónica turca desde los años 30 (Cemal Resit Rey) hasta hoy (Sinem Altan o Fazıl Say). Hay más modernidad y cierta homogeneidad de lo que algunos prejuicios nos harían pensar.

TURKISH FLAVOURS: 100 años de música sinfónica turca. Sinf. Alemana / Howard Griffiths.

Prospero / Disponible desde 07-06-24

★★★★★

Reediciones



Lorin Maazel en 1967. Tan vibrante y vigoroso como hasta sus últimos días. Uno de los directores que más placer daba ver dirigir. Técnica impecable y extroversión absoluta. Nos dejó ahora hace 10 años. Excelente recuerdo.

MOZART: Sinfonías ns. 40 y 41. RSO Berlín / Lorin Maazel.

Decca / Disponible desde 07-06-24

★★★★★

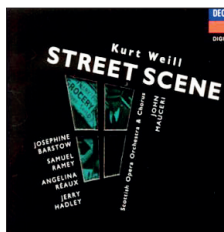


Tras *Notre Dame*, Franz Schmidt lo intentó nuevamente con *Fredigundis*, con algo menos de éxito e interés musical. Por eso esta grabación de 1979 (con algunos solistas de fuste) es la única alternativa sólida para conocer esta ópera.

SCHMIDT: Fredigundis. Solistas y Orq. Sinf. ORF / Ernst Märzendorfer.

Orfeo / Disponible desde 05-05-24

★★★★★



Poco antes de morir en NY, Kurt Weill dejó como testamento musical *Street Scene*, su primera ópera "americana" que revolucionaría el mundo del musical. Esta versión de John Mauceri, de 1991, sigue siendo la referencia absoluta.

WEILL: Street Scene. Solistas. Ópera Escocesa / John Mauceri.

Decca / Disponible desde 17-05-24

★★★★★ R



También han pasado casi 11 años desde la desaparición de Wolfgang Sawallisch. Warner rescata, de la antigua Emi, un puñado de excelentes grabaciones sinfónicas, de uno de los más afamados *kapellmeister* de la posguerra alemana.

SAWALLISCH, LEGADO SINFÓNICO. Varias orquestas / Wolfgang Sawallisch.

Warner / Disponible desde 07-06-24

★★★★★

OPUS ARTE



CRITICS' CHOICE

CRITICS' CHOICE

COLLECTOR'S EDITION



"This is a top-flight cast. In a sensitive, intelligent and finely articulated interpretation, Michael Fabiano humanises the doddering old philosopher ... Stealing a number of scenes is Erwin Schrott, swaggering around in what is genuinely a tour de force ... Ettinger's approach is dynamic yet supple, pointing up the alternate punch and delicacy of Gounod's admirable scoring."

BBC Music Magazine ★★★★★

"The mixture of the sordid and the glamorous that we see on stage matches the faded grandeur of Gounod's setting to a T. It's well acted, played and sung too."

Gramophone



Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es

LA MESA DE JULIO-AGOSTO

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

MENÚ

"10 obras de
Joaquín Rodrigo"

AGUSTÍN LEÓN ARA

Violinista y académico de número de la RABASF

Concierto madrigal
Concierto de Aranjuez
Fantasía para un gentilhombre
Concierto de estío
Retablo de Navidad
Per la flor del Iliri blau
Cántico de San Francisco de Asís
Invocación y danza
Cuatro madrigales amorosos
Cántico de la esposa

ESTHER MARTÍN

Guitarrista y directora de *La guitarra* (Radio Clásica)

Fantasía para un gentilhombre
Tres piezas españolas para guitarra
Concierto para una fiesta
Soleriana
Toccata
Tres evocaciones
Zarabanda lejana
Invocación y danza
Cuatro madrigales amorosos
Concierto serenata para arpa y orquesta

RITMO

Selección de colaboradores

Concierto madrigal
Fantasía para un gentilhombre
Concierto de Aranjuez
Cuatro madrigales amorosos
Invocación y danza
Per la flor del Iliri blau
Concierto de estío
Concierto como un divertimento
3 Danzas de España (para piano)
Tres evocaciones

CECILIA RODRIGO

Directora de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo

Concierto madrigal
Fantasía para un gentilhombre
Concierto de Aranjuez
Tríptico de Mossèn Cinto
Cuatro madrigales amorosos
Invocación y danza
Pastorcito Santo
Ausencias de Dulcinea
Preludio al gallo mañanero
Concierto in modo galante

SOBREMESA



Por los diversos homenajes, conciertos o publicaciones, el lector ya tiene conocimiento que en 2024 se conmemora a nivel internacional el veinticinco aniversario del fallecimiento del Maestro Joaquín Rodrigo (1901-1999), uno de los compositores españoles más internacionales y, para RITMO, además, uno de nuestros primeros y más asiduos colaboradores de prestigio, de ahí que hiciéramos una pequeña votación entre algunos colaboradores de la revista.

Es un honor para nosotros que la hija del Maestro, Cecilia Rodrigo, directora de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, se haya prestado a ofrecer su colaboración y a escoger diez obras de su padre, así como su marido, el ilustre violinista y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Agustín León Ara, que participa en nombre de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, mientras Cecilia lo hace en nombre de Ediciones Joaquín Rodrigo.

También participa Esther Martín, asidua colaboradora de RITMO, también guitarrista y directora y presentadora de "La guitarra", programa de Radio Clásica (todos los domingos a las 18.00 horas) que se centra en un intérprete, en un autor o en un ámbito determinado referido a este bello instrumento, tan ligado a la tradición musical española, y tan querido por los públicos más diversos.

Como parecía lógico, al autor del *Concierto de Aranjuez* no le podían faltar estos votos por unanimidad, pero no ha sido así, ya que ha tenido tres nominaciones. Entre las obras que han sido citadas cuatro veces, destacan los *Cuatro madrigales amorosos*, *Invocación y danza* o *Fantasía para un gentilhombre*.

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

  @RevistaRITMO

ANTIQUA

por Sergio Pagán

Cuando los pájaros cantan (I)

Desde tiempos remotos el ser humano ha sentido fascinación por las aves. En el Antiguo Egipto, el ibis sagrado y el halcón peregrino fueron considerados dioses, siendo embalsamados sus cuerpos como los de los propios faraones. En la cultura de la India, el pavo real, vinculado a diversas divinidades, se ha convertido en el ave nacional del país. En la Grecia clásica también el pavo real estaba asociado a Hera y el águila real a su esposo Zeus. Además, se atribuye a Palamedes la invención de la letra ípsilon, nuestra Y griega, tras contemplar un bando de grullas en vuelo migratorio. Mayas y aztecas relacionaron al quetzal con la divinidad y la realeza. En la Hispania prerromana pueblos íberos exponían los cadáveres de sus grandes guerreros como pasto de los buitres y también han conferido a estas aves carroñeras la capacidad de transportar el alma del difunto, los habitantes del Tíbet en el Himalaya. En la tradición cristiana, los ángeles se adornan con alas y una paloma es parte de la Santísima Trinidad encarnando al Espíritu Santo. En suma, la cultura humana no puede desligarse del mundo de las aves.

Y es que la capacidad de volar, de “caminar por el aire” en palabras de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), su ubicuidad, sus llamativos plumajes y su musical canto, confieren a las aves un atractivo especial para los humanos.

El canto de las aves, el anuncio primaveral de alondras, totovías, mirlos, cucos y ruiseñores ha llamado poderosamente la atención desde tiempos antiguos. Es verdad que, en la Edad Media, en el Renacimiento o incluso en el Barroco, el paisaje sonoro de campos, pueblos, villas y ciudades era muy distinto al que tenemos ahora. En la actualidad, los sonidos naturales, antaño habituales, han quedado borrados por el estruendo de ruidos fruto de la actividad humana. Así, nos cuesta imaginar lo que escuchaban los habitantes de una villa o ciudad

en el siglo XVI: el cacareo de gallinas y el canto del gallo; asnos rebuznando y vacas mugiendo en la ladera; tal vez el relincho de un caballo y el ritmo de los cascos por el empedrado de una calle; balidos de un rebaño de ovejas con el



El jilguero (1654), de Carel Fabritius, expuesto en la Galería Real de Pinturas Mauritshuis de La Haya.

tintineo de sus esquilas y los ladridos de los perros; voces de vendedores ambulantes; canciones de los segadores sobre el chirriante carro, mientras tañen las campanas de la iglesia; y junto a todo ello, el silbido de vencejos, el canto de mirlos y currucas, el croreo de las cigüeñas, el graznido de cuervos y cornejas, el reclamo de las perdices y el lejano *cú-cuu* de un cuco solitario en el bosque.

Los cantos de las aves estaban muy presentes y eran muy apreciados. Tanto es así que se llegó a tenerlas enjauladas en las propias casas, para disfrutar de su alegre voz.

Por eso, en 1604, un año antes de la publicación del *Quijote*, y tasado también por Juan Gallo de Andrada, el mismo tasador de la obra de Cervantes, en las Imprentas Reales de Madrid, salió a la luz un librito titulado *Conocimiento de las diez aves menores de jaula, su canto, enfermedades, cura y cría*. Compuesto por Juan Bautista Xamarro, residente en Corte. En este breve tratado sobre el ruiseñor, pardillo, jilguero, canario, calandria, pinzón, verdecillo, lúgano,

verderón y roquero solitario, se advierte que va dirigido a “los curiosos aficionados a estas aves menudas, recreadoras del ánimo [...] por entretener a los sabios, que cansados de los continuos estudios, suelen recrearse con el suave canto de estas aves”. Y la voz de las aves fue integrándose en el canto de los humanos. Es decir, en la música.

Uno de los más antiguos ejemplos lo hallamos en la canción *Can vei la lauzeta* del trovador del siglo XII, Bernart de Ventadorn, quien describe con precisión el canto en vuelo de una alondra (*Alauda arvensis*). La manera de emitir su canto esta ave y sus parientes, cogujadas y totovías, resultaba muy atractiva por el hecho de que es emitido en vuelo, elevándose (ascendiendo a los cielos) y su silueta con las alas abiertas recortada por el disco solar, recordaba a los símbolos cristianos. Además, representaba la llegada de la primavera, la estación del amor.

También habla del canto de una avecilla que embelesa y suspende el espíritu la *Cantiga de Santa María n. 103* de Alfonso X el Sabio. En ella se narra cómo la Virgen, para contentar a un monje que le rogaba le mostrase un ejemplo del goce del Paraíso, ésta, se valió del canto maravilloso de un pajarillo que *con su buen son*, junto a una *f fuente clara y hermosa*, le mantuvo en éxtasis durante más de 300 años.

Las aves, sus cantos principalmente, pero también sus costumbres y su simbología, fueron integrándose más y más en la música y la poesía. Existen numerosísimas referencias de los tiempos pretéritos. Pero de ello trataremos en la siguiente entrega de *Quando los pájaros cantan*, en “Antiqua”.

“El canto de las aves, el anuncio primaveral de alondras, totovías, mirlos, cucos y ruiseñores ha llamado poderosamente la atención desde tiempos antiguos”

LA BATUTA SUENA

por **Fernando Pérez Ruano**

La inmortalidad en aniversario

La inmortalidad, o al menos su concepto, siempre fue algo perseguido por el hombre bajo diferentes parámetros de percepción y, en el mundo artístico, esta ha sido reservada solo a unos pocos, a unos cuantos elegidos que, por la excelencia de su obra en su tiempo, de perpetuarse en él, mantiene impecadero a su creador. Este estadio de consideración puede darse en vida del artista o con posterioridad, pues siempre dependerá del público receptor y de múltiples variables intrínsecas. De excepcional podríamos calificar lo primero, siendo más habitual lo segundo, y es que en el mundo del arte el paso y el poso del tiempo son imprescindibles y determinantes.

Alcanzar fama, popularidad, reconocimiento y prestigio no es fácil en ningún ámbito ni en ninguna faceta de la vida, pero quizás en el espacio artístico esto tenga un plus de complejidad añadido, pues el arte, en general, contiene aspectos y características no accesibles a todo el mundo, y no por razones de formación o cultura, no, sino por sensibilidad personal y humana. Es una cuestión metafísica en la que la preparación cultural cuenta, naturalmente, pero no lo determina, ni limita, ni condiciona.

Cada expresión artística tiene su lenguaje (o lenguajes), los cuales han ido evolucionando y, en algunos casos, transformándose, hasta configurar el mosaico de manifestaciones artísticas que hoy conforman nuestro patrimonio cultural

de artes, pero permítaseme una breve observación, y no menor, la de discriminar las artes efímeras de las de manifestación perdurable e invariable en el tiempo, y es aquí en donde deseo focalizar el presente artículo, en la más singular de las artes efímeras, la música.

La música posee virtudes y complejidades cuyo versátil análisis no es posible esbozar aquí por su pluralidad y dificultad, pero sí puedo simplificarlas en dos grandes espectros: el lenguaje etéreo, configurado por sonidos que se suceden y simultanean; y la fuerza evocadora y

emocional de estos cuando el compositor plasma su alma en ellos. ¿Cómo es posible trasladar el alma de uno mismo a un conjunto de signos abstractos que después serán interpretados por un tercero (o un grupo de terceros) que harán realidad sonora aquel conjunto de grafías carentes de vida, pero poseedoras, a su vez, del mayor conjunto de emo-



En 2024 se conmemora el 25 aniversario del fallecimiento de Joaquín Rodrigo (en la imagen, un retrato por Gyenes, 1960).

ciones y sentimientos que nuestra percepción auditiva puede suscitar?

Algo mágico, sin duda, hay en todo ello; algo sutil, metafísico, sensitivo y quién sabe cuántas cosas más, pero esa es la realidad. Una realidad y una verdad en la que el conocimiento y la formación contribuyen y suman, pero que no constituyen en absoluto requisitos indispensables para su goce y disfrute, sino que este es accesible a quien simplemente tenga la intención de acercarse a ello a través de su audición y abra las puertas de su sensibilidad ante el estímulo sonoro que perciba.

¡Cuántas músicas permanecen en nuestra memoria intelectual y sensitiva! Y cada una se ubicó en ella por distintos motivos, pero ¿cuál es el duende que atrapa nuestra emoción y sensibilidad y dónde está? Compleja pregunta, sí. Interrogante al que el intelecto no llega y, en consecuencia, deja paso a lo íntimo de cada cual, al alma, a ese motor que mueve lo que la psique no es capaz de estimular y, a la vez, le sirve de complemento en aras de un humanismo más patente.

Muchas obras instrumentales y vocales de todos los tiempos contienen esa magia universal por la que se han convertido en patrimonio de la humanidad y han immortalizado a su creador. Magia cargada de sencillez en muchos casos, de genuina identidad patria, en otros, pero, al fin y al cabo, música con duende que impregna el espíritu de esa particularidad que poseemos los seres humanos y que resulta en muchas ocasiones ser el verdadero motor de nuestra existencia.

Universalidad, eternidad, inmortalidad, etc., son expresiones con las que habitualmente pretendemos manifestar que se han traspasado límites, los que nos impone la propia vida y nuestra propia concepción de ella, pero también son apropiadas para expresar la dimensión artística, en este caso, de quien traspasó fronteras culturales, conquistó almas y sensibilidades y permanece a través de su obra presente entre nosotros.

Por cuanto he manifestado, deseo expresar mi más emotivo recuerdo, en el 25 aniversario de su fallecimiento, al maestro Joaquín Rodrigo, autor de un amplio catálogo compositivo y de la universal partitura para guitarra y orquesta *Concierto de Aranjuez*, obra cumbre de la literatura musical española. La universalidad de su obra y la inmortalidad del autor a través de ella están de aniversario.

“Muchas obras instrumentales y vocales de todos los tiempos contienen esa magia universal por la que se han convertido en patrimonio de la humanidad y han immortalizado a su creador”

“Deseo expresar mi más emotivo recuerdo, en el 25 aniversario de su fallecimiento, al maestro Joaquín Rodrigo”

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

MÚSICA POR LA INCLUSIÓN

por Paula Hernández-Dionis

De alergología y autismo, por una enseñanza pública inclusiva

Mi alergólogo es una persona muy sabia. Tuve la suerte de conocerlo hace más de 10 años cuando la desesperación me llevó a buscar algo que aliviase una rinitis aguda perenne. Cuando lo visito, siempre terminamos hablando de una gran variedad de temas, generalmente sobre ciencia, medicina o música. La última vez que fui, recuerdo que le pregunté: "¿La alergia es realmente una enfermedad? ¿Cómo puede ser una enfermedad si se nace y se muere con ella? Su respuesta fue muy clara: "Tienes toda la razón, es una condición inherente a la persona, es una parte del paciente y no es algo que se pueda curar; podemos mejorar los síntomas, pero nuestros pacientes serán alérgicos para toda su vida".

Esto se podría extrapolar a nuestra profesión de docentes, donde intentamos abogar por una enseñanza integral en la que los estudiantes lleguen a ser músicos y buenas personas, no solo personas que estudian música. Pero en lo que yo pensé realmente es en algo que me toca de cerca. Y le dije al Dr.: "¡Pues esto es lo mismo que ocurre con las personas autistas!". Porque sí, el autismo es una condición y no es una enfermedad. Una serie de rasgos de su personalidad que acompañarán siempre a cada individuo. Y como personas que son, también tienen derecho a una educación musical de calidad, que dicho sea de paso trae grandes beneficios no solo a los autistas sino a cualquier persona que se adentre en este apasionante mundo de la interpretación musical.

Los estudiantes autistas a menudo enfrentan barreras significativas al intentar aprender a tocar un instrumento musical. Diría que una de las más graves, que impide su inclusión real, es la falta de formación específica del profesorado. La mayor parte de los que nos dedicamos a esto, nunca recibimos ningún tipo de formación a este respecto. El primer motivo, es que a la mayoría nos educaron para ser intérpretes y no para ser docentes, y, por lo tanto, la formación pedagógica y específicamente la que se refiere al alumnado con necesidades específicas de apoyo educativo (NEAE) es nula. Por otro lado, si no nos enseñaron a ser profesores, mucho menos nos dijeron que había personas que necesitaban de algunos recursos extra por nuestra parte para lograr algunos objetivos. Así que esa primera barrera, somos nosotros mismos y nuestras limitaciones en recursos didácticos y metodológicos. ¡Cuánto nos queda aún por aprender!

El sistema educativo en los conservatorios tiende a ser rígido y poco flexible, lo que puede ser particularmente problemático para los estudiantes autistas. Algunas de las principales áreas de rigidez incluyen el currículo estandarizado, ya que los conservatorios suelen tener un programa fijo que no siempre permite adaptaciones personalizadas. La evaluación en los conservatorios tiende a ser formal y homogénea para todo el alumnado, lo que puede no reflejar adecuadamente las capacidades y el progreso de los estudiantes. Asimismo, existe una falta de espacios adaptados, pues los conservatorios a menudo carecen de espacios adaptados que puedan proporcionar un entorno de aprendizaje adecuado para los estudiantes autistas. Esto incluye aulas sensorialmente amigables y áreas de descanso para manejar el estrés y la sobrecarga sensorial.

Las escuelas de música, bandas y otros entornos musicales, suelen ser más flexibles y pueden ofrecer un enfoque individualizado. Esto puede incluir la modificación del repertorio, el ajuste del ritmo de enseñanza y el uso de diferentes métodos pedagógicos. Las evaluaciones en estos entornos suelen ser menos formales y más orientadas al proceso que al resultado y la interacción social y el sentido de pertenencia que se fomenta en estos ambientes no tan individualistas, pueden mejorar su experiencia de aprendizaje y su motivación.

Para apoyar a los estudiantes con autismo en su aprendizaje musical, podemos utilizar una variedad de herramientas y recursos didácticos como las ayudas visuales, la implementación de técnicas de enseñanza multisensorial y la adaptación del ritmo de enseñanza. Generalmente, no tenemos acceso a estos recursos y acusamos la falta de apoyo para implementar estrategias efectivas e innovadoras. Esto puede incluir la falta de materiales didácticos especializados y de formación continua sobre cómo abordar las necesidades de estos alumnos.

Algunas estrategias efectivas incluyen el uso de ayudas visuales (pictogramas), o recursos como las partituras codificadas por colores, que pueden ayudar a los estudiantes a identificar las notas y los ritmos de manera más clara y rápida. La creación de rutinas estructuradas puede proporcionar un sentido de seguridad y estabilidad para los estudiantes. Las sesiones de práctica deben tener una estructura consistente y ser comunicadas con toda la antelación posible. Es crucial fomentar una comunicación abierta y comprensiva entre el profesor, el estudiante y su familia. La colaboración con los padres y cuidadores es vital, ya pueden proporcionar información valiosa sobre las preferencias y necesidades del estudiante, así como apoyar la práctica en casa.

Pero volviendo a la reflexión anterior, me duele y me preocupa que el sistema haga muy difícil que el alumnado autista pueda acceder a cursar estudios oficiales de música dada la negación de algunas instituciones a realizar pruebas adaptadas. Un sistema público que, por ley, debería abogar por la inclusión, la accesibilidad y la igualdad. Bien es cierto que la enseñanza de instrumentos musicales a estudiantes autistas presenta desafíos únicos, pero también ofrece oportunidades extraordinarias para el crecimiento y el desarrollo personal como docentes. Recordemos siempre que, como docentes, esta situación no es nuestra culpa, ya que probablemente, el currículo de las enseñanzas superiores de música debería de ser revisado, pero sí es nuestro problema. Tenemos un problema gravísimo y debemos formarnos para solucionarlo. Arreglemos nuestro pequeño mundo, nuestra aula, nuestro espacio. Hagamos de nuestros centros, lugares inclusivos de verdad, donde la enseñanza musical no sea exclusiva de una parte de la sociedad, donde la enseñanza musical sea parte de la sociedad.

A Daniel, Yaiza y Antonio Belmonte

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

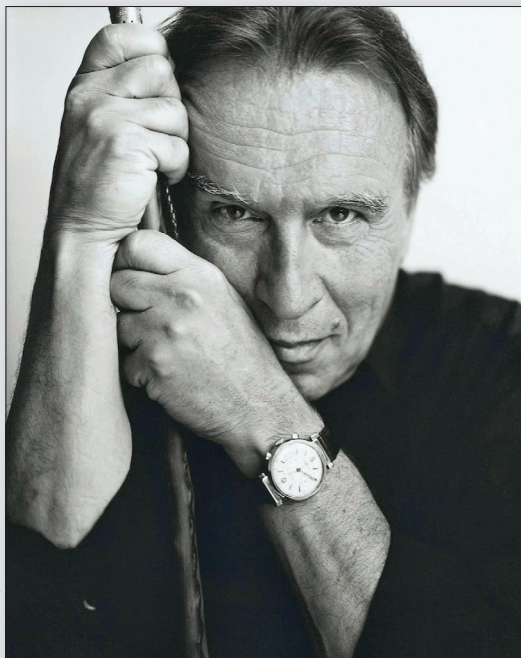
LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Por favor, llámenme Claudio

Le marcó tanto dirigir a jóvenes músicos, que plasmó su experiencia en su precioso libro *Yo seré director de orquesta*, donde Claudio Abbado nos explica que nació y vivió su infancia rodeado de músicos y que asistió, por primera vez, a una representación de ópera en La Scala cuando tenía siete años. Le impresionó tanto el hombre que conseguía que un conjunto de músicos le obedeciera y crearan sonidos tan maravillosos, que escribió en su diario que él también sería director de orquesta.

El retrato cinematográfico que hace de él la documentalista musical Beatrix Conrad resulta muy afectuoso, fruto de la admiración que recibió el director al que trataban de visionario y que, a pesar de realizar estudios de composición y, viendo que no podría compaginar las dos actividades, se dedicó plenamente a la dirección. Después de dirigir en varias orquestas, recibió el ofrecimiento de dirigir la orquesta de La Scala de Milán, ciudad en la que había nacido en 1933. Según su propio



La directora Beatrix Conrad es la responsable del documental *Por favor, llámenme Claudio*, dedicado a Claudio Abbado.

criterio, la música no debía estar separada de la sociedad, por lo que tuvo la iniciativa, junto a otros músicos como Luigi Nono y Mauricio Pollini, de realizar conciertos para trabajadores y estudiantes en fábricas y hospitales. Experimento que chocó frontalmente con la mentalidad más conservadora que consideraba la música reservada a una élite, de la administración del Teatro de La Scala, y las prioridades de los propios trabajadores.

Apoyó siempre la música de su época, gustaba estrenar obras de músicos vivos. Aún hoy en día cuesta escuchar piezas de estos compositores, aunque la mayoría estén muertos. Podríamos hacerle caso cuando decía que, a veces, cuando escuchamos una pieza por primera vez, puede resultarnos incomprensible, pero que, no por ello, debemos rechazarla pensando que es fea, sino aprender a escuchar, pues seguramente nos está hablando de nuestro tiempo, de nuestra historia y de nosotros mismos.

En 1989 le ofrecieron dirigir la Filarmónica de Berlín que, en aquella época era el culmen para cualquier maestro. Durante más de veinte años fue el director de dicha orquesta y, aunque también dirigió óperas del repertorio más conocido, prefería hacerlo con obras casi olvidadas como *Khovanshchina* de Mussorgsky, *Fierrabras* de Schubert o *El viaje a Reims* de Rossini. Apoyaba económicamente a jóvenes músicos a través de la Academia de la Orquesta Neue Musik, que instituyó un premio con su nombre como homenaje.

Creó y apoyó a varias orquestas, como a la Joven Orquesta Gustav Mahler y la Orquesta del Festival de Lucerna, conjunto estacional al que invitaba a intérpretes que ya habían trabajado anteriormente con él. Colaboró en Caracas y La Habana con la Orquesta Simón Bolívar siguiendo la labor de José Antonio Abreu, apoyando a jóvenes músicos de extracción pobre la mayoría de ellos, a los que proporcionaban la formación musical adecuada e incluso los instrumentos, subrayando la importancia de la música para la educación del ser humano y como transmisora de entendimiento.

Pero su principal aportación al mundo de la música fue su nueva forma de dirigir y su relación con los maestros de su orquesta. Lo primero que les dijo a los músicos de la Filarmónica de Berlín fue que él no se llamaba Maestro y que, por favor, le llamaran Claudio. Convirtió a la orquesta sinfónica en una gran orquesta de cámara de más de cien intérpretes

en la que deberían escucharse unos a otros. En la educación musical no se trataba de crear solistas, sino sonar atractivo en el conjunto; todos, olvidando los egos, al servicio de la música. Hoy en día esta mentalidad es patrimonio de todas las orquestas. En el podio sus gestos eran diáfanos y evidentes, expresivos, aunque no tanto como los de Bernstein, por ejemplo. Mucho menos autoritario en la dirección y el trato que sus antecesores, como Karajan, por poner un ejemplo.

Guiaba más con la comunicación y la incitación. Hablaba poco, dirigía con su expresión y su actitud. Pero dejaba libres a los intérpretes logrando, sin embargo, que siguieran sus ideas sin imponerlas. Seducía con gestos sutiles e indicaba a sus músicos hasta cuando debían respirar para conseguir su complicidad. "Cuanto más ojos veo más contento estoy", decía.

"Lo primero que les dijo a los músicos de la Filarmónica de Berlín fue que él no se llamaba Maestro y que, por favor, le llamaran Claudio"



Please Call Me Claudio
Filme documental de Beatrix Conrad
2023 · 52'
Disponible en Filmin

Richard Wagner

GÖTTER DÄMMERUNG

Clay Hilley Nina Stemme
Albert Pesendorfer

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





ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Shostakovich pierde el juicio contra la Fox

por Pedro Beltrán

Shostakovich contra la Twentieth Century-Fox Film Corp es un caso judicial histórico de la corte Suprema de Nueva York de 1948. El proceso entablado por Shostakovich se inició tras el estreno en Estados Unidos de *The Iron Curtain*, una película de espías de 1948, el primer film antisoviético de Hollywood de la Guerra Fría. Shostakovich perdió el juicio porque no había acuerdo para la protección de los derechos de autor soviéticos en Estados Unidos.

La banda sonora de *The Iron Curtain* era preferentemente de Shostakovich e incluía también obras de Khachaturian, Prokofiev y Myaskovsky. Los compositores demandaron a la distribuidora de Twentieth Century-Fox Film Corporation ante la Corte Suprema de Nueva York; solicitaron una orden judicial que prohibiera la distribución del film, una película basada en la desertión de Igor Gouzenko de la Unión Soviética a Canadá en 1945, que se estrenó en mayo de 1948 en Nueva York.

La banda sonora fue dirigida por Alfred Newman y contó únicamente con obras de compositores soviéticos. Incluía 45 minutos de música en el film con extractos de la *Sinfonía n. 5* (mostrando a un protagonista colocando una grabación de esta música en un fonógrafo) y de la *Sexta* de Shostakovich, la *Canción de cuna* del ballet *Gayaneh* de Khachaturian; fragmentos de las *Sinfonías ns. 1 y 5* de Prokofiev y la *Sinfonía n. 21* de Myaskovsky.

En mayo de 1948, antes del estreno, el abogado Charles Recht presentó la demanda contra Fox en nombre de Shostakovich, Khachaturian, Prokofiev y Myaskovsky. Recht solicitó una orden judicial permanente que prohibiera la distribución del film. La profesora de derecho Mira T. Sundara Rajan ha sugerido que los compositores eran demandantes nominales y que la demanda se presentó a instancias del gobierno soviético, que quería censurar la película directamente. El historiador Kiril Tomoff rastreó los documentos a través de la burocracia soviética y concluyó que el gobierno soviético ordenó a Recht que entablara el proceso. Describió la estrategia legal de la URSS como “una voluntad arrogante de involucrarse con Occidente en los propios términos de Occidente”, al hacer valer los derechos de propiedad intelectual de los compositores. El jurista André Bertrand y el abogado Alexander Gigante también señalaron que los compositores probablemente temían las consecuencias de estar asociados con la película.

El abogado Philip Adler argumentó la demanda de los compositores ante el juez Edward R. Koch en el tribunal de primera instancia del condado de Nueva York. El letrado Edwin P. Kilroe representó a Fox y en la fase de prueba el juez Koch vio la película con los abogados presentes. En la exposición oral el abogado de los demandantes reconoció que las composiciones en cuestión eran de dominio público en Estados Unidos porque la Unión Soviética y Estados Unidos no habían celebrado un acuerdo de derechos de autor. Expuso cuatro motivos para emitir una orden judicial: 1. Violación del derecho a la privacidad según la Sección 51 de la Ley de Derechos Civiles de Nueva York. 2. Difamación de los compositores al asociar su trabajo con una postura antisoviética, implicando su deslealtad. 3. Causar deliberadamente un daño sin causa justa. 4. Violación de los derechos morales de los compositores.

La solicitud relativa a la privacidad se basaba en el derecho al anonimato y en el argumento de que el uso de la música constituía una distorsión pública de las creencias de los compositores. La demanda por difamación se fundamentaba en la afirmación de los compositores de que la música estaba siendo utilizada para un propósito político con el que no estaban de acuerdo. Los compositores también defendieron la teoría jurídica de los derechos morales de los autores. Hasta 1948, ningún tribunal estadounidense había reconocido la doctrina jurídica de los derechos morales en materia de autoría. Los sistemas jurídicos europeos, por el contrario, habían reconocido el derecho moral de un autor a evitar la distorsión de sus obras. En su informe final, el abogado de los compositores se centró en un artículo de Harvard Law Review de 1940, que sostenía que los derechos morales estaban amparados por la jurisprudencia de Estados Unidos.

El 7 de junio de 1948, el juez Koch dictó sentencia desestimando la demanda rechazando cada uno de los argumentos de los demandantes. Sostuvo que los compositores no tenían derecho a la privacidad según la ley de Nueva York porque quienes utilizan obras de dominio público pueden hacerlo junto con los nombres de sus autores. El tribunal rechazó la demanda por difamación porque los compositores no habían podido probar que el uso de su música implicaba que apoyaban el mensaje de la película.

La decisión del tribunal en el caso Shostakovich fue ampliamente difundida, incluso en la portada de Los Angeles Times. Según documentos de los archivos de Fox, un columnista radiofónico dijo que “el estudio no podría haber comprado una publicidad tan valiosa como la que los rojos repartieron en bandeja de plata”. En la apelación, el Primer Departamento de la División de Apelaciones de la Corte Suprema de Nueva York ratificó la sentencia. No se presentó recurso ante la Corte de Apelaciones de Nueva York.

En 1953, un tribunal de apelación francés (Cour d'appel) llegó a la conclusión opuesta a la del Tribunal de Nueva York en el caso Société Le Chant du Monde v. Société Fox Europe y Société Fox Americaine Twentieth Century. La demanda fue presentada por Société Le Chant du Monde, una editorial francesa vinculada al Partido Comunista Francés. El gobierno soviético concedió a la Société los derechos de la música de los compositores para que pudiera entablar una demanda contra Fox por utilizar la música en *The Iron Curtain*. El tribunal falló a favor de los derechos morales de los compositores, prohibió la distribución de la película en Francia y otorgó una indemnización por daños y perjuicios.

“La decisión del tribunal en el caso Shostakovich fue ampliamente difundida, incluso en la portada de Los Angeles Times”

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Un maravilloso archivo a nuestro alcance

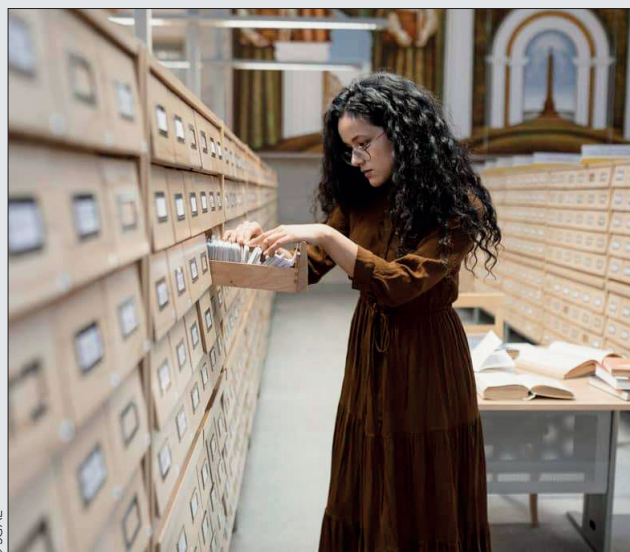
Los artistas e investigadores en música y en artes escénicas andamos de enhorabuena con la reciente presentación del sitio web del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA), que ha tenido lugar oficialmente el pasado 12 de junio. Se trata de un espacio virtual que va a ser imprescindible para nuestro día a día, una ayuda inestimable que nos habla de esa importancia de la digitalización de nuestros fondos y su accesibilidad a través de internet. Quiero además aquí recordar y agradecer la maravillosa labor que realizan desde el archivo, con Mari Luz Gonzalez Peña como directora, y un equipo impagable: Adelaida Muñoz Tuñón, Ignacio Jassa Haro, Virginia González Prieto, José Alberto Motola Eli, Juan Antonio Rodríguez Martín, Enrique Mejías García, Juan Antonio Olías Pablo, y en Barcelona Mercè Fantova Álvarez. Son muchos los años que llevo de relación personal y de colaboración con muchos de ellos, y siempre comprobando la profesionalidad y el cuidado que tienen en estos fondos tan maravillosos.

Una primera mirada a este sitio web nos hace pensar en la gruta del tesoro: no sabemos muy bien qué joya encontraremos cada día, tanto para poder realizar nuestros conciertos, discos o representaciones escénicas como para poder escribir libros, artículos... o guiones de documentales. Lo que no quita naturalmente que sigamos frecuentando físicamente el archivo, pues siempre es una visita de lo más recomendable para saludar a los amigos.

CEDOA - sitio web

<https://archivo.sgae.es>

No sólo he ido a lo largo de los años a consultar fondos de música sinfónica, de cámara o escénica, y de paso a hacer entrevistas a sus grandes profesionales, sino que además recuerdo el trabajo continuado que realicé



El pasado 12 de junio se presentó el sitio web del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA).



La web del Archivo SGAE pone a disposición de todo el mundo el catálogo en línea de sus colecciones, con más de 130.000 obras (de las cuales más del 10% será accesible digitalmente).

sobre el tema de la música de cine para poder llevar a cabo la investigación que dio como fruto mi libro-disco *Fantasia Cinematográfica* (RTVE-2008), y que me llevó también a consultar el CEDOA, junto a otros procelosas andanzas en archivos personales.

En muchas ocasiones la investigación hace que te encuentres en situaciones un tanto peculiares y difíciles, y por eso todos los que estamos en ella, en la especialidad que sea, guardamos esa complicidad y agradecimiento a los compañeros que trabajan en archivos, bibliotecas y centros de documentación, que tanto frecuentamos. Cuando los documentos de cualquier tipo pasan a estar custodiados por ellos respiramos aliviados, pues he de reconocer que me he encontrado en muchas ocasiones con legados olvidados por quedar sin herederos que se interesen por ellos, directamente malbaratados o tirados a la basura. Es una labor constante y muchas veces callada, y que por ello conviene siempre resaltar.

A la increíble colección del mundo de la zarzuela que lógicamente guarda el archivo de la SGAE, se une un legado interesantísimo de música sinfónica y de cámara, los fondos personales de grandes figuras históricas o el archivo histórico de la Unión Musical Española (UME), así es que ya podemos decir que tenemos un nuevo enlace preferente en nuestros ordenadores para continuar con la investigación y difusión de la música y el teatro en España.

“Podemos decir que tenemos un nuevo enlace preferente en nuestros ordenadores para continuar con la investigación y difusión de la música y el teatro en España”

Ana Vega Toscano en @anavegatoscana



LA QUINTA CUERDA

Pandush Gjezi

por Paulino Toribio

Va a hacer un año que nos dejó nuestro ilustre, gran amigo y magnífico violinista Pandush Gjezi, “el sabio de Lavapiés”, como me gustaba llamarle. Llegó a España hace una cuarentena de años, procedente de Albania, con su violín bajo el brazo y una maleta cargada con cuatro cosas y mucha sabiduría. Hablaba por los codos de filosofía, historia, religión, política, de la mitología griega y romana, de los motores de agua, de las conspiraciones americanas, etc. Tenía un discurso ameno, en absoluto categórico, siempre con una fina ironía y escepticismo. Con un lenguaje muy rico, a menudo mezclaba vocablos en griego, latín, francés e inglés. Criado en una política de régimen febril y dictatorial que, por otra parte, le proporcionó una vasta cultura y una sólida preparación técnica y musical.

Fuimos compañeros durante muchos años en la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, en todas sus giras, tan pronto comíamos en el parador de Alcañiz, como paseábamos por las calles de Shanghai, de Nueva York o de México DF; compartíamos el gusto por la buena comida y la buena charla y nos reíamos del “mal del violinista”. Pandush decía que hay muchos colegas que sufren innecesariamente de un mal que acecha a nuestra profesión y por extensión a muchas otras, el mal de la obsesión, de la frustración, del escaso reconocimiento de uno mismo, de la lucha interna por conseguir unas metas inalcanzables. En el violinismo hay una especie de sinrazón que no permite disfrutar de los límites alcanzados, siempre hay más. Quizá sea un mal de todo arte, en busca constante de la perfección. Un lastre que puede ser un acicate, un estímulo perfecto pero que a menudo se convierte en frustración y ansiedad.

Pandush vivía en mitad de uno de los barrios más castizos y actualmente más cosmopolitas de la ciudad, en Lavapiés. Un barrio con más de ochenta nacionalidades diferentes. Un barrio popular, de clase trabajadora, a cuyos hogares llegaron muchos campesinos en la posguerra, ahora es un barrio blasonado por grandes centros de la cultura, como el Centro Nacional de Arte Dramático, Centro de Arte Reina Sofía, Real Conservatorio Superior de Música, La Casa Encendida o la Escuela Superior de Danza.

Como dice su compatriota, el gran escritor albanés Kadare, exiliado en Francia, “las dictaduras y la literatura auténtica

son incompatibles”, por eso mismo mi amigo Pandush, que era un artista y un sabio, cogió su violín y se vino a Madrid, a Lavapiés, un barrio donde todo el mundo es aceptado, venga de donde venga.

Aún recuerdo su presentación en Madrid, durante las pruebas en la Orquesta, yo formaba parte del tribunal, era un hombre bien trajeado, con cara afable y cierta dureza en su gesto, en aquella ocasión tocó el *Concierto* de Tchaikovsky. La primera impresión fue de profundidad, de absoluta solvencia técnica y musical, de un sonido robusto y lleno de referencias, los pasajes más intrincados fluían con naturalidad, como si hubieran pasado un proceso de muchos años de elaboración y total asimilación; estábamos ante un sólido y experimentado violinista, no cabía duda.

Pandush estudió violín con el maestro rumano Modest Iftinci (1930-2003), que a su vez fue profesor de celebridades como Silvia Marcovicci, entre otras. Tenemos pendiente un reconocimiento a esta figura del violinismo y la pedagogía a través de su hija Otelia Iftinci y del violinista Constantin Gilicel. Pandush estuvo muchos años como concertino de la Orquesta de la Radio y Televisión de Albania, donde actuó como solista en diversas ocasiones, interpretando los grandes *Conciertos* del repertorio violinístico: Tchaikovsky, Khachaturian, Sibelius, Lalo, Bruch, Beethoven y autores albaneses contemporáneos, etc. Grabó las *Sonatas* de violín y piano de Brahms junto a la pianista griega Mirella Tiyianaki, grabación remasterizada en Atenas y editada posteriormente en Madrid por Editoresonline.es, un disco con una elegancia y un sonido muy destacables. A su llegada a España comenzó a trabajar con la Orquesta Sinfónica de Galicia, donde estuvo algunos años junto a Victor Pablo Pérez, interpretando el *Concertino 1+13* de Montsalvatge para orquesta de cuerdas y violín solista, entre otros. Finalmente vino a Madrid donde formó parte, durante los últimos veinte años de su carrera, de la Orquesta de la Comunidad, realizando algunos conciertos como solista, entre ellos una versión de los *Aires Bohemios* de Sarasate junto al maestro Roa y el *Concierto n. 2* de Bartók junto al maestro José Ramón Encinar.

La estela del maestro albanés trasciende, un hijo concertino en Lugano (Suiza) y un sobrino, Kristi Gjezi (hijo de Piro Gjezi, también violinista afincado en Bourdeaux y hermano de Pandush), premiado en el CSM de París, semifinalista en el Queen Elisabeth de Bélgica, Primer Premio del Concurso Internacional de Avignon, Tercer Premio en el Concurso Internacional Tibor Varga, Segundo Premio en el Pablo Sarasate de Pamplona y Segundo Premio del David Oistrakh de Moscú; en la actualidad es concertino de la Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Toda una saga la de los Gjezi.

Era un mediodía cálido, ciudad de Dures, Albania, junto a las aguas del Mar Adriático, Pandush estaba con algunos amigos degustando algún buen plato de la cocina albanesa, acababa de jubilarse y se despidió para siempre, sin amargura, con los sabores de unos guisos de su tierra y la brisa del mar acariciando su rostro. En Lavapiés quizá nunca sepan que allí vivió un gran artista y un hombre sabio. Hasta siempre amigo, compañero, maestro.



“Pandush Gjezi llegó a España hace una cuarentena de años, procedente de Albania, con su violín bajo el brazo y una maleta cargada con cuatro cosas y mucha sabiduría”.

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

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

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

Como vosotros habéis podido comprobar reiteradamente, mis textos son, desde su modestia, emergentes típicos de la actitud de los narradores del Siglo de Oro español por su alejamiento de la regla aristotélica de unidad de acción, lugar y tiempo, característica que fue modelo de la literatura teatral del Romanticismo. El salto del imperativo aristotélico a la "libre asociación libre" es el recorrido necesario de mis reflexiones, envueltas siempre en un vaivén de debate interno y amor al lenguaje, intentando siempre desentrañar en algo la complejidad semántica y sus caras ocultas, porque el carácter del gran seductor sigue siendo emblemático, aunque no se han puesto de acuerdo ni los dramaturgos ni los compositores ni los directores de escena sobre la definición última de Don Juan. No son el mismo el Don Juan de Zorrilla que el de Molière y éste que el de Mozart-Da Ponte. En todo caso los une ese pensamiento común a todos ellos: el amor dirigido a una sola mujer desprecia a todas las demás. Por eso Don Juan no ama a ninguna mujer en concreto, sino al Eterno Femenino.

Este mes quiero matizar aún más las características psicológicas de estos personajes. Hablaré de Don Juan, pero insisto en sus similares y comunes matices y rasgos psicológicos con Carmen, esencialmente, hermanos siameses. Y me baso no sólo en mis reflexiones sino en un estupendo ensayo que he transitado con muchísimo interés. En él hablan de los dos estadios del pensamiento de Kierkegaard en relación con Don Juan (y que podrían ser en relación paralelamente con Carmen) que trataré de resumir. Primeramente se trata del "hombre estético", ser que vive exclusivamente, debido a su egoísmo, en el intento de dominar, poseer, manejar y disfrutar. Es un "hombre inmediato", que vive de puras sensaciones siguiendo el lema *Carpe Diem* del poeta Horacio, pero no lo consigue y sólo hace de él un gozador voluble que renueva permanentemente las sensaciones placenteras con la esperanza de encontrar, en la sucesión ininterrumpida, una forma de auténtica permanencia. Vive de la seducción del instante siempre huidizo y se siente siempre burlado por su fugacidad. Al convertir el apego a las sensaciones placenteras en su forma de conducta, se transforma en un hombre hedonista, polarizado en torno a su propia satisfacción y, en consecuencia, sometido a la repetición incesante con la sensación de estar viviendo.

Para él no existe el amor sino la seducción y los demás no son seres libres sino objetos manipulables. La diferencia es sustancial: el que seduce quiere dominar y en cambio el que enamora quiere ofrecer al otro algo que lo enriquece. Al confundir seducir y enamorar se convierte en un iluso y ve amor allí donde sólo hay erotismo. Al no encontrar en el acto amoroso esencialmente nada confiable porque le exige de una u otra manera una capitulación de sí mismo, una cesión de su personalidad a la que no quiere renunciar y que se pierde, para él, en el sin sentido, en la fugacidad del santiamén y en ese vacío insistente que debe insistentemente llenar en cada instante.

La segunda instancia es el "hombre ético", el que asume la creatividad y la generosidad como encuentros con la vida. Es un ser que responde a las apelaciones del entorno sin dejarse fascinar superficialmente, sino poniendo en juego valores humanos. Al comprometerse creativamente, comienza su vida ética, intentando conferirle un sentido auténtico. La vida ética no se opone a la vida estética sino solamente en lo que puede tener de exclusividad. No le importa lo furtivo sino el encuentro. En este nivel, el de la creatividad, se supera la escisión entre lo interior y lo exterior y en consecuencia los valores se transforman en íntimos, evitando así el absurdo del sin sentido, el vacío de lo no reconocible.

Estas dos instancias hacen a la condición humana y en el caso que nos ocupa, Don Juan o Carmen, dibuja los dos posibles senderos de los cuales la mayor parte de los donjuanes (o doñajuanas) siguen el primero, "el nivel 1", como dice Kierkegaard. En este aspecto, Don Juan (al lado de los mitos de Edipo, Hamlet, Don Quijote y Fausto) es quizá de los más ricos en fecundidad para ser pensado. Sus vaivenes de seductor y burlador admiten diversas miradas, aunque siempre estén presentes su belleza física y su capacidad de engaño, instrumentadas para realizar un acto de posesión y dejar mujeres burladas ante la sociedad. Su característica es la huida: "¡Ensilla, Catalinón!", le ordena a su criado después de cada aventura. La distinción entre las dos vertientes de Kierkegaard es sustancial: en su afán de dominio, posesión y disfrute, el amor es el gran ausente y no obstante su conducta "condena su alma" (según el lenguaje religioso de la época). Esta mezcla de hedonista y católico (quizá sólo una aparente contradicción) es un ser de sensaciones, vive dedicado a buscarlas pero resultan nada creativas por su incapacidad para asumir compromisos. Al entregarse sólo al fulgor del instante pasional, Don Juan se aísla de su yo porque reduce todo lo que lo rodea a su ambición de goce y los demás son sólo medios para satisfacer sus propios intereses. Si hubiera que calificarlo rápidamente, sería el caso de una simbiosis de neurosis obsesiva y caracteropatía, ajeno a los valores auténticos del medio que lo rodea, pero arrojado e incluso temerario en ese campo propio. Hay en la obra de Tirso de Molina un diálogo muy expresivo: Don Juan pregunta al Comendador: "¿Me tienes en opinión de cobarde?", y Don Gonzalo responde: "Sí, que aquella noche huiste cuando me mataste". Y Don Juan replica: "Huí de ser conocido, más ya me tienes delante". El sevillano ama las tinieblas, opera en la oscuridad, lo habita una volcánica voluntad de dominio, todo lo arrastra como un oscuro vendaval poderoso. ¿Nos quedamos con ese diagnóstico que tiene mucho de acertado o profundizamos más? ¿Es que Don Juan sólo puede cultivar la mentira y el ocultamiento, es decir, la oscuridad? ¿O se engeguece para captar el rango de las distintas realidades y el valor que encierran?

Los ideales de la sociedad (El Convidado de piedra) y los de Don Juan (la disonancia del deseo transgresor) chocan lúgubremente como la batalla entre la vida del encuentro y la vida de la huida. La frivolidad metafísica invita a cenar al representante de la virtud y éste entiende que es para confrontar dos actitudes. Por eso acude a la cita y allí en señal de "conciliación para inventariar la batalla", le pide arrepentimiento y que le de la mano. Don Juan, seguramente siente la extrañeza de darle la mano a un huésped de ultratumba (cosa que expresa en su rostro) pero fiel a sí mismo, lo hace. "¡Dame esa mano / no temas, la mano dame!", a lo que Don Juan responde: "¿Eso dices? ¿Yo, temor? / ¡Que me abraso! ¡No me abrases con tu fuego!". Y Don Gonzalo responde: "Esto es poco / para el fuego que buscaste". Sabemos el final, pero no apresuremos el diagnóstico porque por allí andan otros intérpretes (Zorrilla, por ejemplo) con otras reflexiones que llevarán a la "redención por el amor". No puedo evitar sentir, en este aspecto, a Don Juan cercano a la Kundry de *Parsifal*, quizá porque "la redención por el amor" es tan wagneriana (aprecio la misma ambivalencia ante la vida, el mismo *sí es no*) y me disculpo por este atrevimiento o esta arbitrariedad. Sed indulgentes con mis transgresiones como yo lo soy con las de Tirso de Molina o Da Ponte, salvando las distancias.

continuará...

XAVIER GÜELL



Preguntamos a...

Acaba de publicarse en Galaxia Gutenberg *Shostakovich contra Stalin*, de Xavier Güell, un fascinante relato sobre la vida del compositor ruso y la influencia en su música de Stalin: "Sin ese miedo, la música de Shostakovich hubiera sido totalmente diferente", indica nuestro invitado al contrapunto de verano, el también director de orquesta y consagrado escritor Xavier Güell.

por Gonzalo Pérez Chamorro

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

La *Cerillera* de Helmut Lachenmann. Una de las óperas que cierran el siglo XX, y que demuestra cómo ese siglo fue uno de los más grandes en la creación de todos los tiempos.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

El *Primer Concierto para piano* de Tchaikovsky, en la Plaza Porticada de Santander, tocado por Rafael Orozco.

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

La música es el único arte verdaderamente abstracto. La música no dice nada concreto, pero a través de ella puedes intuirlo todo: de dónde vienes, hacia dónde vas, qué sentido tiene la vida, por qué merece la pena llegar al final, por qué es posible vivir con intensidad hasta el último día.

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

La música puede salvar a las personas; cuanto más cerca estás de ella, mejor entiendes un mundo, al que nos han forzado a entrar, sin habernos pedido permiso.

¿Cómo suele escuchar música?

Con cascos. Los ojos cerrados. Sin hacer nada más. Escuchar concentrado es fundamental. Detesto la música de fondo, o como complemento de cualquier otra actividad.

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

La *Tercera Sinfonía* de Gustav Mahler. La escuche por primera vez a los trece años, y cambió mi vida. Desde ese momento supe que algún día yo también la dirigiría. Y así fue.

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

El barón Ochs, de *El caballero de la rosa*, de Richard Strauss.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

La sala dorada de la Filarmónica de Viena.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Leonard Bernstein, mi maestro; un músico genial.

¿Un libro de música?

Doktor Faustus, de Thomas Mann.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

El tiempo recobrado, de Marcel Proust.

¿Y una película con o sobre música?

Notturmo, sobre el final de la vida de Franz Schubert, y su deterioro como consecuencia de la sífilis.

¿Una banda sonora?

Apocalipsis Now, película de Francis Ford Coppola.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Hay grandes compositores españoles. He trabajado con muchos de ellos. La música contemporánea española es magnífica. He dedicado años de mi vida a divulgarla en todo el mundo.

¿Una melodía?

El inicio del último movimiento de la *Tercera Sinfonía* de Mahler.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el final de *Tristán e Isolda* de Wagner.

¿Un refrán?

"Hay tiempo hasta el final, para volver a empezar".

¿Una ciudad?

Siena.

Acaba de publicarse *Shostakovich contra Stalin* en Galaxia Gutenberg, ¿qué quiere mostrarnos en este nuevo libro de la colección "Cuarteto de la guerra"?

Que el miedo (ese miedo que sintió Shostakovich, el 26 de enero de 1936, cuando Stalin asistió a una representación en el Bolshoi de su *Lady Macbeth*, y abandonó el teatro antes de acabar la función) puede transformarse en energía creativa; el miedo para Shostakovich, fue una droga inyectada en las venas que le hizo percibir su dramática situación en la Unión Soviética, con una intensidad brutal. Sin ese miedo, la música de Shostakovich hubiera sido totalmente diferente.

¿Al escribir sobre ellos, ha cambiado su enfoque sobre algunos compositores?

Yo interpreto a mis personajes: los estudio, los asimilo, sueño con ellos, para al final robarles el alma y llegar a sentir como ellos. Es un proceso largo, complicado, muchas veces doloroso. En este último libro, hubo veces que estuve a punto de tirar la toalla. No veía el final. Pasé seis meses en un pequeño pueblo del Báltico en total soledad, y ahí pude por fin terminarlo. Ahora me siento feliz pero también vacío, como si me hubieran arrancado una parte importante de mí. Necesito descansar, recuperar fuerzas y abordar la última parte de mi tetralogía *Cuarteto de la guerra*, dedicada a Schoenberg en su exilio de Los Ángeles, a su enfrentamiento con Thomas Mann, como consecuencia de la publicación del *Doktor Faustus*. Quiero acercar la música de Schoenberg, uno de los compositores más expresivos de toda la historia de la música, al gran público.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Que sus diferentes partes se entiendan mejor. Yo creo en Iberia (incluido Portugal), creo en sus culturas, sus lenguas, sus diversas maneras de entender la vida. Iberia tiene un potencial enorme que no se ha desarrollado suficientemente. Es el faro del sur de Europa. También creo en una Europa que incluya desde Iberia a Rusia. Pienso que Europa sin Rusia está incompleta. Un sueño que, por desgracia, cada vez está más lejos de hacerse realidad.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Escuchar la *Tercera* de Mahler. Lo repito: esa obra cambió mi vida. Y sí, entré en trance.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Xavier Güell?

No me planteo esa cuestión. Acepto el aquí y el ahora. Y trato de hacer las cosas, sin perder la ilusión que ha sido el motor fundamental en mi vida.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

Levantarme por las mañanas y tener que cumplir unos objetivos demasiado concretos que, de alguna forma, me impiden vivir con mayor libertad.

Cómo es Xavier Güell, defínase en pocas palabras...

Apasionado, a veces voraz; impaciente, a veces sentimental.

2

SCHUBERT: Winterreise.
Andrè Schuen & Daniel Heide.
CD DG



3

R. STRAUSS: La mujer silenciosa.
Hotter, Wunderlich, Prey...
Orq. Sinfónica de la Radio
de Baviera / H. Wallberg.
CD BR-Klassik



5

BACH: Cantatas (Vol. 45).
Coro y Orquesta de
la Fundación J.S. Bach /
Rudolf Lutz.
CD J. S. Bach-Stiftung



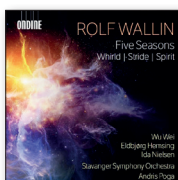
7

**RAVEL: Tombeau de Couperin.
Ma mère l'Oye. Pavane.**
Orq. Simfònica de Barcelona i
Nacional de Catalunya /
L. Morlot.
CD L'Auditori



9

**WALLIN: Five Seasons,
Whirl, Stride, Spirit.**
Stavanger Symphony Orchestra /
Andris Poga.
CD Ondine



4

CORIGLIANO:
Integral de la obra para piano.
Philip Edward Fisher.
Albany Symphony /
D. A. Miller.
CD Naxos



6

IMPRINTING.
**Obras de MENDELSSOHN
& SCHUMANN.**
Accademia Bizantina /
Ottavio Dantone.
CD HDB Sonus



8

WONDER WOMEN. L'Arpeggiata
/ Christina Pluhar, tiorba,
arreglos y dirección.
CD Erato



10

BACH: Seis Partitas.
Martin Helmchen,
piano tangente
(Späth & Schmah, 1790).
CD Alpha



1



KRALIK VON MEYERSWALDEN:

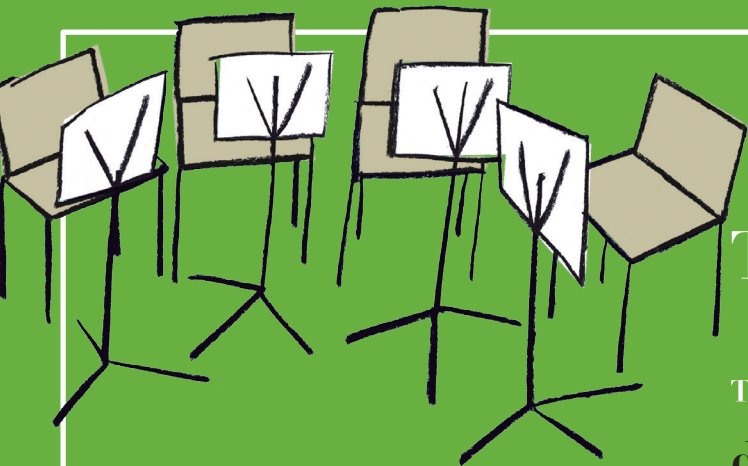
Obras de cámara.

Oliver Triendl, piano.

Solistas de la Bavarian Radio Symphony

Orchestra y amigos.

CD Hänssler Classic



CÍRCULO DE CÁMARA

Temporada 2024/25

TEATRO FERNANDO DE ROJAS

de Octubre del 2024 a julio de 2025

13 Oct '24	Elisabeth Leonskaja
17 Nov '24	Mario Brunello
1 Dic '24	Kristian Bezuidenhout
12 Ene '25	Trío Arbós & Friends
16 Feb '25	Cuarteto Armida & Sabine Meyer
9 Mar '25	Alexander Malofeev*
23 Mar '25	Concerto 1700 & Ana Viera Leite
6 Abr '25	Cuarteto Notos
18 May '25	Arielle Beck**
15 Jun '25	Cuarteto de Leipzig & Christian Zacharias
8 Jul '25	Misha Maisky & Martha Argerich

* Presentación en España

** Concierto debut. El piano del siglo XXI (presentación de la artista en Madrid)

Renovación abonos
04.06.24 > 18.06.24

Venta nuevos abonos
26.06.24 > 19.07.24

Venta de entradas
del 24.07.24 en adelante

Más información en www.circulobellasartes.com



CASA EUROPA

ALCALÁ 42, 28014 MADRID circulobellasartes.com • radiocirculo.es