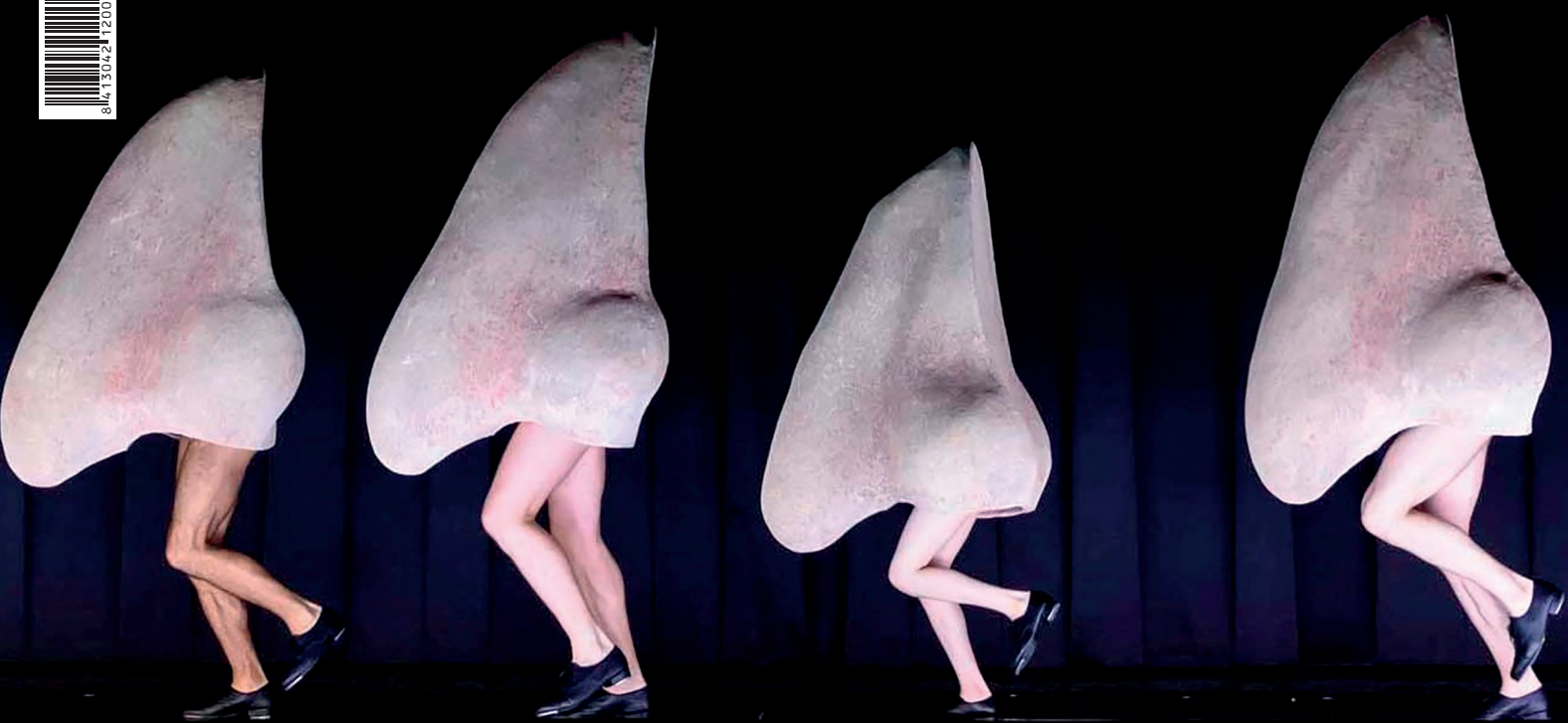


Ritmo.es

música clásica desde 1929

LA NARIZ SHOSTAKOVICH TEATRO REAL

Nº 970 · Marzo 2023 · Revista de música clásica
Año XCIV · 8.90 € · Canarias 9.50 €



#RITMO970

Mark Wigglesworth • Iván Fischer • Rachel Willis-Sørensen • Daniel Barenboim



NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo



Música
DIRECTA

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

SUMARIO MARZO 2023

970

La nariz de Shostakovich es nuestra portada de **marzo**, ópera con la que el **Teatro Real** este mes sube el telón con la escena de **Barrie Kosky**, por lo que entrevistamos al director musical de las funciones, **Mark Wigglesworth**, y al director artístico del Teatro, **Joan Matabosch**. Del mismo modo, entrevistamos a un director que rompe moldes, "batuta visionaria y reformista", como es **Iván Fischer**, que en marzo dirige a la **Budapest Festival Orchestra** en Ibermúsica. Y traemos a nuestras páginas a la nueva mariscala del canto, la soprano **Rachel Willis-Sørensen**, que ha grabado para Sony Classical música de Richard Strauss junto a Andris Nelsons y la Gewandhausorchester de Leipzig.

El **Tema del mes** lo dedicamos al cincuentenario de **István Kertész** y nuestro compositor del mes es **Jan Václav Hugo Voříšek**.

Nuestro **número 970** se completa con una amplia 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** en pequeño formato, además de las páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **Doktor Faustus**, **Las Musas**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte**, **La gran ilusión** y **El temblor de las corcheas**, así como el **Contrapunto**, esta vez con la directora general de la Fundación Conservatorio del Liceo de Barcelona, **Maria Serrat**.

foto portada: © ROH / Bill Cooper



6 **En portada**
La nariz, sátira y ópera en el Teatro Real



10 **Tema del mes**
István Kertész, cincuenta años después



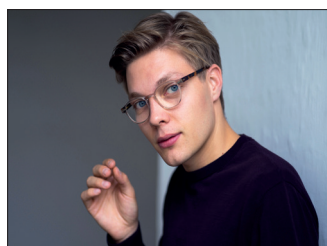
14 **Entrevista**
Iván Fischer, batuta visionaria y reformista



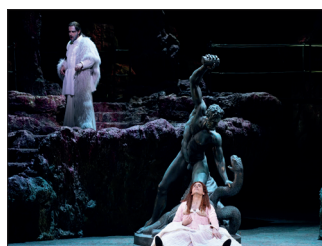
18 **Entrevista**
Rachel Willis-Sørensen, mariscala del canto



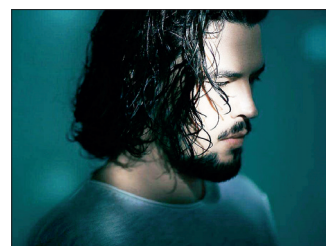
22 **Actualidad**
Thomas Adès con la Orquesta Nacional de España



30 **Entrevista**
Alois Mühlbacher, contratenor con flow



40 **Auditorio**
Achille in Sciro, héroes con faldas



54 **Discos**
André Schuen, mensajero de los sentimientos

LA NARIZ

DMITRI SHOSTAKÓVICH

¿Qué pasará cuando la nariz del funcionario Kavalov cobre vida propia? Descúbrelo en esta ópera satírica que supone un acontecimiento musical en Madrid.

13 - 30 MARZO

ESTRENO EN EL REAL

Director musical — **Mark Wigglesworth**

Director de escena — **Barrie Kosky**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

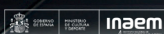
Nueva producción del Teatro Real, en colaboración con la Royal Opera House, la Komische Oper Berlin y la Ópera Australia



ENTRADAS A LA VENTA
DESDE 17 €

TEATROREAL.ES · 9 0 0 2 4 4 8 4 8 · TAQUILLAS

Administraciones Públicas



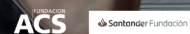
Mecenas principal
tecnológico



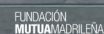
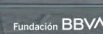
Mecenas principal
energético



Mecenas principales



Mecenas



TEMPORADA
22/23

Raquel Acinas, Teresa Adrán, Salustio Alvarado, Álvaro del Amo, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Sol Bordas, José Antonio Cantón, Jordi Caturia González, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Juan Fernando Duarte Borrero, Javier Extremera, María-Teresa Ferrer Ballester, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Juan Gómez Espinosa, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Jerónimo Marín, Luis Mazorra Incera, José María Morate Moyano, Juan Carlos Moreno, Antonio Oyarzábal, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Sílvia Pujalte Piñán, Lucas Quiros, Juan Manuel Ruiz, Clara Sánchez, Genma Sánchez Mugarra, Eva Sandoval, María del Ser, Pierre-René Serna, Raquel Sernequet, Luis Suárez, Carlos Tarín, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba, Mark Wigglesworth.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2023

Reservados todos los derechos

Maquetación: Contracorriente S.L.

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

polo DIGITAL
multimedia S.L.
www.polidigital.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 2021:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico

Síguenos:  

Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

Polo Digital Multimedia, S.L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente 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. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de RITMO.



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



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



El streaming, en plena forma

El mercado digital para la música (audio y vídeo) sigue avanzando sin parar. Ello significa que los consumidores disfrutan hoy en día y mayoritariamente de la música vía Internet. Por ello, nos ha parecido oportuno volver a analizar la evolución de este sistema de consumo desde la red para la música grabada, con el apoyo de los datos que ofrece el "Anuario de la SGAE 2022". Unos datos que confirman con rotundidad el actual y futuro reinado de la distribución digital de la música y por *streaming*.

Las ventas de música grabada han tenido un crecimiento del 18,3% en 2021 respecto a 2020, pese al estado de pandemia de dicho período, según confirma el "Global Music Report", con unos ingresos a nivel mundial de 25.900 millones de dólares. Si nos remontamos al principio de la serie, vemos que, tras los 17.100 millones de dólares obtenidos en 2008 en el mercado de música grabada, sigue un periodo de caídas que se mantiene hasta 2014, cuando se alcanza el punto más bajo, con 14.200 millones de dólares. A partir de ese momento, comienza la remontada, siendo 2021 el séptimo año consecutivo de crecimiento, y con la mayor cantidad obtenida desde 2008.

El porcentaje de ventas mundiales de música grabada digital (distribución desde Internet) sigue creciendo sin parar desde 2008, que entonces suponía un 22% del total, llegando en 2021 a concentrar el 69% de los ingresos globales, aunque en el último año se ha visto ralentizada, creciendo tan solo 1 punto respecto al anterior.

En nuestro país, según datos de Promusicae, se mantiene la misma tendencia creciente que a nivel global. De hecho, en 2021, no solo observamos un incremento en comparación a las cifras del año anterior en el mercado digital, sino que también suben los ingresos obtenidos por el mercado del disco físico. Si bien el porcentaje que concentra la recaudación del primero sigue siendo muy superior al del segundo (82,6% digital frente al 17,4% físico).

Durante 2021, los ingresos de la música grabada (digital + disco físico) en España fueron de casi 410 millones de euros, 54 millones más que un año antes (un 15,2% más), lo que consolida la curva de crecimiento sostenido, tras las crisis de los mercados y de la pandemia.

Las ventas digitales recaudaron 303,5 millones de euros en nuestro país, donde el 98% de ellos fue por el pago de música vía *streaming*, el 1,2% por descargas de audio y el 0,8% por productos para el móvil u otros. Lo que nos vuelve a ratificar el reinado de los servicios digitales por *streaming*, sobre todos los demás, para la música grabada.

Paradójicamente, el mercado físico (CD + vinilo) creció en 2021 respecto al año anterior un 15,3%. El mayor porcentaje se registra por las ventas de CD, que acumulan cerca del 60%, a las que siguen las ventas de vinilos, con un 40%. Estas dos categorías tienen una evolución inversa: mientras que en el primer caso vemos una reducción de 5,5 puntos porcentuales, en el segundo se aprecia un incremento de 6,6 puntos.

Este aluvión de datos que nos facilita el "Anuario de la SGAE 2022", y que hemos querido resumir y compartir nuevamente con todos nuestros lectores, nos viene a confirmar que el mercado de la música grabada ya se ha recuperado de las distintas crisis sufridas (años 2008 al 2014 - pandemia), que desde el año 2015 hasta nuestros días mantiene un evolución positiva y que los sistemas de acceso a dicha música grabada han pasado mayoritariamente del tradicional CD (disco físico) al *streaming* (vía Internet).

Con la actual foto de las vías de consumo de música grabada, en RITMO hemos abierto, en el apartado de crítica de discos, una nueva sección bajo el nombre "EN plataFORMA" (este mes en página 70), en la que se presentan mensualmente 12 discos, extraídos de distintas plataformas digitales, tanto gratuitas como de pago, donde nuestro crítico Juan Berberana comenta novedades, reediciones y repertorio infrecuente, disponible en un *streaming* en plena forma... Esperamos que la nueva sección sea de utilidad y disfrute para nuestros lectores.

La nariz, una sátira en el Teatro Real

Un encuentro con Mark Wigglesworth & Joan Matabosch

por Gonzalo Pérez Chamorro
& Francisco Villalba *

Durante marzo, el telón del Teatro Real se alza para contemplar una de las óperas más peculiares del siglo XX, *La nariz*, de Shostakovich, sobre libreto de Gogol, que podrá verse en la aclamada escenografía de Barrie Kosky y con la dirección musical del prestigioso maestro Mark Wigglesworth, con el que hemos tenido la suerte de conversar acerca de este título, conversación a la que afortunadamente se unió el director artístico del Teatro Real, Joan Matabosch. Ambos nos explican esta obra y señalan sus peculiaridades, su historia y su verdadera dimensión, más allá de la presunta comedia. Comencemos.

* preguntas Joan Matabosch



© Ben Enloe/VEGA

“El gran número de personajes de *La nariz* muestra que la historia se trata de todos nosotros”, afirma el director de orquesta Mark Wigglesworth.

MARK WIGGLESWORTH

Todos los caminos llevan a Roma, se suele decir... ¿Su profundo conocimiento del universo de Shostakovich le ha llevado al Teatro Real a dirigir una ópera como *La nariz*?

Dirigir *La nariz* de Shostakovich es como viajar hacia atrás en el tiempo hasta donde todo comenzó para el compositor. Era su propio *Big Bang*. Solo tenía 21 años cuando escribió la ópera, pero es extraordinario cuánto del resto de su música ya se puede escuchar en esta ópera. Es como si cada idea explotara en la partitura en forma de música al mismo tiempo, y pasara el resto de su vida buscando maneras de ordenarla y refinarla. Pero hay una cruda originalidad casi *imprudente* en este trabajo que nunca repitió en vida.

Ha dirigido para la ENO, entre otras instituciones operísticas, la *Lady Macbeth*... ¿Qué diferencias sustanciales hay entre estas dos óperas del mismo autor?

Ambas son grandes obras, por supuesto, pero mientras hay un sentimiento del siglo XIX a la grandeza y la tragedia en *Lady Macbeth*, *La nariz* es más moderna, tanto musical como teatralmente. Aunque están escritas por el mismo compositor, no podrían ser más diferentes. Y es notable que solo haya unos pocos años entre ellas.

Una pregunta a bocajarro, sin rodeos, ¿qué tiene la ópera del siglo XX que seduce tanto?

¡En muchas óperas del siglo XIX los cantantes tienen que esperar a la orquesta o la orquesta tiene que esperar a los cantantes! Lo que crearon compositores como Debussy, Berg, Janáček y Britten fue una perfecta sincronización entre música y texto. En general, las palabras se cantan a la misma velocidad que si estuvieran en una obra de teatro. Como resultado, el drama se

asemeja más a la teatralidad del teatro directo. La narración es más realista, la comunicación directa y la emoción inmediata.

¿La ironía de Shostakovich encuentra un lugar idóneo en el texto de *La nariz*?

No creo que *La nariz* sea irónica. Creo que es una descripción aterradora de cómo el mundo puede parecer en ciertas circunstancias. Solo después de ser criticado por Stalin, Shostakovich tuvo que encontrar una forma menos directa de expresarse. No necesitaba usar la ironía cuando escribía *La nariz*. Podía ser tan satírico como quisiera.

En estos tiempos que corren el argumento es plenamente actual...

Depende de nosotros, que somos libres de decir lo que queremos para asegurarnos de hacerlo. El arte es un ambiente seguro para que la mayoría de nosotros hagamos un trabajo que refleje la injusticia y la opresión, y debemos usar la libertad que tenemos para destacar situaciones donde las personas no son tan afortunadas.

Uno no puede dejar de pensar en relaciones tan directas como un Kafka para esta ópera, por el absurdo, como lo es Gogol... ¿Hasta qué punto un director de orquesta puede centrarse en el estudio del texto tanto como en el de la partitura?

La partitura no tiene sentido sin el texto. Eso es cierto para la mayoría de las óperas, pero especialmente en esta. Sabemos que Shostakovich estaba horrorizado por la idea de que *La nariz* se interpretara en versión de concierto. Sabía que su música solo tendría sentido en el teatro, donde se podía escuchar como soporte de las palabras, como marco para los personajes y el drama. Shostakovich pasó muchos de sus primeros años tocando el piano para las películas mudas que se mostraban en el cine en esa época. Improvisaba mientras miraba y sentía que la música de *La nariz* tenía ese tipo de relación con la historia. En muchos lugares de la obra suena como un estallido espontáneo de sonido teatral y energía cinematográfica. Y respecto a la interpretación del texto en sí, y debido a que las

elecciones musicales interpretativas tienen que venir de los intérpretes que cantan los papeles, muchas de esas decisiones musicales que terminamos haciendo no se fijan hasta bien entrado el proceso del ensayo en sí. Cada elección musical se basa en el contexto dramático; esto es algo que necesita que el director, los cantantes y el equipo escénico descubran.

¿Dónde están los momentos más brillantes de *La nariz*? ¿Cómo es su música?

La historia es absurda y extrema, ¡cómo la misma música! Algunos de esos momentos suenan “imposiblemente” rápidos, ridículamente fuertes o intencionadamente sin sentido. Hay un pasaje (como un mini concierto) de tres minutos solo para percusión (¡10 músicos!), momentos en los que más de cien personas cantan a la vez; o momentos de gran simplicidad y calma. Los márgenes son amplios y escuchamos todo lo que hay entre ellos.

Los 89 roles de *La nariz* compiten directamente con los de *Guerra y Paz*, otra ópera rusa donde hay tantos personajes imposibles de memorizar uno por uno...

El gran número de personajes de la ópera muestra que la historia se trata de todos nosotros. Esta no es la historia operística habitual de un pequeño grupo de personas que se enamoran y luego alguno de ellos muere en circunstancias trágicas y muy teatrales... Esto es a la vez toda la vida humana en el escenario. Vemos gente trabajando, gente en la iglesia, gente en los trenes, gente en la calle, gente en sus casas. Todo el mundo está ahí. No podemos pretender que esto no sea sobre todos nosotros...

¿La similitud del comienzo con *Wozzeck* y un afeitado es casual?

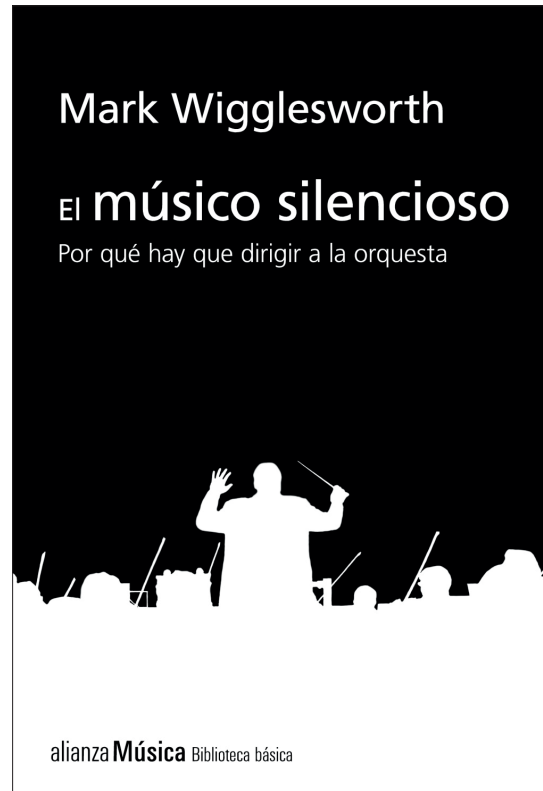
Shostakovich admiraba a Berg, por supuesto, y escuchó *Wozzeck* cuando se interpretó en Rusia. Pero las obras no son similares en ningún aspecto que realmente sea importante. Los dos personajes principales son muy diferentes y los temas que plantean no están relacionados. Creo que la similitud de la escena del afeitado en el comienzo de *La nariz* es más de una broma privada de Shostakovich.

Desde que Gogol escribe su texto y Shostakovich estrena su ópera pasan casi cien años, con una Revolución Rusa y una Guerra Mundial; y casi cien años también para su estreno ahora en el Teatro Real, justo con otra guerra con Rusia involucrada. ¿Es imposible evitar este pensamiento?

Gogol escribió su historia en 1836, Shostakovich en 1928 y aquí estamos en 2023. Parece ser que la naturaleza de la raza humana la seguimos repitiendo. Pero también significa que estas grandes obras de arte siguen siendo relevantes. Las cosas cambian para seguir igual. Aunque ni Gogol ni Shostakovich reconocerían la realidad cotidiana de nuestro tiempo, la condición humana sigue siendo exactamente como ha sido durante muchos miles de años.

Exactamente, qué cree que significa el hecho de que Kovaliov, el desventurado protagonista de *La nariz*, vea que un día al mirarse al espejo su nariz se ha evaporado de su rostro...

Una nariz es un símbolo de individualidad. Cada uno tiene una nariz diferente. Cada uno de nosotros es diferente. Metafóricamente hablando, quitamos la nariz y todos nos volvemos iguales. La idea de perder la individualidad fue muy significativa para el tiempo de Shostakovich. Una sociedad que quería que todos fueran iguales, tenía que decidir qué hacer con las personas que querían ser diferentes. Las consecuencias de sus elecciones eran aterradoras. La gente tenía que renunciar a mucho de sí misma para sobrevivir. Cuando la gente escuchaba la música de Shostakovich, sentían que sus problemas eran escuchados. Tenían la sensación de que no estaban solos en



Además de reconocido director de orquesta, Mark Wigglesworth es escritor, autor de, entre otros, *El músico silencioso*.

esa existencia aislada. Dio a la gente esperanza y el valor para aferrarse a lo que eran, incluso si no podían mostrarlo en público. Por decirlo de alguna manera, ¡animó a la gente a aferrarse a sus narices!

¿Cómo es el equipo con el que trabaja en Madrid? ¿Trabajó ya con esta producción de Barrie Kosky?

No he trabajado en esta producción antes, pero todos los buenos avivamientos comienzan de nuevo con las personas que comparten ese espacio en ese momento. El Teatro Real nos ha dado tiempo suficiente para hacer “nuestras” estas interpretaciones y permitir a los cantantes y músicos encontrar sus propias voces dentro de lo que ya se ha creado. Y es la primera vez que esta producción se canta en ruso. Creo que esta será una diferencia importante.

Desde su aparición en Madrid en el Teatro Real hace ya unos años (2018) con *Dead Man Walking*, ¿qué cosas han cambiado en la vida de Mark Wigglesworth?

El tiempo se detuvo de muchas maneras durante la pandemia y, por lo tanto, 2018 no se percibe que fuera “lejano”. Volviendo al trabajo, se nos recuerda el privilegio que es reunirnos de nuevo como artistas y con el público, y compartir la creación de algo vivo, único y transformador.

Por cierto, ha grabado la integral de las Sinfonías de Shostakovich, ¿qué ha supuesto ello en vida, ya que el apellido Wigglesworth está unido para siempre al de Shostakovich...?

¡Espero que no! (risas). Shostakovich me habla muy profundamente y espero que su profundo entendimiento del arte y de la creación musical sea experimentado por muchos otros. Pero sus emociones son a veces agotadoras. ¡Y algunas de sus obras me abruman con solo oírlas mencionar! Diría que Schubert también es hermoso...

Vamos bajando el telón con usted, antes de dar paso a Joan Matabosch, pero antes, cuándo está en Madrid, dos preguntas breves: 1) ¿Dónde le gusta pasear? 2) ¿Qué no puede dejar de visitar?

“En la ópera del siglo XX la narración es más realista, la comunicación directa y la emoción inmediata”



© ROH / BILL COOPER

“ Toda preocupación psicológica, todo ‘realismo’, es sustituido por la sátira y la parodia, de una comicidad feroz y corrosiva”, afirma Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real, sobre *La nariz*.

Me gusta caminar por las ciudades. Aparte de todo lo beneficioso que aporta, ¡es la forma de transporte más fiable! Madrid es una buena ciudad para caminar, especialmente si uno recuerda mirar hacia arriba y ver los edificios increíbles que ahora brillan en sus partes bajas con las tiendas y restaurantes habituales. Me encanta el Museo Thyssen. Es excepcional en términos de colección de pintura, por supuesto, pero también como experiencia del espacio en su conjunto es maravillosa. Se siente mucho más tranquilo que un teatro de ópera...

JOAN MATABOSCH

¿Por qué *La nariz* en el Teatro Real? Prácticamente pasa desapercibida ante el tsunami que fue y es *Lady Macbeth*...

Lady Macbeth de Msenk es una obra maestra, como también lo es *La nariz*. Detrás de la decisión de Shostakovich de convertir en ópera *La nariz* de Gogol se encuentra, con toda seguridad, la figura gigantesca de Vsevolod Meyerhold. Cuando Shostakovich lo conoció personalmente ya había compuesto los dos primeros actos, pero su influencia comenzó mucho antes de estrechar su relación. Fue en 1928 cuando Shostakovich comenzó a frecuentar a Meyerhold y a su esposa, la actriz Zinaida Raikh, en Moscú. Shostakovich trabajaba con Meyerhold en el teatro, y quedaba cada vez más fascinado por su energía y su cultura. Parece que la mayor influencia sobre *La nariz* fue el montaje de Meyerhold de otro texto de Gogol, *El inspector general*, de 1920. Y seguramente también la controvertida producción anarquista del dadaísta Igor

“Parece como si la música y la acción tuvieran una importancia idéntica, de manera que ninguna de las dos se impone sobre la otra”

Terentyev, de Leningrado, que por cierto murió en un campo de trabajo de Stalin en 1941. Fue enviado para que lo “reeducaran” después de su descripción del mundo contemporáneo como una casa de locos dirigida por vigilantes sin entrañas. Y la otra influencia “herética” fue la del gran escritor Yvgeny Zamyatin, que había participado en la Revolución de 1905 apuntándose al partido bolchevique, pero cuando los comunistas llegaron al poder optó por mantener una valiente posición independiente.

¿Cuáles son para usted los cambios sustanciales que se producen en Shostakovich de *La nariz* a *Lady Macbeth*?

La nariz surge seguramente de la sensación de Shostakovich de haberse plegado al encargo de su *Segunda Sinfonía*, cuyo final veía como un compromiso forzado por las circunstancias. *La nariz* quiere ser el polo opuesto ideológico a la *Segunda Sinfonía*. En vez de un encargo, se trata de una obra que él decide libremente componer, por su cuenta y riesgo. Lo pagará caro. Pero no es extraño que Shostakovich se dejara seducir por la declaración apolítica de los párrafos finales de Gogol, cuando escribe: “Lo que es inexplicable es cómo los autores pueden elegir temas como éste... En primer lugar porque no hay ningún beneficio para la patria; y en segundo lugar... porque así en general no hay ningún beneficio”. Para Shostakovich, *La nariz* es un manifiesto creativo y social. Y como sucede con *Lady Macbeth*, *La nariz* rompe con todos los esquemas operísticos heredados del Clasicismo y del Romanticismo, sin por ello dejar de reivindicar una filiación neo-clásica. Cada acto está concebido como un movimiento de una sinfonía músico-teatral: no hay ni números individuales, ni enlaces de motivos conductores, ni simetrías aparentes. Parece como si la música y la acción tuvieran una importancia idéntica, de manera que ninguna de las dos se impone sobre la otra. Y la casi ausencia de monólogos, junto con la importancia de los “ensembles”, parece querer destruir la tradición romántica del “personaje”. Aquí hay muchísimos personajes, pero que deben repartirse un puñado de intérpretes. Toda preocupación psicológica, todo “realismo”, es sustituido por la sátira y la parodia, de una comicidad feroz y corrosiva. Los que cantan son marionetas caricaturescas, acompañados por una música igual de caricaturesca. Casi se puede decir que más que cantar, lo que hacen estas marionetas es recitar, arengar, perorar, eructar, vociferar y cuchichear. Todo envuelto de una sobrecogedora energía y de una invención musical que fluye como un torrente. La Asociación Rusa de Músicos Proletarios no tardó en abalanzarse contra una obra que encarnaba lo más extremo del modernismo occidental.

¿A que se debía el rechazo del formalismo artístico en la Unión Soviética, tanto de Stalin como posteriormente, porque *La nariz*, estrenada en 1930, no fue representada de nuevo en Rusia hasta 1974?

En la relación entre Stalin y Shostakovich hay un cierto paralelismo con la relación entre Nicolás I y Pushkin. Es la condescendencia de los zares hacia los Inocentes, que tan bien se explica en *Boris Godunov*. Mayakovsky, que había sido considerado el poeta de la Revolución, se sentía en 1929 humillado e incapaz de trabajar. Llegó a la conclusión de que un poeta no podía trabajar en las condiciones impuestas por el régimen soviético. Y acabó haciendo propias las palabras con las que Zamyatin lo había, de hecho, humillado: la verdadera literatura no puede ser creada por oficiales del régimen, sino por heréticos. En 1930, Mayakovsky se suicidó y Shostakovich vio en este gesto hasta dónde podía llegar la rabia ante la impotencia creadora. Fue un aviso para Shostakovich, pero también para Stalin, que no podía permitirse que los grandes intelectuales de la Unión Soviética comenzaran a suicidarse por culpa de lo irrespirable del ambiente en el que eran forzados a subsistir. De hecho, después del artículo de Pravda contra *Lady Macbeth de Msenk*, había quien estaba alertando a Stalin de que el mismo Shostakovich estaba dándole vueltas a la idea del suicidio. Y ahí llega la condescendencia del “zar” hacia el Inocente del imperio. Es una condescendencia perfectamente interesada, claro. La acusación de “formalismo” no reviste ningún interés. Todo lo que parecía atacar al régimen era tachado por los censores pro-stalinistas de “formalista”, y así la represión tenía carta blanca.



© ROH / BILL COOPER

“El público se va a encontrar con una ópera singular, diferente a todas, que el director de escena, Barrie Kosky, compara a ‘una locomotora enorme que va a gran velocidad’”, indica Joan Matabosch.

En Rusia había tradición antes de Shostakovich en poner música a Gogol, ¿cómo es el libreto?

La ópera de Shostakovich sigue muy de cerca la novela de Gogol, pero con un cambio que marca una diferencia radical entre la novela y la ópera: el protagonista, en la ópera, suscita nuestra compasión. Esto no sucede en la novela, redactada por Gogol con completo desapasionamiento, con un Kovalev arrogante e imbuido de sí mismo, que apenas tiene una cara humana. Shostakovich describe al mismo personaje, pero convirtiendo a Kovalev en un héroe trágico, y dándole incluso una desgarradora aria. El Kovalov de Shostakovich se parece mucho al héroe del “Rinoceronte” de Ionesco. Es alguien que querría ser “normal” pero que por un extraño capricho del destino se ha convertido en un paria, en alguien “diferente”, en el “hazmerreir” del *establishment* que tiene la suerte de poseer una flamante nariz. El Kovalev de Shostakovich es un *outsider* que es forzado por la sociedad a conformarse con su triste destino, por muy incomprensible que parezca. Hay sin duda algo de autobiográfico en esta decisión de adaptar así el texto de Gogol. Él mismo se sentía como un *outsider*, obligado a conformarse y a aceptar encargos que detestaba.

¿Sabe que la partitura estuvo a punto de ser destruida en un incendio en el edificio de Meyerhold en enero de 1928? Y la salvó porque parece ser que la portera del edificio olió el humo que salía del fuego de la habitación del coreógrafo Goleisovski... La nariz de la portera, quien lo iba a decir...

Una nariz rescatando *La nariz* podría formar parte de la obra, desde luego. Lástima que la obra esté terminada, porque la anécdota merecería formar parte de su trama argumental. Hay muchas anécdotas relacionadas con *La nariz* y con lo milagroso de que se haya preservado la partitura. Gennady Rozhdestvensky explicaba que estaba saliendo del Teatro Bolshoi por la puerta de artistas y se dio cuenta de que los responsables del archivo musical estaban tirando a la basura viejas partituras. Aseguró que,

“La ópera de Shostakovich sigue muy de cerca la novela de Gogol, pero con un cambio que marca una diferencia radical entre la novela y la ópera: el protagonista, en la ópera, suscita nuestra compasión”

intrigado, comenzó a observar lo que estaban tirando y ahí descubrió el manuscrito de *La nariz*. Le dijeron los oficiales que tenían órdenes explícitas de tirarla a la basura, pero Rozhdestvensky los convenció de intercambiarla por una primera edición de un ballet de Glazunov que tenía en casa y que faltaba en el archivo musical del Bolshoi. El caso es que, según Rozhdestvensky, mordieron el anzuelo, le entregaron *La nariz* y al llegar a casa asegura que llamó a Shostakovich para explicarle lo que tenía en sus manos. Dice Rozhdestvensky que escuchó al otro lado del aparato una brusca aspiración y un gemido.

Resumiendo un poco, ¿con qué se va a encontrar el público?

El público se va a encontrar con una ópera singular, diferente a todas, que el director de escena, Barrie Kosky, compara a “una locomotora enorme que va a gran velocidad”. Una obra maestra puesta en escena de una manera magistral por uno de los grandes directores de escena de nuestros tiempos, con un extraordinario director de orquesta al frente, Mark Wigglesworth. Y con un extraordinario reparto encabezado por el gran Martin Winkler, que hace una creación asombrosa del papel protagonista. El público se va a encontrar con un auténtico acontecimiento. Y con una obra radical, pero al mismo tiempo divertidísima hasta lo hilarante.

Y sintetizando, es una “gamberrada” para divertirse en toda regla verdad...

Puede que sea una “gamberrada”, pero no se trata de ninguna gamberrada ingenua. Si fuera así no hubiera provocado la alarma general entre los líderes de opinión adictos al régimen ni entre los responsables políticos. Si los críticos de la época la calificaron de “bomba de mano anarquista” es porque vieron en la obra un “peligro” real. Y a esa misma conclusión llegó el responsable del Comité del Partido en Leningrado, Serguei Kírov, quien tras asistir a una de las funciones, dijo: “No podemos tomar riesgos cuando se persiguen grandes objetivos”. *La nariz* se convierte en el ejemplo de lo que no se puede hacer y suscita los mismos comentarios de desaprobación y de “falta de ética” que en el futuro también recibiría *Lady Macbeth de Msenk*. Y es que no hay obra que sintetice mejor la brillante heterogeneidad y las fatales contradicciones de la joven vanguardia soviética que *La nariz*. La indignación es perfectamente comprensible porque se trata de una sátira de una comicidad feroz y corrosiva contra el nuevo funcionariado soviético surgido de la Revolución. Y para empeorar las cosas, adopta como base la crítica feroz que había hecho Gogol contra la administración zarista bajo Nicolás I. Es como si Shostakovich estuviera diciendo que la naturaleza de la administración es igual de mediocre, de tiránica, de palurda, de arrogante, de imbuida de sí misma, de vanidosa y de corrupta bajo el zarismo y bajo los soviéticos. Es como si les estuviera diciendo, ¿para qué hacéis una revolución, si estamos igual que antes? Y, encima, se trata de una sátira en el sentido literal de la definición de Bulgakov, cuando dice que “el asunto central de las sátiras mayores no es el ‘nuevo vicio’, sino el vicio de siempre, reapareciendo en sociedades que imaginaban ser nuevas”, como la soviética. Por esto es una obra tan ofensiva, por eso indignó tanto y por eso se la calificó de “bomba de mano anarquista”, además de “formalista”.

Gracias a ambos por sus palabras, será un acontecimiento *La nariz*, no hay duda.

ISTVÁN KERTÉSZ

Cincuenta años después

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

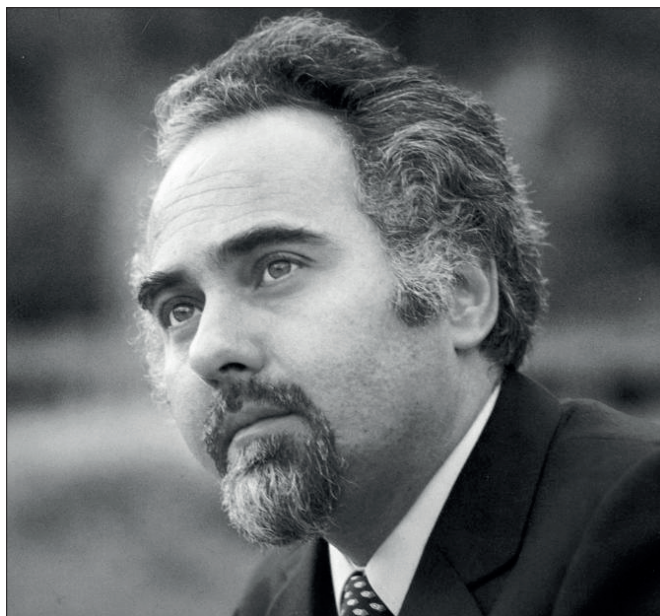
Hace unos meses, el pasado noviembre (RITMO 966), al hablar sobre directores de orquesta que murieron de forma prematura, mencionábamos a István Kertész como uno de los valores de mayor proyección de futuro, que podría haber hecho realidad grandes expectativas si la vida le hubiese concedido más tiempo. En realidad, casi podríamos hablar de uno de esos músicos que obtuvieron justa fama durante su vida (excesivamente corta en este caso), pero sin continuidad tras su muerte. A veces, una vez pasado un tiempo, la retrospectiva nos permite valorar el legado de un artista de una forma u otra, según la huella que los años hayan dejado sobre él. Otras, ese legado cae pronto en el olvido, y debemos registrar en él para obtener los datos claros que nos permitan valorar. El caso de Kertész parece más cercano a lo segundo. Si bien sus trabajos realizados en un repertorio muy determinado han obtenido una cierta presencia, ésta no ha sido justamente reconocida sino por círculos muy determinados de melómanos y, desde luego, sus trabajos en otros repertorios más generales, no han sido lo suficientemente promocionados a medida que los sucesivos soportes técnicos se han ido imponiendo en el mundo de la fonografía.

No obstante, la seriedad, precisión y capacidad de trabajo que poseía, casi de manera innata, ofrecía plenas garantías como un valor seguro en el que se podía confiar para llevar a cabo cualquier proyecto. De este modo, le vemos situado al frente de las más importantes formaciones orquestales de su momento, a lo largo de casi todos los rincones del globo. Se convierte, así, en otro más de ese nutrido grupo de directores de orquesta que ha dado Hungría, de un valor incuestionable, que llenaron de éxitos la vida musical de su tiempo al frente de las más relevantes formaciones orquestales, y que lo tuvieron que hacer fuera de su país por razones políticas. Hungría no fue un país fácil, ni durante el Tercer Reich, ni después de la Guerra, pero, por supuesto, otros músicos se quedaron, u optaron por entrar y salir de allí, una situación tampoco nada cómoda, muchos de ellos, también de una enorme estatura musical.

Kertész abandonó Hungría en 1957, huyendo de la represión soviética a la que había llegado el país tras las movilizaciones surgidas el año anterior. El próximo 16 de abril se cumplirán cincuenta años de aquel baño fatal que dio fin con su vida en las playas de Israel, otra región del planeta con la que guardaba vínculos muy estrechos.

Apuntes biográficos

La vida de Kertész fue complicada desde su infancia. Resulta paradójico que una existencia invadida por la lucha constante por la supervivencia en sus inicios, y dominada por la inquietud



“El próximo 16 de abril se cumplirán 50 años de aquel baño fatal que dio fin con la vida de István Kertész en las playas de Israel”.

and the intense drive for self-improvement later, find a final so perfectly avoidable, soon after arriving to occupy a privileged place in the orbit inhabited by the greatest, and leaving so many things to say.

Nació en Budapest el 28 de agosto de 1929. En 1938 muere su padre de un ataque de apendicitis, quedando el niño de nueve años bajo la tutela de la madre. A la edad de seis ya comenzó a recibir las primeras clases de violín, para poco más tarde combinarlas con las de piano. Integrante de una extensa familia judía que permaneció escondida en la capital húngara, durante gran parte de la dominación nazi, hasta su deportación al campo de concentración de Auschwitz en 1943, tan sólo su madre, su hermana y él consiguieron eludir la muerte. Los años posteriores a su liberación fueron extremadamente difíciles para ellos, no obstante, el joven István consiguió continuar sus estudios musicales hasta su graduación y su ingreso en la Escuela de Kölcsey en 1947.

Las penurias van siendo superadas y sus estudios musicales se aceleran notablemente, pues ese mismo año consigue ingresar en la Academia Franz Liszt de Budapest, donde perfeccionó sus estudios de violín y piano, y comenzó los de composición y dirección de orquesta. Profesores como Leo Weiner y Zoltan Kodály, en composición, y Janos Ferencsik o Laszlo Somogyi, en dirección, tutelaron esta parte decisiva de la formación musical de Kertész. En 1948 vive su debut como director con un programa íntegramente dedicado a Mozart. Nos encontramos entre los años finales de la funesta década de los cuarenta y los esperanzadores inicios de los cincuenta. Por aquel entonces, también Klemperer formaba parte de la vida musical húngara, y el joven Kertész aprovechó para empaparse de sus valiosos métodos. No es difícil apreciar la influencia del de Breslau, entonces director de la Ópera de Budapest, en muchos de los rasgos que caracterizan la técnica del húngaro. Curiosamente, ambos terminaron su existencia en el mismo año, uno con más de media vida por delante, el otro habiendo

“István Kertész pertenece al nutrido grupo de directores de orquesta que ha dado Hungría, de un valor incuestionable, que llenaron de éxitos la vida musical de su tiempo y que lo tuvieron que hacer fuera de su país por razones políticas”

dejado dicho todo lo mucho que tenía que decir en materia musical. También conoció a Bruno Walter, en el otro extremo de la filosofía estética musical de la dirección de orquesta. Kertész, con poco más de veinte años y dando los últimos retoques a una formación brillantemente adquirida, pasa a dirigir la Filarmónica de Győr en 1953, el año de su matrimonio con la soprano Edith Gancs (Edith Kertész-Gabry, su nombre después de casada), a quien había conocido en el conservatorio, y con la que tuvo tres hijos. El de director en Győr es un puesto de relevancia nada despreciable, a pesar de los tiempos cambiantes que vivía aquella ciudad del noroeste húngaro. Destrozados gran cantidad de monumentos artísticos e históricos, los años cincuenta y sesenta tan sólo se dedicaron a favorecer la vida del ciudadano de a pie, no fue hasta los setenta cuando se comenzó a rehabilitar su riqueza monumental, en justa y obligada reposición. El caso es que su situación en una de las vías principales que conectan Budapest con Viena, permitía a nuestro director no sólo mantener sus bases en Budapest, sino ver más claro su horizonte fuera de Hungría, en la capital austriaca.

Regreso a Budapest

A la capital húngara regresa en 1955 tras ser contratado como director de la Ópera. La revolución húngara de 1956 hace que las autoridades soviéticas impriman una brutal represión, inasumible para una familia con tres niños pequeños y dos artistas en pleno ascenso de su carrera, y Kertész se ve obligado a abandonar Budapest al año siguiente. Se instala en Alemania, país que le concede la nacionalidad, y viaja a Roma para ampliar conocimientos en la Academia de Santa Cecilia, donde su director (Fernando Previtali) queda seducido por sus aptitudes. Allí obtiene oportuno reconocimiento tras sus estudios, y accede a un curso de perfeccionamiento que le permite ofrecer nada menos que cuarenta conciertos.

Tras completar la aventura italiana, Kertész es nombrado director de la Sinfónica de Hamburgo y su Ópera. Los ecos de éxitos obtenidos con las representaciones de óperas como *Fidelio* y *La Bohème*, llegan se dejan oír en Hannover y Wiesbaden, donde es invitado. No obstante, el paso decisivo de su consagración lo da al ser contratado como director de la Ópera de Augsburgo en 1960. Allí trabaja en algunos de los principales títulos de compositores como Mozart, Strauss o Verdi, obteniendo sonados y sucesivos triunfos. En 1964 es nombrado también director de la Ópera de Colonia, donde las cosas no le funcionan tan bien. El público se muestra bastante crítico con algunos de los *tempi* "demasiado rápidos" que imprime en algunas sus interpretaciones. No obstante, el húngaro aprovecha su situación para llevar a cabo algún estreno de obras muy poco representadas, como *Stifellio* de Verdi, u otras contemporáneas, como *Billy Budd* de Britten (que experimenta su primera representación alemana), que son dos de los aspectos que caracterizan el personal perfil con el que va delineando su carrera.

A la vez de su actividad en Colonia, en 1965 es nombrado director de la Sinfónica de Londres, cargo que le permite además mantener estrecha relación con Covent Garden, otro de los centros neurálgicos de la vida musical centroeuropea. En Londres su contrato expira en 1968, ciñéndose estrictamente a los tres años de duración establecidos, y sin posible renovación, debido a ciertas diferencias con la parte administrativa de la institución, que no veía con buenos ojos el control que el húngaro imprimía sobre los aspectos artísticos.

Después de terminar en Londres, Kertész no se compromete permanentemente con la titularidad de ninguna orquesta, sino que le podemos observar la frente de una gran variedad de ellas, de uno a otro lado del mar, como las Sinfónicas de Chicago o San Francisco, o la de Cleveland y Nueva York, o desde la Filarmónica de Israel hasta las de Berlín o Viena,



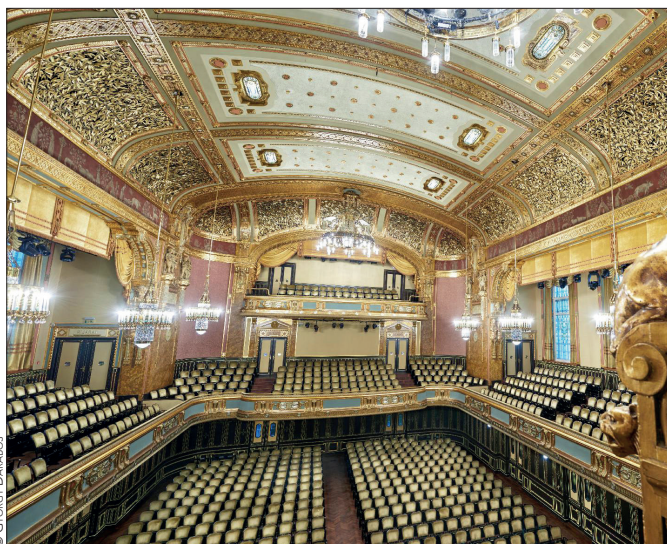
“Kertész abandonó Hungría en 1957, huyendo de la represión soviética a la que había llegado el país tras las movilizaciones surgidas el año anterior” (en la imagen, la tumba del director, donde está también enterrada su esposa Edith Kertész-Gabry).

incluso en el podio de la Suisse Romande, o la Sinfónica de Bamberg, orquesta con la que presumiblemente realizó su primera grabación en 1960, las obras de Beethoven que aparecen en la reseña de la última página de este artículo, y que fue la formación que formalizó el último contrato estable del director en 1973, poco antes del desgraciado percance que acabó con su vida.

Estilo y repertorio

Quizás, uno de los aspectos que mejor caracterizó el estilo de István Kertész fue su objetividad que tenía su origen en el respeto por lo escrito en la partitura. Posiblemente sea este uno de los rasgos decisivos que ofrecían seguridad a cada una de las formaciones por las que pasó. Esa objetividad le llevaba a ejercer un perfecto control sobre el sonido, algo muy ligado con el espíritu húngaro de sus orígenes. Su sentido de la musicalidad, la conveniente asimilación del *melos* inmerso en el pentagrama, le llevaban a captar el necesario sentido global de la obra que tenía entre manos. No obstante, a la hora de valorar a un director de estas características, siempre tenemos la sensación de quedarnos a medias, pues el potencial que podemos llegar a intuir es tan alto y ofrece tantas perspectivas que, a poco que profundicemos, nos topamos con la duda de la evolución que hubiera experimentado su arte a medida que hubiese ido avanzando en experiencia. Nos acude a menudo la idea de observar todas estas primeras formas de proceder del húngaro como puntos de partida que podrían servir de base a una evolución posterior no tan rígida en los presupuestos.

Hay algún dato que nos permite abundar en la cuestión, por ejemplo las dos versiones de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*; una de ellas, con la Sinfónica de Londres, perfectamente encaillada dentro del estilo reconocido del director, con todo bajo control, de acuerdo con lo escrito, sin dar apenas tregua a lo subjetivo; la otra, con la Filarmónica de Viena, donde todo es



© GYÖRGY DARABOS

“En la Academia Franz Liszt de Budapest tuvo como profesores a Leo Weiner, Zoltan Kodály, Janos Ferencsik o Laszlo Somogyi” (en la imagen, la Gran Sala de Conciertos de la Academia).

radiante, la música fluye casi como de improviso, luchadora, creativa, con un grado de subjetividad que no casa bien con los presupuestos relacionados con el director. Dos interpretaciones, dos visiones, completamente diferentes entre sí de una misma obra que, por otro lado, tampoco es que muestren un gran intervalo de tiempo entre ellas. Por tanto, esta circunstancia nos parece lo suficientemente importante a la hora de apreciar el estilo del director. Evidentemente, en el contexto de su propia trayectoria, no en el de la historia de la dirección orquestal, pues en ese caso sólo podemos contar con lo que tenemos, no con lo que podríamos haber tenido.

Repertorio variado

Lo que tenemos es mucho y variado, teniendo en cuenta la corta existencia del personaje que tenemos entre manos. Sobre todo, me gustaría acentuar lo de variado, pues a menudo se dan cosas por evidentes sobre el papel, que una vez comprobadas, escuchadas, no lo son tanto. Por ejemplo, es generalizada la opinión favorable hacia su Mozart, cosa que no siempre está tan clara. Sin ir más lejos, los unánimemente reconocidos registros de la música masónica del salzburgués para la firma Decca, no lo son tanto, ni mucho menos lo mejor que el húngaro nos dejó del autor de *La flauta mágica*, que creo hay que reconocerlo en algunas de las óperas que tradujo, y en algunos de los Conciertos para piano. Otro registro generalmente muy sobrevalorado es el de su integral de Schubert con la Filarmónica de Viena para la misma firma. Tan solo se libran las versiones de alguna de las oberturas y, quizás, la de la *Sexta Sinfonía*; el resto no pasa de la corrección o, incluso en algunos momentos, de la equivocación palmaria. Tampoco la Filarmónica de Viena está como para tirar cohetes en esa ocasión. Creo que, si el director hubiese vivido más tiempo, tarde o temprano habría vuelto sobre estas obras con un concepto marcadamente distinto. Pero, lo que hay, es lo que hay.

Otra de las cosas que se suelen dar por supuestas es que, porque alguien sea de un lugar determinado, tiene que ser un buen intérprete de las obras de los compositores de su tierra. Bueno, esto sucede unas veces, y otras muchas, no. Por ejemplo, otro de los registros unánimemente reconocidos de Kertész, como es *El castillo de Barbazul* de Bartók, no es tan redondo como se pretende hacer ver, ni por las voces, pues ni Berry ni Ludwig están tan acertados como suelen en otros repertorios, ni el propio Kertész llega con profundidad al meollo de la obra. Un ejemplo palmario de lo que queremos decir lo

“Sus interpretaciones de Brahms son de gran consistencia y profundidad, donde, además, la Orquesta Filarmónica de Viena está inmensa”

ofrece el doble CD que reseñamos conteniendo *Hary Janos*, los *Salmos Húngaros* y las *Variaciones Peacock* de Kodály. Las dos últimas obras son ofrecidas en versiones que podemos considerar de referencia, a la altura de las más grandes; en cambio, la de la ópera no es tan redonda, quedan bastantes cabos sueltos en la interpretación, y no llega a la altura que consigue su maestro Ferencsik en su registro para Hungaroton. Con todo, es una versión a considerar, sobre todo si tenemos en cuenta la escasez de la discografía de la obra.

No obstante, estos pequeños lunares no deben empañar el concepto global que desprende el legado de este director. En el otro lado de la balanza se sitúa su Brahms, por ejemplo, de una consistencia y profundidad fuera de toda duda. Lo podemos apreciar sobre todo en las tres últimas Sinfonías, muy especialmente en la *Cuarta*, además, la Filarmónica de Viena está inmensa. A destacar, muy especialmente, las versiones de las dos *Serenatas*, obras poco frecuentadas, pero que contienen gran parte del corazón de la música del hamburgués, perfectamente captado y transmitido por un Kertész que, en el momento de estos registros se encontraba ya muy cerca de la cima; son los años de Londres, de su integral de Dvorák, esta sí justamente reconocida, de la *Cuarta* de Bruckner, una obra no del todo conseguida por Kertész, que seguro habría sido mucho más estudiada si la vida le hubiera concedido más tiempo. Me parece que Bruckner habría sido otro de los compositores en que el húngaro habría profundizado más concienzudamente a lo largo de su carrera.

A destacar también su compromiso con la música contemporánea, muy especialmente la de autores como Britten, de quien no sólo dejó el *Billy Budd* a que hemos hecho referencia anteriormente, sino también un excelente *Concierto para violín*, acompañando a Menuhin, nada menos. Stravinsky, Shostakovich, Bartók o Egk, conocen versiones de sus obras, salidas de la batuta del húngaro, con el fervor y respeto que le caracterizaban.

Concluimos casi como hemos comenzado, pues cuando uno se acerca a la vida y el legado de alguien que ofrecía tantas posibilidades que quedaron tan sólo en eso, a causa de una muerte prematura, tiene la sensación de quedarse siempre atascado en alguna intersección escondida del camino.



© SCHWEIGMANN/UNITED ARCHIVES - GETTY IMAGES

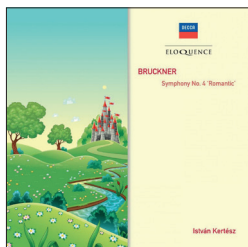
István Kertész durante un ensayo en Alemania, hacia 1970.

UNA DISCOGRAFÍA Ciclos



BRAHMS: Sinfonías. Variaciones Haydn. Serenatas. Filarmónica de Viena. Sinfónica de Londres. Decca · 4 CD · ADD

Un ciclo Brahms sólido, de mucha altura. Las versiones de las serenatas son de auténtica referencia. Kertész falleció antes de terminar la grabación de las *Variaciones*, que fue concluida por la orquesta sola, sin director, en su memoria.



BRUCKNER: Sinfonía n. 4. Sinfónica de Londres. Decca · CD · ADD

Solía incluir esta obra en sus conciertos; tenemos noticia de más de una versión de ella firmada por el húngaro. Demuestra tener buen sentido del lenguaje bruckneriano, aunque la resolución de ciertas secciones no queda del todo clara.



DVORÁK: Sinfonías y otras obras orquestales. Réquiem. Sinfónica de Londres. Decca · 9 CD · ADD

Globalmente, junto a la de Kubelik y la más reciente de Belohlávek, es la integral más conseguida de las Sinfonías de Dvořák. Las oberturas y poemas sinfónicos están a la altura de los mejores. El *Réquiem* se resiente de alguna de las voces.



DVORÁK: Sinfonía 9. SMETANA: El Moldava. Filarmónicas de Viena e Israel. Decca · CD · AAD

No existe gran diferencia en las fechas de grabación entre esta versión de la *Nuevo Mundo* y la incluida en la integral que figura al lado. No obstante, los resultados son muy diferentes, como se puede ver. *El Moldava*, flojo, en cambio.

Acompañantes



BEETHOVEN: Conciertos para piano 4 y 5. Richter-Haaser. Filarmonía. Testament · CD · ADD

Hans Richter-Haaser, Conrad Hansen, Julius Katchen o Cliford Curzon son algunos de los pianistas que colaboraban habitualmente con Kertész. Estas dos espléndidas versiones de los dos últimos conciertos de Beethoven, por ejemplo.



BEETHOVEN: Sinfonías 2 y 4. Overturas. Concierto n. 3. Hansen. Sinfónica de Bamberg. Denon · 2 CD · ADD

A comienzos de 1973, Kertész aceptó la titularidad como director de la Sinfónica de Bamberg, cargo que sólo pudo desempeñar unos pocos días. Su relación con la orquesta venía de lejos, como podemos ver en estas versiones de los sesenta.



BARTÓK / BEETHOVEN / STRAUSS. Obras. Schwarzkopf. Filarmónica de Berlín. Orfeo · 2 CD · ADD

A pesar de su corta existencia, Kertész se subió al podio de las primeras y más reconocidas orquestas de su tiempo. La Filarmónica de Berlín no quedó ajena a sus encantos, como podemos apreciar en este concierto salzburgoés de 1962.



EKG: Furchtlosigkeit und Wohlwollen. Wunderlich. Radio Bavaria. Orfeo · CD · ADD

Wunderlich, Berry, Ludwig, Schwarzkopf, Lorengar, Victoria de Los Ángeles, son algunas de las grandes voces de su tiempo que colaboraron con el húngaro. Aquí está, además, comprometido con la música contemporánea, como era su gusto.

Ópera y sacra



HAYDN: Misa Nelson. MAHLER: Kindertotenlieder. Forrester. Solistas. Filarmónica e Israel. Helicon · CD · ADD

Una gran versión de la *Nelson* y otra muy sentida de los *Kindertotenlieder*, junto a una Forrester muy adecuada. La Filarmónica de Israel fue otra de las orquestas con las que Kertész guardó una relación más estrecha; he aquí un buen ejemplo.



KODÁLY: Háry János. Psalmus hungaricus. Variaciones Peacock. Sinfónica de Londres. Decca · 2 CD · ADD

Como no podía ser de otra manera, también cultivó la música de su país; Kodály fue uno de sus maestros, sin ir más lejos. He aquí una de las pocas versiones de la ópera del húngaro, notable, junto a los referenciales *Salmos* y *Variaciones*.



MOZART: La clemenza di Tito. Solistas. Filarmónica de Viena. Decca · 2 CD · ADD

No era esta una de las óperas más frecuentemente representadas de Mozart por aquel entonces (año 1966); lo que significa que este registro se anticipa en más de diez años a los de Colin Davis y Karl Böhm, dos de los grandes mozartianos.



MOZART: La flauta mágica. Solistas. Filarmónica de Viena. VAI · DVD

Mozart fue otro de sus grandes amores musicales, y uno de sus compositores más frecuentados. Dirigió mucha ópera suya, además de otras obras. He aquí esas imágenes rescatadas de una función del Festival de Salzburgo de 1964.

Iván Fischer

Batuta visionaria y reformista

por Lorena Jiménez

Si pensamos en uno de los directores más reconocidos de la actualidad, el nombre de Iván Fischer es uno de los primeros que nos viene a la cabeza. Sus numerosas grabaciones, giras internacionales y su presencia en el podio de célebres orquestas dan fe de la destacada posición del fundador y director de la Budapest Festival Orchestra (BFO), que este mes regresa al Auditorio Nacional de Música de Madrid de la mano de Ibermúsica. Nacido en Hungría (Budapest, 1951) en el seno de una familia de origen judío de gran tradición musical; su padre Sándor Fischer fue director de orquesta en Budapest con la Radio Húngara, su hermano mayor Adam también es un famoso director de orquesta, su primo György Fischer fue Director Musical de la Ópera de Colonia y estuvo casado con la soprano Lucia Popp, e incluso una de sus bisabuelas estudió piano con el mismísimo Franz Liszt. Iván Fischer estudió piano, violín, violonchelo y composición en el Conservatorio Béla Bartók de su ciudad natal, y dirección musical en Viena con el legendario Hans Swarowsky. Un año después, amplía su formación en Salzburgo bajo la tutela de Nikolaus Harnoncourt. Todo cambiará para él cuando, con veinticinco años, gana el concurso de dirección de la Fundación Rupert en Londres, que le abre las puertas como director invitado de importantes orquestas británicas como la BBC Symphony o la London Symphony, y las ofertas como director se suceden en Europa y en Estados Unidos, donde debuta como director invitado de LA Phil en 1983. Año que marca un antes y un después en la vida del visionario director húngaro cuando regresa a su país para fundar y dirigir la BFO. Han pasado casi cuatro décadas desde entonces, y hoy goza de una merecida reputación como uno de los binomios musicales de mayor éxito y unánime reconocimiento internacional.



© Marco Bongione

El programa del concierto en el Auditorio Nacional incluye obras de Dohnányi, Schumann y Richard Strauss, ¿qué tienen en común estos compositores?

Schumann inició la tradición romántica alemana y tanto Richard Strauss como Dohnányi son compositores postrománticos profundamente enraizados en esa tradición, de la que se convirtieron en destacados representantes en el siglo XX.

La obra *Minutos sinfónicos Op. 36*, que Ernő Dohnányi compuso en los años treinta del siglo pasado, inaugura el programa de este concierto, ¿cómo describiría la música de este compositor, pianista y profesor húngaro?

Pues el estilo de Dohnányi está más cercano a Alemania que a su Hungría natal... No solo fue un virtuoso pianista, sino también un virtuoso compositor que destaca especialmente por su magistral tratamiento de las armonías y la orquestación, y en ese sentido está estrechamente relacionado con Richard Strauss.

A propósito de Richard Strauss, también nos ofrecerá su lectura de la conocida *Danza de los Siete Velos* de la ópera *Salome*, y los poemas sinfónicos *Don Juan* y *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, ¿es difícil transmitir esa rica paleta de colores que demanda la orquestación straussiana?

Strauss fue un genio que inventó el sonido orquestal moderno, haciendo uso de pasajes extremos para cada instrumento, pero sonando siempre bien... *Don Juan* es realmente difícil para las cuerdas y, además, está dominado por bonitos solos de oboe y trompa... los instrumentos favoritos de Richard Strauss. No olvidemos que su padre fue un excelente trompista, lo cual explica ese papel predominante que le da a las trompas, y que también se puede apreciar en *Till Eulenspiegel*...

¿Y qué destacaría del *Concierto para piano y orquesta en la menor Op. 54* de Schumann?

Yo diría que hay un lirismo íntimo en esta obra, cercano a esa brillante música para piano... El segundo movimiento es un diálogo de delicadísima música de cámara...

Hablemos ahora de la Budapest Festival Orchestra (BFO), elegida recientemente como "Mejor orquesta del año" por la revista británica *Gramophone*. ¿Cómo surgió la idea de fundar esta orquesta y cuál es su filosofía?

Quise fundar una nueva orquesta con una nueva mentalidad, en la que todo el mundo toque con creatividad y con implicación emocional, como si estuvieran tocando en un cuarteto de cuerda.

¿Cuál es el método de trabajo de la BFO?

Preparamos todo minuciosamente, ensayando incluso por secciones, de forma que cuando nos juntemos, todos puedan tocar bien la obra y podamos trabajar la expresión artística... La BFO tiene grupos especializados en interpretación con *period instruments*, en música contemporánea, coro, música folk...

Para usted, la BFO es un claro ejemplo de *reform orchestra*, ¿qué tipo de novedades la distinguen del resto de las orquestas? ¿Por qué es un modelo para las orquestas del futuro?

Creo que la orquesta del futuro tendría que ampliar el repertorio, es decir, tocar desde la música más antigua a la música más nueva, así como diversos estilos musicales. Y eso es precisamente lo que hace habitualmente la BFO.

También ha desarrollado nuevos formatos de concierto, ¿en qué consisten sus famosos *surprise concerts*?

Anuncio lo que escuchará el público y, a veces, les pregunto qué quieren escuchar. Nuestro responsable del archivo sale a buscar la música, pone las partituras en los atriles y nosotros la tocamos. De hecho, es una sorpresa incluso para mí...



© MARCO BONGIOVINE

"Richard Strauss fue un genio que inventó el sonido orquestal moderno, haciendo uso de pasajes extremos para cada instrumento, pero sonando siempre bien", afirma Iván Fischer, que dirige al bávaro en marzo en Ibermúsica.

Algunos directores de orquesta parecen tener asumido que el ensayo es el lugar donde ahorrar fuerzas para concentrar la máxima energía en el concierto. ¿Su forma de entender la música admite esa actitud de *laissez-faire* en un ensayo?

No estoy de acuerdo para nada con esa costumbre, porque uno necesita expresar al máximo en cada momento, y por tanto se necesita practicar también esa expresión...

¿Y qué se necesita para motivar a los músicos en los ensayos? ¿Es buena idea darles cierto margen para que desarrollen su creatividad cuando ensayan?

Yo creo que la motivación es incluso más importante que la calidad... De hecho, yo prefiero a un músico altamente motivado aunque sea técnicamente imperfecto que a un músico excelente pero aburrido...

En numerosas ocasiones, se ha mostrado especialmente crítico con el sistema de las orquestas convencionales, manifestando que solo les quedarían unas pocas décadas de existencia si no se reforman... ¿Cuáles son los principales problemas en el sistema de la orquesta sinfónica convencional?

El reducido repertorio, la falta de una alta motivación, el exceso de volumen que puede ser dañino para el oído y la poca dedicación a la educación musical, lo que reduce los públicos.

¿Se tendría que redefinir la tradicional relación director-orquesta?

Sí, porque si las orquestas son independientes, los directores se comportarán como hacen los políticos. Yo creo que los directores deberían ser verdaderos líderes morales.

Usted asistió en Viena a las famosas clases de Hans Swarowsky, a las que también acudieron su hermano Adam, Claudio Abbado, Zubin Mehta o Mariss Jansons, entre otros. ¿Es verdad que le daba mucha importancia a la estructura y al análisis de la partitura?

Muchísima... Él quería que sirviéramos al compositor, y nada más.

"Quise fundar la Budapest Festival Orchestra con una nueva mentalidad, en la que todo el mundo toque con creatividad y con implicación emocional, como si estuvieran tocando en un cuarteto de cuerda"



© MARCO BORGREVE

“Un joven director de orquesta tiene que encontrar la respuesta de por qué él o ella quiere ser director; y la única respuesta válida es la pasión por la música y por el trabajo orquestal”, indica Iván Fischer.

También trabajó con Nikolaus Harnoncourt, cuyo enfoque de la música es completamente diferente porque siempre ha defendido que hay que buscar más allá de las notas de la partitura, ¿qué destacaría de él?

Su visión, su conocimiento del contexto y su idea de la música como una herramienta de comunicación.

Hablando de directores de orquesta, ¿cuál diría que son las principales diferencias entre los directores de antes y la generación actual?

Antes de la guerra, las *trade unions* eran débiles, por lo que muchos directores eran tiranos. Después de la guerra, las *trade unions* recibieron mucho poder e influencia y por tanto, el rol del director se limitó a ser popular con los públicos y los miembros de la orquesta.

¿Y qué *skills* tiene que tener un buen director de orquesta hoy en día?

Tiene que ser un guardián de unidad y moralidad.

Por cierto, ¿qué significó ser nombrado *Chefdirigent* de la *Konzerthausorchester* de Berlín? Usted fue elegido por los propios músicos de la orquesta pero actualmente vemos cada vez más casos de directores titulares de destacadas orquestas sinfónicas impuestos por conocidas agencias... ¿Qué opina al respecto?

Me sentí muy honrado y pasé seis fantásticos años con ellos... Generalmente son los miembros los que deciden... Todo eso está bien siempre y cuando el director se convierta en un verdadero líder y no como si fuera un ganador de un concurso de belleza.

Ha trabajado con jóvenes directores y directoras de orquesta en la conocida *Ammodo Conducting Masterclass* de la *Concertgebouworkest*, ¿qué consejo le daría a una joven promesa de la dirección?

Un joven director de orquesta tiene que encontrar la respuesta de por qué él o ella quiere ser director/a. Y la única respuesta válida es la pasión por la música y por el trabajo orquestal.

También dirige ópera y ha ejercido incluso como director de escena en varios títulos mozartianos. Karajan fue también *Regisseur*, pero no hay muchos directores de orquesta en el panorama actual que dirijan y escenifiquen la ópera que dirigen... ¿Le viene en mente algún otro director del pasado que hiciera ambas cosas?

Sí... Gustav Mahler...

Por cierto, ¿es verdad que hizo teatro en su juventud?

Sí, así es. Siempre estuve y estoy muy interesado en el teatro, y me siento en casa entre actores.

¿Y cuáles cree que son las claves para que una producción funcione?

En el caso de la ópera, tiene que haber un equilibrio entre el teatro y la música. A veces, uno está más pendiente de mirar y otras veces de escuchar la música, pero no tienen que molestarse entre ellas... En un recitativo, las palabras son más importantes que las notas, y en un aria tenemos que escuchar sin distracciones visuales...

Ha fundado su propia compañía operística, ¿cuál es su objetivo?

Pues producimos una ópera al año y la representamos en diferentes países. Nos encantaría llevar también algunas producciones a España...

También hace con frecuencia *staged concerts*, ¿en qué consiste este formato de concierto?

Son conciertos con elementos escénicos... Detesto la palabra *semi-staged*, ya que no existe algo como tal, porque si alguien se pone un sombrero, ya estamos ante algo completamente escenificado...

Y es Director Artístico del *Vicenza Opera Festival*, ¿cómo descubrió el *Teatro Olímpico de Palladio*?

Lo conozco desde que era un niño... Es la ópera más bonita del mundo; el sonido es fantástico y la arquitectura es realmente única... Así que es maravilloso presentar óperas allí de cualquier estilo...

¿Y qué singularidades ofrece un escenario así para hacer ópera?

Por lo general en un teatro de ópera normal el trabajo es el mismo aunque el *visual setting* sea diferente... Aquí, en cambio, el *visual setting* es siempre el mismo, lo que permite concentrarse en la interpretación y en la música...

Hablemos ahora de su faceta como compositor... Ha escrito mayormente música vocal, cosechando gran éxito con la obra *Eine deutsch-jiddische Kantate*, que se ha representado en varios países, ¿por qué le gusta usar textos en Yiddish en sus composiciones?

Quiero contribuir a la supervivencia de este lenguaje... En el Holocausto no solo se mató a gente sino también a una cultura, un lenguaje...

Además de la orquesta al completo, en su ópera *The Red Heifer* emplea también una *Gypsy band*...

Necesitaba la *folk band* porque se trata de la música folk nacionalista húngara que seduce a Moric, el chico judío que traiciona su identidad.

También compuso la ópera para niños *The Gruffalo*...

Sí, y es una de mis favoritas... 30 minutos para niños muy pequeños... Debería ser su primera experiencia operística...

¿Está componiendo alguna nueva obra en este momento?

No... Estoy reescribiendo algunas obras anteriores...

Una última curiosidad: es fundador de la *Hungarian Mahler Society*, y cantó de niño en la *Ópera Nacional de Hungría*, de la que Mahler fue director, ¿es Mahler su compositor favorito?

Digamos que es uno de mis compositores favoritos y está en buena compañía con Bach, Mozart y Beethoven.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

RealTeatro

de Retiro

Plaza de Daoíz y Velarde, 4

UN NUEVO ESCENARIO EN MADRID

Desde el 15 de abril, descubre el nuevo espacio para los espectáculos junior del Teatro Real.

Entradas ya a la venta para:

LA CENICIENTA · Ópera de Pauline Viardot · 15 - 29 ABRIL

PRAGA, 1941 · Teatro · 6 - 14 MAYO

YO SOY LA LOCURA · Títeres · 20 MAYO - 4 JUNIO

PARADE, EL CIRCO DE LOS VALIENTES · Concierto participativo · 10 - 18 JUNIO

FESTÍN MUSICAL EN FAMILIA · Circo y magia · 5 - 16 JULIO



Ilustración © Fran Parreño



ENTRADAS A LA VENTA
POR 15 Y 20 €

APERTURA
15 DE ABRIL

TEMPORADA
22/23

 **TEATRO REAL**

REALTEATRODERETIRO.ES
900 24 48 48



MADRID

Rachel Willis-Sørensen

La mariscalda del canto

por Blanca Gallego

Tras su primera grabación en Sony Classical con arias de Verdi, Mozart, Puccini, Dvorák y Lehár, la soprano americana Rachel Willis-Sørensen regresa con un rutilante registro dedicado a Richard Strauss, acompañada por un "dream team" formado por la Gewandhausorchester de Leipzig y el director Andris Nelsons. Y lo hace entrando por la puerta grande de la música del bávaro, nada menos que con los *Cuatro últimos Lieder* y la escena final de la ópera *Capriccio*.

"Los astros se alinearon para que Andris Nelsons, la Gewandhausorchester y yo grabáramos juntos este álbum dedicado a Richard Strauss", afirma la soprano, que une su nombre a la larga lista de insignes cantantes que han grabado esta música repleta de despedida y melancolía. "Cuanto más canto esta música, cuanto más me sumerjo en el mundo tonal de Strauss, ¡más me gusta!", incide con mucha vehemencia la soprano, que describe su arte y su voz de este modo: "mi voz es una opulenta voz de soprano lírica. Tomo las decisiones sobre mi repertorio basándome en lo que se adapta a mi voz y qué personajes y que música me dicen algo, que me tocan el alma". Y no hay duda que quien ha cantado la Mariscalda del *Caballero de la Rosa*, que ahora estrena el rol Arabella en la Deutsche Oper Berlin o quien hace de Condesa Madeleine en *Capriccio*, es una mariscalda del canto straussiano.



Con este disco para Sony Classical, Rachel Willis-Sørensen se sienta en la mesa de los más importantes... ¿Qué supone una grabación de Richard Strauss junto a la Gewandhausorchester y Andris Nelsons?

Los astros se alinearon para que Andris Nelsons, la Gewandhausorchester y yo grabáramos juntos este álbum dedicado a Richard Strauss. Todos tenemos agendas muy apretadas, así que me alegró mucho que encontráramos una franja horaria que me permitiera tener a este "dream team" a mi lado para esta música que adoro. Trabajar con artistas de este calibre permite a cada músico crecer y crear algo realmente especial. Estoy muy orgullosa de lo que hemos realizado juntos.

Además de la colosal música que contienen los *Vier letzte Lieder*, sus textos son obras maestras en sí mismos. ¿Hasta qué punto influye el texto en su manera de interpretar estos *Lieder*?

El texto habrá inspirado al compositor, así que intento comprender su reacción emocional, tratando de hilvanarlo con la música. Estoy de acuerdo con la Condesa Madeleine, que en la ópera *Capriccio* afirma que "las palabras y la música no hacen sino fortalecerse mutuamente".

Hablemos un poco de cada uno, lo que representa para usted, comencemos por *Frühling* ("Primavera")...

Me encanta que esta expresión de la primavera no sea la típica visión optimista que se espera de las obras sobre la primavera y la renovación. Hay ahí un cliché fácil, pero la música de Strauss parece expresar más bien la ansiedad ante lo desconocido. Por tanto, no solo el hermoso renacer de la primavera, sino también el miedo a lo nuevo y el dolor inherente al crecimiento. Por supuesto que hay líneas románticas brillantes, ¡pero la primera frase musical es tan oscura! Una visión muy inesperada.

***September* ("Septiembre")...**

Este *Lied* no expresa la energía desbordante que se asocia fácilmente con el verano. Se trata más bien de la calma e incluso del letargo y la satisfacción de la parte final de la temporada bien aprovechada. Me encanta la frase: "Sommer lächelt erstaunt und matt in den sterbenden Gartentraum". El verano sonríe asombrado por todo lo que ha sido capaz de crear y se "mata" habiendo dado toda su energía al mundo mientras el sueño del jardín muere. La melodía cadenciosa contribuye a este letargo dulce y satisfactorio.



Rachel Willis-Sørensen junto a Jonas Kaufmann interpretando a Mimi en *La Bohème* de Puccini.



© OLIVIA KAHLER / SONY CLASSICAL

La soprano Rachel Willis-Sørensen ha grabado un monográfico Richard Strauss en Sony Classical dirigida por Andris Nelsons.

"Estoy de acuerdo con la Condesa Madeleine, que en la ópera *Capriccio* afirma que 'las palabras y la música no hacen sino fortalecerse mutuamente'"

***Beim Schlafengehen* ("La hora del sueño")...**

Si tuviera que elegir un *Lied* favorito sería este. La melodía es absolutamente gloriosa y tan agradable de cantar. Me encanta la idea de que dormir te despierta a un mundo en el que puedes elevarte con grandes alas y vivir mil veces, como dice el propio *Lied*. El carácter melismático y las amplias frases agudas son maravillosos, y mi parte favorita es cuando la soprano proporciona la tonalidad común en la modulación de la última palabra "leben". La sensación de una orquesta entera rodeándome y resolviendo un acorde en el que canto con firmeza un tono... ¡es indescriptible!

Y finalmente ese canto supremo que es *Im Abendrot* ("Al anochecer")...

Para mí se trata de la ascensión. Siempre me imagino al final de la vida aceptando que he hecho todo lo que he podido. La línea vocal termina un par de minutos antes del final y podemos oír al sujeto temiendo lo desconocido y, en última instancia, aceptando con gratitud su paso a otro estado. Me parece profundo que este viaje esté acompañado por el trino de un ave que producen las flautas.

¿Qué antecedentes straussianos tenía usted?

Canto *Lieder* de Strauss desde la universidad. He interpretado a Diemut en *Feuersnot*, a la cuarta Doncella en *Elektra* y he cubierto el papel de Ariadna que ¡espero hacerlo algún día! También he interpretado a la Mariscala en *Rosenkavalier* en tres producciones y actualmente estoy preparando el rol de Arabella para la Deutsche Oper Berlin. Cuanto más canto esta

"Los astros se alinearon para que Andris Nelsons, la Gewandhausorchester y yo grabáramos juntos este álbum dedicado a Richard Strauss"



© OLIVIA KAHLER / SONY CLASSICAL

“Si tuviera que elegir un Lied favorito de los Cuatro últimos Lieder sería *Beim Schlafengehen*”, afirma la soprano, que acaba de grabar esta música con la Gewandhausorchester de Leipzig y el director Andris Nelsons.

música, cuanto más me sumerjo en el mundo tonal de Strauss, ¡más me gusta!

¿Hay sopranos que le hayan marcado en su trayectoria?

¡Por supuesto! Las grabaciones de Maria Callas me inspiran casi todos los días. Y Renée Fleming es alguien a quien tengo la suerte de haber conocido y que me ha enseñado tanto. Por otra parte, ¡me hubiera gustado tanto conocer a Montserrat Caballé!

¿Va seguir colaborando con un maestro como Nelsons?, que es seguramente uno de los tres o cuatro directores más importantes y grandes de nuestros días...

¡Trabajaría con él en cualquier momento! Hemos hecho juntos la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *Rosenkavalier*, el *Stabat Mater* de Dvorak, estos *Cuatro últimos Lieder* de Strauss y el Lied de Marietta de *La ciudad muerta* de Korngold. Es un mago. ¡Hacer música con él es un inmenso placer!

Qué le depara operísticamente hablando el resto de 2023, porque hay en el horizonte roles de Verdi, más Strauss...

“Mi voz es una opulenta voz de soprano lírica; tomo las decisiones sobre mi repertorio basándome en lo que mejor se adapta a mi voz y qué personajes y que música me dicen algo; es decir, elijo la música que toca el alma”

“*Im Abendrot* es un Lied que trata de la ascensión, siempre me imagino que es como al final de la vida aceptando que he hecho todo lo que he podido”

En 2023 cantaré Arabella, Violetta Valery, Desdemona, Leonora (la del *Trovatore*), Elisabeth de Valois (*Don Carlos*, versión en francés y 5 actos) y Antonia (de *Les contes d'Hoffmann*) ¡Es un año ajetreado y muy gratificante!

Hablando ahora de Wagner, ¿dónde se ve en pocos años?

Sinceramente, ¡no canto mucho Wagner! Me encanta cantar las heroínas más líricas de Wagner, como por ejemplo la Eva de *Meistersinger*, que canté en la Royal Opera House, pero por ahora creo que me adapto mejor a Leonora que a Sieglinde...

Y con Mozart, ¿le ayuda a posicionar mejor su voz después de algunos excesos?

Requiere que el cantante sea muy preciso y limpio en las entradas del estilo, así que es un ejercicio muy bueno... Siempre me gusta volver a Donna Anna en *Don Giovanni*.

¿Cómo definiría su voz?

Mi voz es una opulenta voz de soprano lírica. Tomo las decisiones sobre mi repertorio basándome en lo mejor que se adapta a mi voz y qué personajes y que música me dicen algo; es decir, elijo la música que toca el alma.

¿Es Strauss quizá el compositor más adecuado para sus posibilidades?

Quiero mantener un repertorio diverso para mejorar mis posibilidades de mantener una larga vida vocal.

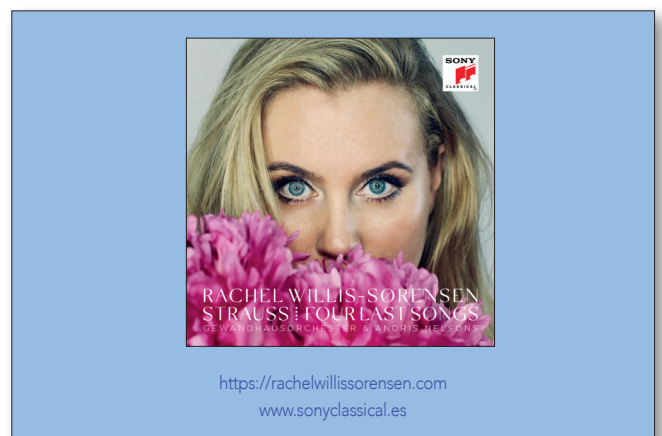
¿Y España se vislumbra en un horizonte cercano para Rachel Willis-Sørensen, bien en algún teatro de ópera o en alguna sala de conciertos?

¡Me encanta cantar en España! Por desgracia, todavía no puedo anunciar nada, ¡pero espero volver a cantar en este país en futuras temporadas!


Y por último, ¿qué significado tiene *Capriccio* para usted?

Capriccio es una obra musicalmente exigente y compleja. Richard Strauss la escribió en plena Segunda Guerra Mundial. Imagino que tal vez quería aportar algo de ligereza y encanto a un mundo cada vez más oscuro.

Gracias por su tiempo, ha sido un placer.



<https://rachelwillissorensen.com>
www.sonyclassical.es



ÓPERA



LABOHEME

Puccini

JOSEP VICENT / EMILIO SAGI
ADDA·SIMFÒNICA

Rodolfo, RAMÓN VARGAS - Mimì, BEATRIZ DÍAZ - Musetta, LUCA ESPINOSA
Marcello, DAVID MENÉNDEZ - Schaunard, MANEL ESTEVE - Colline,
MANUEL FUENTES Alcindoro y Benoit, GERARDO LÓPEZ - Coral ADDA

7, 9 y 11 de junio de 2023

Entradas:

www.addaalicante.es - www.instantticket.es - taquilla auditorio
ADDA, Auditorio de la Diputación de Alicante, 965 91 91 00



Con la colaboración de:
Sabadell
Fundación

Aniversario
100
DIPUTACIÓN ALICANTE

La otra violación de Lucrecia en el Teatro de la Zarzuela

Siguiendo con la política de recuperación del patrimonio lírico español, se recupera en el Teatro de la Zarzuela una obra del siglo XVIII firmada por uno de los compositores más importantes de su época, José de Nebra. *La violación de Lucrecia, Donde hay violencia no hay culpa* fue estrenada en el ámbito privado del Duque de Medinaceli en 1744. Si bien en 2012 se estrenó en versión concierto, ahora tenemos la oportunidad de disfrutarla también en escena. El libreto se aleja de la rigidez de las zarzuelas mitológicas, y el valor de esta obra reside especialmente en su música que por su estilo avanzado para la época se acerca más al clasicismo. Un título este que nos habla de género y violencia con esta temática recogida de las fuentes de Tito Livio y que posteriormente popularizaría Shakespeare.

Esta zarzuela barroca en dos jornadas, con música de José de Nebra, libreto en versión de Rosa Montero y los hablados originales de Nicolás González Martínez, es una nueva producción del Teatro de la Zarzuela, contando en la dirección musical con Alberto Miguélez Rouco y en la dirección de escena y vestuario con Rafael R. Villalobos. En el reparto están los nombres de María Hinojosa, Carol García, Marina Monzó, Anna Gomà y Manuela Velasco, comenzando las funciones el 25 de marzo.



La soprano María Hinojosa encabeza el reparto para la zarzuela barroca de Nebra *La violación de Lucrecia, Donde hay violencia no hay culpa*.

  ⇒⇒ <https://teatrodelaZarzuela.mcu.es>

Marzo luce con tres grandes orquestas en Ibermúsica



Víkingur Ólafsson interpreta el *Concierto para piano* de Grieg con la St. Louis Symphony Orchestra bajo la batuta de Stéphane Denève.

La Budapest Festival Orchestra regresa a Ibermúsica con su fundador y director titular, el húngaro Ivàn Fischer, y con el pianista Francesco Piemontesi, en un programa con obras de Dohnányi, Schumann (*Concierto para piano*) y Richard Strauss (*Don Juan, Danza de los siete velos* de Salome y *Till Eulenspiegel*). Esta cita será el 16 de marzo,

mientras que el 23 de marzo se presenta la formación alemana Sinfónica de Radio Fráncfort con el maestro Alain Altinoglu, contando como solista con el pianista Denis Kozhukhin. El programa evoca los mayores exotismos y sutilezas, con el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, el *Concierto para piano en sol mayor* de Ravel y la obra maestra de Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*, su suite sinfónica de "Las mil y una noches". Y para acabar el mes (30 de marzo), desde el otro lado del Atlántico y como representante de las cada vez menos vistas por Europa orquestas estadounidenses, visita Ibermúsica la St. Louis Symphony Orchestra, que bajo la batuta de Stéphane Denève ofrecerán las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov y la Suite de *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev, así como el *Concierto para piano* de Edvard Grieg con Vikingur Ólafsson como solista. Es decir, tres grandes conciertos con tres programas abarrotados de belleza sinfónica.

Budapest Festival Orchestra / Sinfónica de Radio

Fráncfort / St. Louis Symphony Orchestra

Directores: **Ivàn Fischer, Alain Altinoglu,**

Stéphane Denève

Solistas: **Francesco Piemontesi, Denis Kozhukhin,**

Víkingur Ólafsson

Mes de marzo

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ www.ibermusica.es

Un complemento a *La nariz* de Shostakovich

Anti-formalist Rayok (traducible como *El pequeño pa-raíso formalista*), cantata satírica de Shostakovich, que se estrena en la temporada del Teatro Real (única función el 26 de marzo en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo



La temporada del Teatro Real (en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes) presenta la cantata satírica de Shostakovich *Anti-formalist Rayok*.

de Bellas Artes) es, seguramente, la obra menos ambigua de todas: se trata de una pequeña ópera de cámara compuesta en 1948 y representada de forma clandestina solo ante familiares y amigos. Planteada como una sucesión de verborreicos discursos en una supuesta conferencia de las máximas autoridades culturales soviéticas, enhebra las melodías folclóricas *Kalinka* y *Sulikó* (esta última, la favorita del genocida Stalin) en un discurso musical con un claro sustrato bufo. Esta pequeña y divertida joya musical se presenta como complemento a *La nariz* (ver portada y entrevista de portada en este mismo número).

Shostakovich disfrutó del reconocimiento oficial soviético en la misma medida en que fue objeto de durísimas reprimendas que le hicieron temer por su propia vida. Todo ello, al compás de un régimen que ejerció su coerción haciendo uso de distintos grados de violencia y que adoptó posturas estéticas mutantes en el tiempo. Del mismo modo, su música se posicionó con respecto al estalinismo como sátira (*Lady Macbeth de Mtsensk*, 1934), como modelo estético (*Sinfonía n. 5*, 1937), como arma propagandística (*La caída de Berlín*, 1950) y como denuncia de su miseria moral (*Sinfonía Babi Yar*, 1962). *Anti-formalist Rayok* podrá verse y escucharse con la dirección escénica de Johannes Stepanek, solistas del Coro Titular del Teatro Real, con dirección de Andrés Máspero; el bajo Alexander Teliga y Judith Jáuregui como pianista.

  => www.teatroreal.es

FIAS 2023

música que ni imaginas

Festival Internacional
de Arte Sacro

Del 21 de febrero al 30 de marzo

JUNO · ALONDRA BENTLEY · ANACRONÍA + RITA MORAIS · ARIEL BRÍNGUEZ QUINTET · COLLEGIUM MUSICUM MADRID · CONCERTO DI MARGHERITA · CORO VICTORIA & SCHOLA ANTIQUA · EGERIA · EL GRAN TEATRO DEL MUNDO + CYRIL AUVITY · ELISABETH HETHERINGTON + PÉRGAMO ENSEMBLE · ENRIC MONTEFUSCO FLORIST · I DISCORDANTI · JONATAN ALVARADO & ARIEL ABRAMOVICH · JONE MARTÍNEZ & ANA VIEIRA LEITE + IL FERVORE · JORGE JIMÉNEZ · L'APOTHÉOSE · LA FONTE MUSICA · LA GUIRLANDE LA RITIRATA · LA VAGHEZZA · L'ESTRO D'ORFEO · MARIOLA MEMBRIVES · MOISÉS P. SÁNCHEZ NINA NASTASIA · NUMEN ENSEMBLE · OBNI · ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID · PERRATE PROTEAN QUARTET · SOFÍA COMAS · SOPHIA DJEBEL ROSE · THE MINISTERS OF PASTIME · WALID BEN SALIM



Cultura Comunidad de Madrid
#FIAS2023
www.madrid.org/fias

Medios colaboradores

radio 3 EL CULTURAL 



Comunidad
de Madrid

Las óperas de juventud de Ruperto Chapí

por Nieves Pascual León

Eclipsada por la producción de compositores coetáneos ilustres, la vasta obra de Ruperto Chapí (1851-1909) ha tenido que aguardar hasta tiempos relativamente recientes para recibir un reconocimiento acorde a sus méritos musicales. Tras las monografías pioneras de Ángel Sagardía y Luis García Iberní, el volumen editado por el IVM en 2012 y coordinado conjuntamente por Víctor Sánchez, Javier Suárez y Vicente Galbis era, sin duda, el último referente fundamental en la investigación sobre el compositor.

Tras dedicar su tesis doctoral a *La ópera española en la escena madrileña de finales del siglo XIX*, Francisco Manuel López se centra ahora en Chapí, figura simbólica, junto al más estudiado Felipe Pedrell y otros artistas de la encrucijada estética en que se hallaba el género lírico a finales de siglo. Uno de los aspectos de más interés es el estudio que el autor ofrece de la música y el libreto de las cuatro primeras óperas de Chapí: *Las naves de Cortés* (1874), *La hija de Jefté* (1876), *La muerte de Garcilaso* (1878) y *Roger de Flor* (1878). El análisis estructural permite reconocer cómo la célula motívica sirve para la caracterización de personajes, situaciones o estados de ánimo. Por otra parte, la elaboración de estas unidades contribuye a la cohesión interna de la obra, revelando un sólido conocimiento de las propuestas con las que Richard Wagner había revolucionado el drama musical germánico. A esta poderosa influencia creativa se une la evidente imposición que el género italiano ejercía sobre la forma o el uso de la voz, así como la incorporación pintoresca (en cierto modo, semejante a cómo ocurría en la ópera francesa) de determinados

elementos folclóricos o populares con función de descripción ambiental. El detallado comentario sobre el contexto artístico y las predilecciones de la audiencia, sobre las influencias que el sector ejercía en la creación de Chapí y, al mismo tiempo, sobre su propia iniciativa compositiva y sobre la evolución durante la primera fase de su carrera, permiten al lector obtener un complejo collage de factores que (materializados aquí en la obra del alicantino) fueron determinantes en el fracaso de la iniciativa de creación de una ópera nacional española.



Las óperas de juventud de Ruperto Chapí
Autor: **Francisco Manuel López Gómez**
Alpuerto, Madrid, 2021 (326 páginas)

 www.editorialalpuerto.es

Festín musical en el FIAS 2023

El FIAS (Festival Internacional de Arte Sacro), uno de los festivales con mayor personalidad e interés del panorama musical español, ha presentado en la Comunidad de Madrid, a lo largo de algo más de cinco semanas, una fantástica programación de 39 conciertos, con 26 estrenos y 10 encargos propios. Con su carácter innovador en propuestas musicales que van desde el canto llano gregoriano a la experimentación más actual, la música antigua, el jazz, el folk, el flamenco, el pop o la electrónica, el Festival Internacional de Arte Sacro comenzó el pasado 21 de febrero y concluye el próximo 30 de marzo, con una fuerte presencia internacional de 15 conciertos, con artistas y grupos procedentes de Alemania, Argentina, Canadá, Francia, Italia, Marruecos, Portugal y Suiza. Organizado por la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, el FIAS se suma este año con varios conciertos a tres efemérides señaladas, el IV Centenario de la Canonización de San Isidro, el V Centenario de la Villa de Galapagar y el Año Picasso. De sus 26 estrenos, 8 de ellos son absolutos, 10 en España, 5 en la Comunidad de Madrid y 3 incluyen estrenos en tiempos modernos con la recuperación de patrimonio musical español.

Este festín para auténticos melómanos, pero también para cualquier oyente que mantenga intacta su curiosi-

dad por descubrir nuevas propuestas y nuevos nombres en un amplio espectro de estilos y lenguajes musicales, se celebra en lugares como Teatros del Canal, la Basílica Pontificia de San Miguel, la Capilla del Palacio Real de Madrid, las iglesias de Santa Bárbara, San Antonio de los Alemanes y de la Encarnación, el Monasterio de Santa María de El Paular en Rascafría y el Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial. En la programación de este año destaca la presencia de extraordinarias voces femeninas, tanto en el repertorio de música antigua, como María Espada, Jone Martínez, Lucía Martín-Cartón y Lucía Cahiuela, Ana Viera Leite, Ana Quintans y Rita Morais, Alena Dantcheva, Francesca Cassinari y Elisabeth Hetherington, como en las músicas actuales, con Mariola Membrives, Nina Nastasia, Sofía Comas o Sophia Djebel Rose. A ello se suman los encargos del festival, como los hechos al compositor y pianista Moisés P. Sánchez, que estrenará una obra sobre el *Guernica* de Picasso o al compositor y saxofonista cubano Ariel Brínguez, con el estreno absoluto de *Oda al nacimiento*, que se mueve por territorios del jazz y la espiritualidad.

 www.madrid.org/fias/2023

Marzo en el Centro Nacional de Difusión Musical



© SUSSE AHLBURG

La soprano Sophie Bevan forma parte del reparto para *Alexander's feast*, de Haendel (día 26).

De las variadas propuestas que ofrece el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) para el mes de marzo, comienza el mes con los hermanos Luis y Víctor del Valle, dúo pianístico que estará acompañado por el Cuarteto Modigliani, en una nueva entrega del Liceo de Cámara XXI (día 3), con obras tan atractivas como *El carnaval de los animales* de Camille

Saint-Saëns. Dentro de Universo Barroco (día 11), *Les Cornets Noirs* se presenta junto a la soprano Núria Rial, en un programa que podríamos resumir como "antes de terminar eclipsadas por los violines a medida que avanzaba el siglo XVII, las cornetas renacentistas fueron solistas privilegiadas en todo ese corpus de obras instrumentales que empezó a desarrollarse en Italia a comienzos de la centuria". En el mismo ciclo (día 26), el CNDM prosigue ofreciendo óperas y oratorios de Haendel, esta vez con *Alexander's feast* (1736), con interpretación del prestigioso conjunto británico The King's Consort, con la dirección de Robert King (un binomio haendeliano entre los mejores de la historia) y la presencia de tres voces muy reclamadas en la escena haendeliana, como la soprano Sophie Bevan, el tenor Joshua Ellicott y el bajo Matthew Brook.

La Orquesta Nacional de España, con David Afkham (director) y Leticia Moreno (violin), interpretan el estreno absoluto, encargo del CNDM y la Orquesta y Coro Nacionales de España, de Benet Casablancas, su *Concierto para violín y orquesta*. Sera los días 17 y 18 de marzo (Auditorio Nacional de Música) y 24 de marzo en La Coruña (Palacio de la Ópera). Por otra parte, dentro del Ciclo de Lied, el día 27 debuta en el ciclo la joven mezzosoprano lírica francesa Marianne Crebassa, de voz bien torneada, penumbrosa, flexible y extensa. Dotada de ese toque típicamente nasal en algunas cantantes de su nacionalidad, es una artista inteligente y versátil. No le plantea ningún problema abordar de vez en cuando partes propias de una soprano, así las de *Salud de La vida breve* de Falla o *Mélisande* de Debussy. Ha elegido un programa mixto, con canciones españolas y francesas firmadas por Mompou, Guridi, Ravel y Debussy, con el aditamento de otras de Villa-Lobos. Joseph Middleton, que comparece asimismo por primera vez en el ciclo, la acompaña desde el teclado.

  ⇒⇒ www.cndm.mcu.es

Divos, retratos íntimos de grandes cantantes

Cuando la Historia de la ópera analice el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, todos los nombres que aparecen en este libro tendrán un capítulo especial como representantes de cuatro generaciones entrecruzadas. Por un lado, la de Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Josep Carreras o Teresa Berganza; por otro, la de Renée Fleming, Barbara Hendricks y Roberto Alagna, junto a quienes también han marcado con fuerza las dos primeras décadas del nuevo milenio, como Cecilia Bartoli, Anna Netrebko, Sondra Radvanovsky, Carlos Álvarez, Jonas Kaufmann, Juan Diego Flórez, Javier Camarena, Rolando Villazón o, después, Philip Jaroussky y Jakub Jozef Orłiński. En el escenario todos ellos se sienten, en su fortaleza y su fragilidad, auténticamente divos. Pero también, desde fuera, figuras como Peter Gelb o Gerard Mortier, verdaderos magos, han sido capaces de transformar, desde su audaz visión de la cultura, un espectáculo como la ópera, para que sobreviva en el futuro.

A todos ellos los ha conocido de cerca y entrevistado a menudo Jesús Ruiz Mantilla, como cronista musical. Juntos conforman una visión apasionada, lúcida y polémica del mundo del arte y de la música. Todos abordan sus valores y filosofías de la vida, sus carreras, la política, el amor, ciertas

manías, pasiones, excesos y locuras, sus glorias y ocasos... *Divos* es un retrato colectivo donde prima la dimensión humana de estos seres divinos que bordean la tragedia y saben también reírse de sí mismos y de lo que les rodea sin dejar indiferente a nadie.



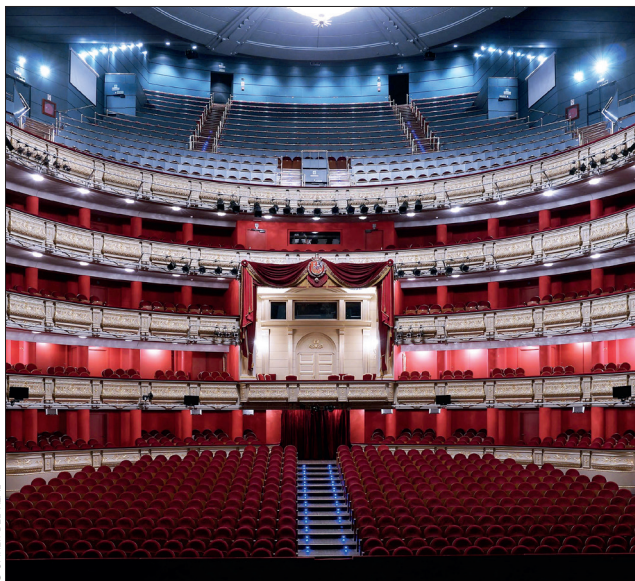
Divos

Autor: **Jesús Ruiz Mantilla**

Galaxia Gutenberg, 2023 (390 páginas)

  ⇒⇒ www.galaxiagutenberg.com

El Teatro Real, primera institución de las artes escénicas y musicales de España



© JAVIER DEL REAL

Vista del interior del Teatro Real desde su escenario.

El Teatro Real consolida su posición como primera institución de las artes escénicas y musicales de España, según el Observatorio de la Cultura de 2022 de la Fundación Contemporánea, dependiente de La Fábrica, que ha hecho público su ránking anual. El Teatro Real encabeza esta clasificación nacional, desde el año 2016, en la que figuran en los primeros puestos el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza, Zinemaldia San Sebastián y el Museo Guggenheim de Bilbao. La propuesta cultural del Teatro Real en artes escénicas y musicales es la opción de referencia en la Comunidad de Madrid, la región más valorada por su programación, innovación y oferta cultural. El Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea se elabora anualmente desde 2009 y refleja las consideraciones de un nutrido panel de expertos formado por profesionales pertenecientes a diversos ámbitos de la cultura como la literatura, las artes plásticas, el cine, la música, la arquitectura y todos los campos de la creación en general.

 www.teatroreal.es

60 edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca

La Semana de Música Religiosa de Cuenca (SMR), cuarto festival más antiguo de España y con un contexto único a nivel internacional en el arte sacro, ha presentado su 60 edición, que tendrá lugar del 1 al 9 de abril y supondrá el regreso a su esencia histórica. En el acto de presentación estuvieron presentes Joan Francesc Marco, Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM); José Luis Martínez Guijarro, Vicepresidente del Gobierno de Castilla-La Mancha; Darío Dolz, Alcalde de Cuenca y Presidente de la Fundación Patronato SMR; Andoni Sierra, Director Artístico de la Semana de Música Religiosa de Cuenca; Manuel Ventero, Director Gerente de la Orquesta Sinfónica y Coro Radio Televisión Española (RTVE); Alba Rodríguez, Coordinadora General de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM); y Eduardo Fernández, pianista.

La programación de la 60 SMR ofrecerá grandes orquestas españolas (RTVE con Christoph König, ORCAM con Marzena Diakun, Real Filharmonía de Galicia, Orquesta Barroca de Sevilla), prestigiosos artistas nacionales (la violinista y directora Lina Tur Bonet con MUSICA ALchemIca, el pianista Eduardo Fernández, Los Músicos de Su Alteza) e internacionales (el Coro de la Radio de Polonia, el conjunto vocal británico Stile Antico) que actuarán en emblemáticos escenarios de Cuenca como el Teatro Auditorio o la Iglesia de San Miguel. El festival recorrerá la provincia con actuaciones en Cardenete, Belmonte o Arcas. Habrá clases magistrales, conferencias y una exposición conmemorativa.

 www.smcuenca.com

Sinfonías de Carlos Baguer con la Sinfónica de Castilla y León

Las 17 sinfonías de Carlos Baguer (Barcelona, 1768-1808) constituyen uno de los pilares del sinfonismo español, imprescindible para entender la penetración en nuestro país del refinamiento técnico y estético de los grandes compositores europeos del Clasicismo. Salvo la grabación pionera (y admirable) de alguna Sinfonía aislada, la integral de este corpus sinfónico había permanecido inédita. La publicación, al fin, de estas cuatro horas de música (fundamental para conocer la gran cultura de la Ilustración en España) es fruto de una colaboración entre



la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, el maestro José Luis Temes, el musicólogo Josep Maria Vilar y ediciones Tritò, de Barcelona. La grabación es de Cezanne Producciones, con Javier Monteverde como ingeniero de sonido.

Esta edición se presentó en la Sala Manuel de Falla de la SGAE en Madrid, con la presencia de Juan José Solana, Presidente de la Fundación SGAE; Jesús Herrera, Gerente de la OSCyL; Josep Maria Vilar, responsable de la edición crítica; y José Luis Temes, director de orquesta.

Primer volumen de la colección *Consonantia*

por María-Teresa Ferrer Ballester *

La historiografía sobre Vicente Tomás Tosca (1650-1723) ha tratado su figura ocupándose principalmente de dos aspectos: por una parte, atendiendo a su perfil polifacético (matemático, cartógrafo, arquitecto, físico, astrónomo, etc.), sus aportaciones al mundo de la ciencia; por otra, como miembro del movimiento "novator" en Valencia (uno de los principales centros de los preilustrados hispánicos), su participación en el proceso de renovación científica sustentado por el pensamiento racionalista inherente a la ilustración, que tuvo lugar en España aproximadamente en el último tercio del siglo XVII y primero del XVIII. Recientemente, atendiendo al carácter ilustrado y polifacético de los novatores, se ha podido constatar que este movimiento ejerció un intenso mecenazgo cultural a través de la celebración de "academias" y tertulias en las que se daban cita personalidades relevantes de la sociedad, del arte y la literatura. Sin embargo, muy pocos se han atrevido a ver a estos eruditos, entre los que se encuentra Tomás Vicente Tosca, como los responsables de un proceso de renovación artística y musical.

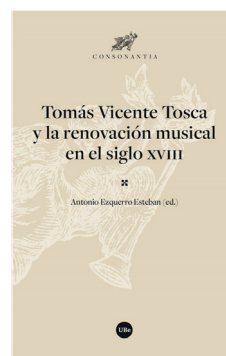
En este sentido es destacable el tratamiento que se hace de este científico y pensador en la reciente publicación *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*, editada por Antonio Ezquerro Esteban en estrecha colaboración con Paulino Capdepón Verdú, Oriol Brugarolas Bonet y Neus Verger Arce. Tal y como reza su título, la renovación musical que tiene lugar en España a inicios del siglo XVIII se vincula no solo al cambio dinástico, sino también a la acción de los novatores y en particular a la figura de Vicente Tomás Tosca. Con el *Tratado de la música especulativa y práctica* (1709), destaca el autor, "se logró la incorporación de la música como disciplina científica en los estudios académicos. En su posterior obra en latín *Compendium Philosophicum* (1721), que dedicaba un apartado al estudio de la música, inició también la renovación del discurso filosófico hispano, pues asimilaba las corrientes de pensamiento modernas y científicas".

El libro presenta por primera vez la edición facsimilar del *Tratado de la música especulativa y práctica* (1709) -volumen dos del *Compendio Mathematico* (1707-1715)-, considerado por Antonio Ezquerro Esteban como "el primer ensayo moderno de música del ámbito hispano que, en el contexto de la revolución científica y de los novatores y preilustrados hispanos, analiza en detalle la naturaleza física del sonido y de sus relaciones acústicas. En él el autor reivindica una nueva manera de entender y enseñar la disciplina musical, más técnica, científica, y racional, que empieza a darse en Europa a inicios del siglo XVIII".

La edición facsimilar del tratado viene precedida por dos estudios críticos que abordan, por un lado, su figura en el marco de la teoría musical coetánea (*La teoría musical española en la época de Tomás Vicente Tosca*), a cargo de Paulino Capdepón Verdú y, por el otro, su renovador discurso en torno a la música (*Tomás Vicente Tosca y la reivindicación científica de la música: el Compendio mathematico, 1707-1715*), a cargo de Antonio Ezquerro Esteban. Sendos estudios realizan un recorrido por los teóricos más significativos del XVII y XVIII español como contexto en el que irrumpirán las innovaciones de Tomás Vicente Tosca. Asimismo, el libro se abre con la presentación de esta nueva colección (*Consonantia*), a cargo de Neus Verger Arce, Oriol Brugarolas Bonet y Antonio Ezquerro Esteban, titulado *La colección editorial de música Consonantia y el fondo de música de la Universidad de Barcelona: una apuesta por el estudio del patrimonio musical*.

Este volumen, pues, es el primero de otros muchos que conformarán una colección que ha sido bautizada con el nombre de *Consonantia*. Se trata de un ambicioso proyecto editorial, posible gracias a la Universidad de Barcelona, que sin duda será de gran interés para la disciplina musicológica. Su finalidad es sacar a la luz el nutrido fondo musical que se conserva en el CRAI (Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació) de la Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona bajo la dirección de Antonio Ezquerro Esteban y Oriol Brugarolas Bonet.

* profesora titular de Musicología de la Universidad Internacional de Valencia



Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII
Edición de Antonio Ezquerro Esteban
Universitat de Barcelona (2022), 392 páginas

Experiencia inmersiva con la *Ofrenda musical de Bach*

El Ensemble Diderot, dirigido por Johannes Pramsohler, el videoartista Pierre Nouvel y el escenógrafo Damien Caille-Perret se sumergen en Teatros del Canal (Madrid, 21 de marzo) en una experiencia inmersiva con la interpretación de una de las obras fundamentales de Johann Sebastian Bach, la *Ofrenda musical*. En "Bach Immersive-Ofrenda musical", tres pantallas con vídeos que acompañarán a los cinco músicos durante la interpretación de la obra en la

Sala Roja y un ingenioso concepto de iluminación harán posible una experiencia multisensorial y una inmersión total en ella. El vídeo se convierte en este espectáculo en el sexto integrante del conjunto reaccionando a la música y los movimientos de los músicos, ofreciendo nuevas perspectivas entre la comprensión y la emoción.

  ⇒⇒ www.teatros canal.com

Marzo en la Orquesta y Coro Nacionales de España



© MARCO BORGGREVE

El compositor y director Thomas Adès dirige a la Orquesta Nacional de España.

La Orquesta y Coro Nacionales de España presenta en marzo tres de sus conciertos del ciclo "Sinfónico", los ns. 13, 14 y 15. El primero de ellos (10-12 de marzo) cuenta con una figura imprescindible de la música de nuestros

días, el compositor y director Thomas Adès, además del violín solista de Anthony Marwood, en un fantástico programa que combina la música orquestal de Leos Janáček con obras del propio Adès. El segundo (17-19 de marzo) nos trae al titular David Afkham con la violinista Leticia Moreno, con la Sexta de Bruckner y el estreno absoluto del *Concierto para violín* (encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España y el Centro Nacional de Difusión Musical) de Benet Casablanca. Y el último "Sinfónico" tiene como director al responsable del coro, Miguel Ángel García Cañamero, que con el barítono solista José Antonio López harán un programa sinfónico-coral con obras de Boccherini, Corselli y Haendel.

Por su parte, el ciclo Satélites (solistas de la Orquesta y Coro Nacionales de España) presenta su entrega n. 15 (lunes 13), titulada "Compositoras en ensemble" y el ciclo "Descubre... Conozcamos los nombres" (domingo 5) cuenta con la dirección del director hispano-estadounidense François López-Ferrer y la soprano Sabina Puértolas.

Orquesta y Coro Nacionales de España
Directores: **Thomas Adès, David Afkham, Miguel Ángel García Cañamero, François López-Ferrer**
Mes de marzo
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

  ⇒⇒ <http://ocne.mcu.es>

Real Teatro de Retiro, nuevo espacio cultural y artístico para niños y jóvenes

El Ayuntamiento de Madrid y el Teatro Real presentaron un nuevo espacio escénico en el Centro Cultural Daoiz y Velarde, en el distrito de Retiro, en un acto en el que han participado el alcalde de Madrid, José Luis Martínez-Almeida; la delegada de Cultura, Turismo y Deporte, Andrea Levy, y el presidente y el director general del Teatro Real, Gregorio Marañón e Ignacio García-Belenguer. El pasado mes de octubre, el Ayuntamiento de Madrid y el Teatro Real firmaban un acuerdo que permitía poner en marcha este nuevo proyecto, denominado "Real Teatro de Retiro", que nace con el objetivo de convertirse en un espacio cultural y artístico de referencia para niños y jóvenes en la ciudad, en el que ofrecer un acercamiento y aprendizaje en el ámbito de las artes escénicas, incluyendo ópera, danza, teatro de texto, títeres, cuentos musicales, talleres y otras actividades para toda la familia.

En este espacio único, el Teatro Real desarrollará su programación de El Real Junior, dedicada al público infantil, juvenil y familiar con el objetivo de iniciar a los más jóvenes en el mundo musical y artístico, despertando su curiosidad e interés y promoviendo su aprendizaje. La programación abre un espacio a diferentes expresiones artísticas (ópera, danza, cuentos musicales, títeres, cine y conciertos didácticos), ofrecidas con un enfoque lúdico. Se ofrecerán funciones familiares y escolares de cada título, que se complementarán con una guía didáctica (accesible de forma gratuita a través de la página web del Teatro Real para padres y profesores), en la que se ofrece información



© JAVIER DEL REAL | TEATRO REAL

El Ayuntamiento de Madrid y el Teatro Real han creado "Real Teatro de Retiro", nuevo espacio cultural y artístico para niños y jóvenes.

detallada del espectáculo y ejercicios prácticos para tener una mirada más amplia sobre el mundo del espectáculo que van a disfrutar. E igualmente se afianzará el programa de colaboración con los centros escolares. El primer espectáculo de la actual temporada de El Real Junior, que podrá verse en el Real Teatro de Retiro, tendrá lugar el 15 de abril de la mano de la compositora Pauline Viardot (1821-1910) y su visión de *La cenicienta* en una adaptación del director de escena Guillermo Amaya, interpretada por siete jóvenes solistas de distintas nacionalidades, procedentes del programa de formación Crescendo, de la Fundación de Amigos del Teatro Real.

  ⇒⇒ www.teatroreal.es



BRAHMS

Complete Lieder, Vol. 2 Folk songs with finesse



BRAHMS

»**SWR2**

Complete Songs • 2

Deutsche Volkslieder, WoO 33: Books 1–5

Alina Wunderlin, Soprano

Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano

Kieran Carrel, Tenor • Konstantin Ingenpaß, Baritone

Ulrich Eisenlohr, Fortepiano



Musica
DIRECTA

Alois Mühlbacher

El contratenor con mucho *flow*

por Juan Gómez Espinosa

Alois Mühlbacher (1995) podría representar esa juventud austriaca de irresistible *flow*, capaz de unir modernidad con tradición. "¡Adelante!", le diría el Alois actual a aquel Alois niño corista de San Florián, el mismo que terminaría (o comenzaría) triunfando con apenas 15 años sobre un gran escenario, el que defendería esa voz con tanta leyenda a sus espaldas como es la de contratenor, y que no se limitaría al repertorio barroco sino que se abriría a Mahler, Strauss, Wolf..., e incluso la música más actual (*Fanny y Alexander*, de Gisle Kverndokk). La juventud de este artista se fusiona con la de un veterano eternamente joven, Marc Minkowski, y su ya mítica formación Les Musiciens du Louvre. Junto a ellos, y en compañía de un elenco brillante, la *Alcina* de Haendel se paseó por estas tierras en versión de concierto (ver crítica de la interpretación en el Auditorio Nacional de Música, dentro del ciclo Universo Barroco del CNDM, en la pestaña "auditorio" de ritmo.es), pero el joven contratenor dedicó una parte de su tiempo para hablar con RITMO.

Usted triunfó a la temprana edad de 15 años y, desde entonces, su carrera no ha dejado de avanzar. Seguro que debió de sacrificar mucho desde muy pronto. ¿Alguna vez ha sentido la tentación de renunciar a algo de la música para tener una juventud "más normal"?

Bueno, para ser honesto, nunca he tenido la tentación de dejar la música, ya que estaba fascinado con todas las canciones que me enseñaban como miembro del coro de niños de St. Florian. ¡Para mí, era como jugar! Otros muchachos practicaban fútbol y yo entrenaba mi voz. Por supuesto, sacrifiqué en alguna medida el deporte y las actividades sociales, pero realmente no extrañaba nada en ese momento, ya que me gustaba esquiar con mi familia y vivía en un internado donde disfrutaba de la compañía de los otros niños del coro.

"Con Bach, Haendel, Mahler, Wolf o Strauss, me pongo en sus zapatos y trato de caminar con ellos, sentir lo que podrían haber sentido al componer su música tan única"



© ALEXANDER EDER

Alois Mühlbacher cantó en la *Alcina* de Haendel durante la gira en el mes de febrero por España.

Decidir ser músico siempre es una decisión difícil que no todo el mundo comprende, pero, además apostar por la carrera de contratenor es todo un reto para la sociedad, porque poca gente conoce la esencia de esa voz. ¿Cómo aceptó su círculo más cercano esa elección?

En realidad, ¡todos los que me conocen, conocen mi voz aguda como niño soprano! Por eso, cuando me escuchan como contratenor, afirman: ¡este es Alois!

La mayor parte de su repertorio, obviamente, pertenece al Barroco. ¿Llegó a ese estilo a partir de su voz o ya le gustaba antes?

Desde que comencé como niño de coro en St. Florian, me he familiarizado con todos los estilos de música. Me gustaba cantar y nunca me preocupé por los diferentes estilos. Disfruté cantando y actuando desde mi niñez. Afortunadamente, siempre he tenido la oportunidad de colaborar con especialistas en música barroca.

Usemos la imaginación y viajemos en el tiempo: se encuentra usted en una de esas épocas en las que se debatía sobre si la poesía debía estar al servicio de la música o al revés. ¿Qué postura defendería?

Depende del estilo de música. En las óperas barrocas, la mayoría de las veces la música es lo primero, pero en el Lied la poesía también es muy importante.

Volvamos a usar la imaginación: le preguntan por qué es importante hoy la música de hace más de 300 años. ¿Qué respondería?

La música compuesta hace 300 años tiene un encanto muy especial. Los músicos y los oyentes quedan fascinados con los instrumentos barrocos y su sonido tan exclusivo.

No sólo aborda repertorio barroco, sino que también se atreve con Mahler, Wolf o Richard Strauss. ¿Encuentra alguna conexión entre estos autores del Romanticismo tardío

"La música compuesta hace 300 años tiene un encanto muy especial; los músicos y los oyentes quedan fascinados con los instrumentos barrocos y su sonido tan exclusivo"

y otros más antiguos como Haendel, Bach o Caldara?

Para mí, cada pieza musical tiene su encanto único. Ya interpreté a Bach, Haendel, Mahler, Wolf o Strauss, me pongo en sus zapatos y trato de caminar con ellos, trato de sentir lo que podrían haber sentido al componer su música tan única. Todos son grandes personalidades y supone un gran honor y una satisfacción para mí cambiar de uno a otro.

¿Ópera o Lied?

Opera o Lied... ¡ambos! Sentirse como en casa con varios estilos hace que la música sea más fascinante.

Usted también se ha formado como actor. Ahora que no nos oye nadie: ¿los directores musicales suelen ser sensibles a las necesidades teatrales?

Mi experiencia con directores musicales ha sido muy positiva hasta ahora.

Cuando está sobre un escenario interpretando Lied, ¿siente más limitación como actor que cuando interpreta ópera?

Es algo difícil de explicar. Diría que cuando interpreto un *musical* o una ópera, hay varias posibilidades para atraer la atención de mi audiencia: me muevo, canto, bailo, actúo, mientras que en un recital de canciones



© ALEXANDER EDER

“Desde que comencé como niño de coro en St. Florian, me he familiarizado con todos los estilos de música”, afirma Alois Mühlbacher.

simplemente permanezco en un lugar desde el principio hasta el final. Me concentro totalmente en cada sílaba y en la forma de expresar el contenido del Lied. Para mí es un desafío fascinante lograr que la audiencia se involucre en el estado de ánimo y la atmósfera de la canción. De hecho, mis fans me dicen que esta es una de mis cualidades especiales como cantante de Lied: involucrar emocionalmente a la audiencia.

También lo encontramos en la creación contemporánea: *Fanny y Alexander*, de Gisle Kverndokk. ¿Cómo se sintió en un proyecto de este tipo? ¿Le resultó complicado este salto de estilo?

Fanny y Alexander fue una experiencia nueva para mí. En realidad, para mí cada estilo tiene un encanto y una fascinación muy especial.

¿Había visto antes el filme? En caso afirmativo, ¿le condicionó mucho a la hora de interpretarlo en escena?

Cuando me ofrecieron un papel en este musical, vi la película de Ingmar Bergman y... ¡quedé fascinado! Sin embargo, traté de interpretar el papel de Ismael de acuerdo con los requisitos de un musical, a mi manera y, con suerte, ¡creé una atmósfera espeluznante similar!

¿En qué estilo de música cree que existe mayor libertad de interpretación?

“Mis fans me dicen que esta es una de mis cualidades especiales como cantante de Lied: involucrar emocionalmente a la audiencia”

“En la música barroca me siento muy apegado a las obras de Johann Sebastian Bach, en particular a sus *Pasiones y Cantatas*”

Cada estilo de música tiene sus reglas especiales. La libertad en las óperas barrocas la constituyen los ornamentos, mientras que en el lied tu libertad radica en la forma de expresar el mensaje del texto.

Durante la gira por España con Marc Minkowski y Les Musiciens du Louvre, se ha enfrentado a Haendel, con *Alcina*. ¿Cómo ve a este compositor: alemán, italiano o británico?

Veo a Haendel como una maravillosa combinación de los tres tipos. Tal vez esta sea la razón por la cual tanta gente todavía se siente atraída por sus composiciones en la actualidad.

De los compositores barrocos, ¿cuál trata mejor a su voz? ¿Y peor?

En la música barroca me siento muy apegado a las obras de Johann Sebastian Bach, en particular a sus *Pasiones y Cantatas*. Creo que esto se debe a mi época como niño de coro. Cuando canto óperas me gustan todos los papeles adecuados a mi rango vocal. ¿Y entre Mahler, Strauss, Wolf o alguno de sus contemporáneos?

Como niño de coro canté una selección de canciones de Mahler y Strauss para la grabación de un CD, incluso en los *Vier letzte Lieder*, que es más bien una curiosidad para un niño. Recientemente he grabado otras

canciones de estos compositores. Me gustan sus largas líneas melódicas en las que puedo mostrar la flexibilidad de mi voz. Al interpretar a Hugo Wolf, el objetivo es tratar la relación entre las palabras y la música.

Fuera de la llamada música clásica o académica, ¿qué tipo de voz le gusta escuchar?

En la música pop, la forma en que usas tu voz a menudo es bastante contraria al canto de ópera. Sin embargo, ¡Cat Stevens, Bob Dylan o Billie Eilish me fascinan con sus voces! Como austriaco que creció en los Alpes, debo decir que también aprecio la auténtica “Volksmusik” (música folclórica).

¿Y de música en general?

La música siempre me ha fascinado desde que era un niño. La música realmente me fascina y estoy feliz de poder jugar un papel activo en ella.

Por último, usando de nuevo la imaginación: se encuentra con el niño cantor Alois. ¿Qué le diría desde su actual experiencia?

¡Alois, adelante! ¡Siempre te sentirás como en el mundo de la música!

Muchas gracias por su tiempo, ha sido un placer.



© ALEXANDER EDER

“Al interpretar a Hugo Wolf, el objetivo es tratar la relación entre las palabras y la música”, indica el contratenor, también intérprete de Lied.

“Alois Mühlbacher cautivó con un sonido lleno de luz, una luz potentísima incluso en el dramatismo, y que conseguía la complicidad del oyente con un papel, el de hijo desesperado, que sufre las oscuridades del paraíso”

Extracto de la crítica de *Alcina* publicada en:

www.ritmo.es

Video

www.youtube.com/watch?v=3WCvAhtX0s

www.aloismuehlbacher.at

Anne Battegay & Marc-Olivier Oetterli

La violinista en el tejado

por Blanca Gallego

Para la violinista Anne Battegay y el director Marc-Olivier Oetterli, *The Essential Hebrew Violin* es una grabación muy significativa en sus carreras, ya que las obras grabadas, la mayoría escritas por compositores judíos, reflejan precisamente los antecedentes culturales de Anne Battegay.

Anne, ¿las obras de esta grabación son encargos a compositores y nuevos arreglos sobre obras conocidas?

Los arreglos son una parte significativa del disco, que han sido arreglados para orquesta de cuerda y arpa por Alben Petrovic-Vratchanska y Lukas Medlam. La obra de Prokofiev, *Obertura sobre temas hebreos*, ha sido arreglada para trío de piano por el propio pianista, Alessandro Tardino.

¿Cómo ha sido trabajar con el director Marc-Olivier Oetterli?

El enfoque musical de Marc-Olivier es increíblemente libre e idealista, lo que por supuesto es muy inspirador para el artista. Era la primera vez que Marc y yo trabajáramos juntos e inmediatamente encontramos una profunda conexión musical, específicamente sobre este repertorio.

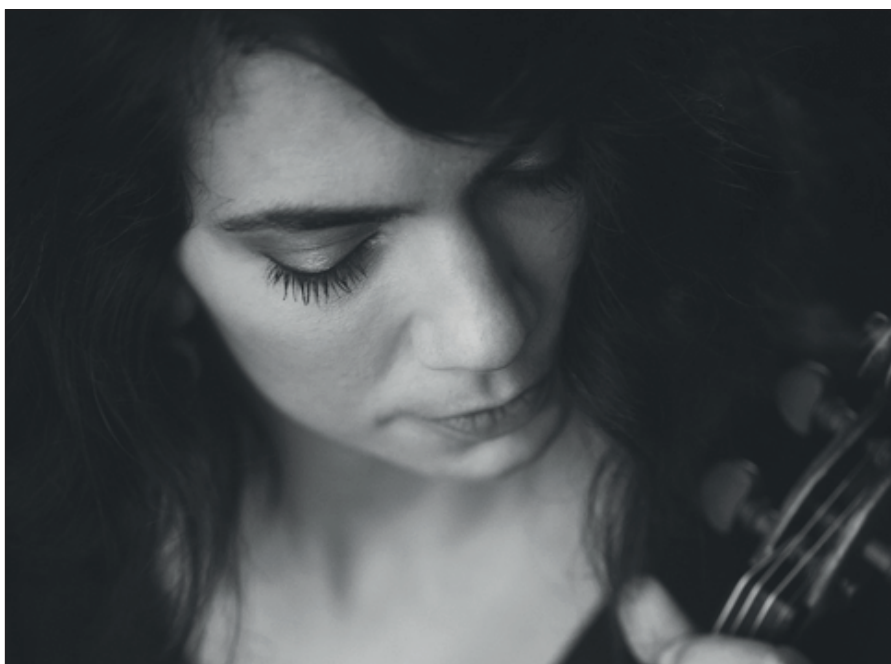
La temática de muchas de estas obras es la muerte y su profunda emotividad de la pérdida... ¿Cómo se enfoca una grabación con tantos puntos emotivos altos?

¡Incluso si las emociones de estas obras son tan profundas, en realidad nunca se refieren a la muerte directamente, sino fundamentalmente a la vida! Además el *kadish*, en el judaísmo recitado después de la muerte de un pariente cercano, es hasta ahora un himno a Dios y a la vida, al creador de la vida. Las piezas también muestran cómo el lado místico y espiritual es un aspecto esencial también de la música judía.

¿Nos recomienda un track para que el lector pueda escuchar en las plataformas?

Mi favorita sigue siendo la *Melodía hebrea Op. 33* de Joseph Achron. Fue la única pieza que me interesó y que me atrajo de este género en primer lugar. Alben también hizo un trabajo increíble arreglándola, ya que encontramos nuevas voces en la sección de

“Era la primera vez que Marc y yo trabajáramos juntos e inmediatamente encontramos una profunda conexión musical, específicamente sobre este repertorio”



“Las piezas también muestran cómo el lado místico y espiritual es un aspecto esencial también de la música judía”, afirma la violinista Anne Battegay.

cuerdas, que no existen en la versión original para violín y piano. El tema de la pieza parece muy simple y repetitivo, pero a través de sus diferentes colores e instrumentaciones, tiene la capacidad de ir directamente al corazón del oyente.

Marc, estas son obras de un repertorio poco frecuente, ¿cómo las afronta?

En realidad, yo diría que muchas de estas obras son de compositores conocidos, como Ravel, Prokofiev o Bloch, y por lo tanto son relacionables musicalmente en el lenguaje de estos compositores. El proyecto en sí representa más un legado de la naturaleza de estas obras en su relación con una herencia judía, y para ello se convirtió no solo en un viaje musical, sino también espiritual. Musicalmente, con los instrumentos solistas tocando la voz principal, se trataba de establecer una atmósfera de una especie de llamada y respuesta, algo que se experimenta en una obra de teatro de los antiguos griegos; la dinámica trata, a la vez, acerca de escuchar la voz principal y estar en un estado de receptividad a un propósito superior. A nivel espiritual, la voz principal se convierte en nuestra voz interior y la respuesta de coro u orquesta es cómo el mundo se une con cada uno de nosotros. El viaje de un individuo o de un pueblo es parte de la misma historia. Esto es lo que hace que el proyecto sea tan convincente. Se trata de todos nosotros como personas, como un pueblo.

¿Cómo ha sido trabajar con Anne?

Anne ha sido realmente la guía espiritual para este álbum. Su devoción y comprensión del significado en las obras o la combinación de piezas crea un mensaje, una voz de lo que Roman Vishniac llamó “Un mundo desaparecido”. Es a través de Anne, como nuestra sanadora, que descubrimos un pasado que

“El proyecto en sí representa más un legado de la naturaleza de estas obras en su relación con una herencia judía, y para ello se convirtió no solo en un viaje musical, sino también espiritual”

está muy vivo y reconocido a través de estas obras. También es importante, como director de orquesta, no solo apoyar al compositor y al solista, sino dar vida a los mensajes dentro de la música, y para esto Anne era indispensable. Por otra parte, Anne ha construido no solo un repertorio, sino un legado para futuros violinistas.

Anne Battegay & Marc-Olivier Oetterli
The Essential Hebrew Violin

www.youtube.com/watch?v=7eJc3aca4nw



www.annebattegay.com
www.ars-produktion.de

Claire Adams

La expresión artística en la incoherencia

por Gonzalo Pérez Chamorro

Violinista y cantante, en *Incoherence* Claire Adams comisarió y encargó activamente un nuevo repertorio para voz y violín, interpretado simultáneamente por una misma persona (ella), que ahora ve la luz como proyecto discográfico.

***Incoherence* es un programa para violín solo y voz humana, que usted interpreta conjuntamente, ¿pero entra dentro de la “coherencia”?**

Se podría decir que este programa es justamente una expresión artística de una forma de incoherencia. Se trata de ese contradictorio diálogo interno en el que todos nos vemos envueltos en ocasiones y que puede llegar a convertirse en un conflicto interno con la fuerza de hacer tambalear nuestras convicciones más arraigadas. Se podría decir, incluso, que se trata de una reflexión sobre esa idea de sujeto fragmentado que nos ha dejado la posmodernidad, explorándola desde distintas perspectivas. Es una temática que personalmente me fascina mucho y que, pienso, adquiere una expresión bastante potente mediante esta conjunción de voz y violín.

¿Por qué esta grabación? ¿Cuáles han sido sus impulsos, el motor que la ha generado?

Esta grabación nace en el seno de un proyecto más amplio, con el propósito de crear más repertorio para esta inusual instrumentación. Esta combinación ofrece muchas posibilidades expresivas que no se habían explorado anteriormente. Con el balance adecuado, ambos instrumentos se mezclan de tal manera que casi se vuelven indistinguibles, creando uno completamente nuevo. También presentan un elemento teatral intrínseco que da mucho juego a la hora de interpretar esta combinación. Por ello, decidí explorar estas posibilidades artísticas, colaborando con diferentes compositores para ampliar el repertorio para voz y violín (interpretados simultáneamente por la misma persona). El álbum *Incoherence* es el resultado de esta colaboración.

Las obras son de Jesús Castañer, Nicoline Soeter, Fran Barajas y Ximo Tarín Micó, con los que habrá trabajado las obras de tú a tú...

El trabajo con los compositores de tú a tú ha sido muy enriquecedor y también, de cierta manera, un elemento indispensable para crear este programa. Al ser un camino poco recorrido con anterioridad, era necesario un proceso de ensayo y error para explorar las



© ADELARDE OLIVEIREK

Claire Adams ha publicado la grabación *Incoherence*, un programa para violín solo y voz humana.

posibilidades efectivas de esta instrumentación y encontrar la mejor manera de interpretar el conflicto interno que cada compositor buscaba expresar. Además, me encanta que cada uno haya tratado la temática desde una perspectiva distinta y con un lenguaje propio, lo cual ha aportado mucha riqueza al programa en su conjunto.

¿Cómo llega Claire Adams a este repertorio? ¿Y antes de todo esto, como es su formación?

El proceso ha sido una especie de búsqueda a tientas hasta encontrar un modo de expresión que me ofreciera la autonomía necesaria para crear la clase de experiencias estéticas que más me interesan e intrigan. Mi formación ha sido principalmente clásica, estudiando el doble grado de canto lírico y violín en la Academy of Music and Performing Arts en Tilburg (Holanda). Sin embargo, nunca me sentí demasiado cómoda dentro

“Esta grabación nace en el seno de un proyecto más amplio, con el propósito de crear más repertorio para esta inusual instrumentación”

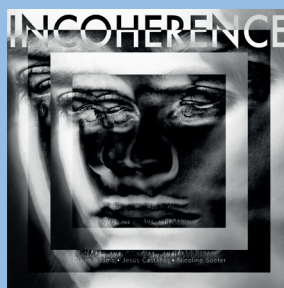
de los moldes tradicionales del mundo clásico, por lo que comencé a explorar otro tipo de posibilidades. Me empecé a interesar así por el ámbito de la música contemporánea y, poco a poco, a jugar con la posibilidad de mezclar ambos instrumentos en ese contexto artístico. Para mi sorpresa, descubrí que ese camino me ofrecía la libertad que buscaba y me permitía expresarme de una manera mucho más honesta.

Antes ya hizo un trabajo llamado *Thin Air*...

Thin Air fue el primer trabajo que me permitió compartir estos experimentos con un público más amplio. La obra es de la compositora Calliope Tsoupaki, quien la escribió como una oda a la solidaridad en tiempos de corona. Tuve el placer de arreglar esta obra para voz y violín y de grabarla para el festival de música contemporánea de November Music como parte de la iniciativa “Festivals for Compassion”. El buen recibimiento de esta grabación por parte del público me hizo confiar seriamente en las posibilidades de esta combinación y volcar me a la tarea de realizar un programa entero para esta instrumentación.

¿Qué espera del público cuando interpreta estas músicas en vivo, cierta incoherencia necesaria para romper el molde de concierto tradicional?

En efecto, siento que al interpretar esta música en vivo se genera una especie de desconcierto, una mezcla entre sorpresa e intriga que permite que el público baje la guardia y se deje llevar por lo que está pasando. La atmósfera que se crea cuando esto sucede es casi hipnótica y es lo que más me apasiona de tocar este repertorio en vivo.



<https://open.spotify.com/artist/0ebZKQFnBTvPyaz2bBmF9K>

Videos

www.youtube.com/watch?v=cZyGAK-a8AI

www.youtube.com/watch?v=g_I0isVnUPk&t=2s

www.adamsclaire.com

“Se podría decir que este programa es justamente una expresión artística de una forma de incoherencia”

Blaise Ubaldini

Sunbathing: cinco historias de hoy

por Blanca Gallego

“Cada pieza está destinada a ser interpretada en vivo”, indica a propósito de *Sunbathing* Blaise Ubaldini, el compositor que ha grabado sus nuevas obras en el sello Paraty, para un Ensemble instrumental, electrónica y voz humana.

Para llegar a *Sunbathing*, ¿cuál ha sido su proceso creativo?

Sunbathing es un conjunto de cinco piezas que compuse en un período de más de diez años. Escribí las primeras incluso antes de empezar los estudios de composición. Durante todo ese tiempo, me concentré en componer música casi exclusivamente para conciertos en vivo, ya que pensé que tenía que ser recibida de esta manera. Pero cuando realmente quieres mostrar los detalles del drama que tienes en tu cabeza, debes pensar en la música de manera diferente, más como una pintura o una película. Por eso empecé a pensar en grabar mi música.

¿Cómo podría definir *Sunbathing*? ¿En qué se inspira?

Es una colección de cinco historias en las que cada instrumento actúa como un personaje que va a experimentar una crisis existencial o una epifanía mística. Cada personaje se presenta en un mundo sonoro que es una imagen del mundo visto por él, es decir, distorsionado. La experiencia siempre viene de la interacción entre el personaje y el mundo, llevando a una especie de fusión, como si fueran dos entidades destinadas a ser reunificadas.

¿Qué aporta la música electrónica a los compositores de formación “clásica”?

Brinda la oportunidad de superar la relación cultural específica que tenemos con la música en general, así como la posibilidad de integrar influencias diversas y heterogéneas de una manera divertida, atractiva y muy evocadora.

¿Hay una disonancia entre el público actual y la creación electrónica?

Creo que todos sufrimos de una disonancia en la forma en que nos referimos perpetuamente a la cultura a través de nuestros hábitos o educación. Todos debemos trabajar para ampliar nuestra relación con la cultura

“*Sunbathing* es una colección de cinco historias en las que cada instrumento actúa como un personaje que va a experimentar una crisis existencial o una epifanía mística”



El compositor Blaise Ubaldini durante el festival Electrocutation en la ciudad de Brest.

y encontrar una manera de escuchar música por lo que es y no por lo que se supone que representa.

En este monográfico de su obra incluye la voz humana, además de un Ensemble instrumental, ¿hay elementos de la voz que son insustituibles por otros instrumentos?

La voz tiene un gran poder de evocación. Es el instrumento musical que comparten todos los seres humanos. El canto probablemente cobró vida junto con el lenguaje hablado. Luego, la relación ontológica que tenemos con él lo hace muy especial. Creo que activa una memoria muy antigua dentro de nosotros mismos, así como un acceso a una cultura humana muy primitiva de la que surgieron las diferentes culturas. Muy a menudo, en la historia de la música, los instrumentos desarrollaron técnicas de juego específicas imitando el canto.

¿Y en vivo, cómo funciona *Sunbathing*?

“Debemos trabajar para ampliar nuestra relación con la cultura y encontrar una manera de escuchar música por lo que es y no por lo que se supone que representa”

Cada pieza está destinada a ser interpretada en vivo. La mayoría de los sonidos en la parte electrónica son fijos, es decir, la mayoría de las veces no se generan procesando el sonido del intérprete tocando en vivo. Lo hago porque los sonidos procesados en vivo, aunque pueden ofrecer una experiencia más orgánica, a menudo sufren de una peor definición y una falta de precisión en la madera.

Blaise Ubaldini
Sunbathing
www.youtube.com/afzalgharib

SUNBATHING Blaise Ubaldini

www.blaiseubaldini.com
<http://paraty.fr/portfolio/sunbathing>

Música de órgano en San Ginés

XVI edición

por Lucas Quirós

Música de órgano en San Ginés es un ciclo de recitales que se ha convertido en un foro dedicado a la gran música de órgano, un repertorio infrecuente de obras de Liszt, Reger, Vierne, Alain, de autores del Romanticismo y otros de la primera mitad del XX, que no encuentran en Madrid instrumento adecuado con capacidad técnica y sonoridades apropiadas.

Este espacio, de acústica clara y directa, se ha consolidado como un marco que crea el ambiente idóneo, rodeado de una colección de pinturas y esculturas de temática religiosa de autores como Alonso Cano, Francesco Rizzi, Luca Giordano, El Greco, Antonio Pereda, Michiel Coxie o Gerard Seghers, así como Pompeo y León Leoni, Bartolomé Zúmbigo o Michelangelo Naccherino, dentro de un templo que ha mantenido una estrecha vinculación musical con personajes de la historia de la música española, como Juan Hidalgo, Tomás Luis de Victoria, Félix Máximo López, Hilarión Eslava o Ignacio Ovejero.

El festival (que renuncia a ese ostentoso título por su brevedad) nació hace dieciséis años como foro de encuentro entre intérpretes y amantes de este tipo de música, con la idea de dedicar un espacio al órgano como solista y difundir su repertorio. Su promotor y director artístico, Felipe López, reconocido organista y musicólogo, logró el apoyo del consejo parroquial y la indispensable colaboración de la Dirección General de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, gestionado por Madrid Centro-Centro y la empresa municipal Madrid Destino.

A lo largo de estos dieciséis años han pasado por la consola del órgano de San Ginés, maestros de la talla de Daniel Roth, Ludger Lohmann, Kay Johansen o Cristoph Bossert, siendo también habitual la presencia de organistas españoles como Esther Ciudad, Loreto Aramendi, Ana Aguado o Miquel González, entre otros.

Edición de 2023

En la presente edición, los conciertos estarán a cargo de Samuel Kummer, organista titular de la Frauenkirche de Dresde, quien, además de su labor organística, es el promotor de las actividades musicales de este significativo templo de la ciudad alemana. Con un programa construido en torno al tema del Coral *Ein feste Burg ist unser Gott*, Kummer nos propone un recorrido a través de la obra de Max Reger, Johann Sebastian Bach y de piezas de su propia creación.

A continuación, el joven organista de la Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de Madrid, Jesús Fernando Ruiz, nos propone un programa variado con obras de Bach, Cesar Franck y Félix Mendelssohn-Bartholdy.



Consola del órgano de San Ginés, escenario de la XVI edición de Música de órgano en San Ginés.

“El ciclo nació hace dieciséis años como foro de encuentro entre intérpretes y amantes de este tipo de música, con la idea de dedicar un espacio al órgano como solista y difundir su repertorio”

Continuará el maestro Roberto Fresco, titular del órgano de la catedral de Ntra. Sra. de la Almudena de Madrid, quien ofrecerá un interesante programa, completa panoplia de estilos musicales, entre los que se escuchará la *Tocata y fuga dórica* de Bach, el *Preludio y fuga en mi bemol* de Camille Saint-Saëns, junto a obras de Jehan Alain, Eugène Gigout y autores españoles como Eduardo Torres o José A. Donostia.

Cerrará esta edición un veterano organista alemán, Berhard Marx, maestro de otros muchos, con un programa clásico que plantea un diálogo entre la música francesa y la música alemana, interpretando autores como Louis N. Clérambault, Claude Balbastre o Alexandre Guilmant, frente a Dieterich Buxtehude, Joseph Haydn y Johannes Brahms, además de una obra de Henry Mulet y otra de Olivier Messiaen.

Órgano de San Ginés

El instrumento que vehiculiza este ciclo es uno de los más documentados del patrimonio organístico madrileño. Como es habitual en los órganos históricos españoles, el de San Ginés, construido allá por el año 1836 por Benito Baquero, sustituyó a uno de Pedro Liborna Echevarría destruido en el incendio de la iglesia de 1831. Es un instrumento de estética clásica que ha ido adecuándose, mediante renovaciones y reformas, a los cambios de estilo y gustos musicales de los últimos 190 años.

Tras las pertinentes transformaciones y ampliaciones obligadas por el paso del tiempo y el uso continuo, tenemos lo que se considera actualmente como un órgano moderno, apto para la interpretación de la mayor parte del repertorio organístico, en especial la música del Romanticismo y la música del siglo XX, dentro de su mueble original neoclásico o *estilo imperio*. El diseño de su disposición actual ha sido obra de su organista titular, Felipe López, quien, junto al organero Carlos Álvarez, ha sabido adaptar e integrar los diversos elementos antiguos y modernos heredados, consiguiendo un órgano versátil, que resuelve notablemente la interpretación de trescientos años de repertorio.

Los conciertos darán comienzo a las 18:30 hs., con entrada libre hasta completar el aforo.

XVI Música de órgano en San Ginés

- Viernes, 24 de marzo: **Samuel Kummer** (Frauenkirche Dresde, Alemania)
- Lunes, 27 de marzo: **Jesús Fernando Ruiz** (Madrid)
- Jueves, 30 de marzo: **Roberto Fresco** (Madrid)
- Lunes, 3 de abril: **Berhard Marx** (Sankt Blassien i. Br. Freiburg, Alemania)

Entrada libre, San Ginés, 18.30 hs

<https://forodelorganoenmadrid.es>

<https://www.madrid-destino.com>

<https://calvarez-organeros.com>

Jan Václav Hugo Voříšek

por Juan Carlos Moreno

Bedřich Smetana, el considerado padre de la escuela musical checa, señalaba que la “vida de los checos está en la música”, un juicio que hacía hincapié en el extraordinario relieve que el arte de los sonidos tenía en los territorios de Bohemia y Moravia. Si ello fue así se debió en buena parte a toda una pléyade de maestros de escuela destinados en las parroquias rurales que, durante generaciones, transmitieron a sus alumnos los rudimentos necesarios para desenvolverse con soltura en el canto, el violín o los instrumentos de teclado, sin olvidar tampoco la composición. Más tarde, los de más valía marcharon a la conquista de nuevas tierras: la capital imperial Viena la primera, pero también ciudades italianas, alemanas y rusas. Ahí, en ese campo checo donde los aprendices de músicos y sus maestros lo mismo tocaban una Sonata de Haydn que atacaban una polca o un *furiant*, fue donde surgió Jan Václav Hugo Voříšek. Nacido en Vamberk, en Bohemia oriental, en 1791, el mismo año de la muerte de Mozart, fue hijo de uno de esos maestros de escuela cuyo esfuerzo, según expresión del viajero y melómano inglés Charles Burney, hizo de las tierras checas “el conservatorio de Europa”. Bajo la tutela de su padre, Voříšek recibió sus primeras lecciones de música con tan solo tres años. Con ocho, se defendía con notable destreza en el órgano, el piano y el violín, lo que le llevó a realizar algunos conciertos por Bohemia. Su talento como intérprete debió de llamar la atención, pues en 1804 Voříšek consiguió que Václav Jan Tomášek, uno de los compositores y pianistas más reputados de su tiempo, accediera a tomarlo como alumno sin cobrarle nada por ello. El joven le pagaría ese gesto en 1818 con la dedicatoria de su primera obra publicada, las *12 rapsodias Op. 1* para piano.

Estudios en Viena

Voříšek compaginó esos estudios con los de derecho, filosofía y matemáticas, primero en Praga y, desde 1813, en Viena, en cuya vida musical no tardó en involucrarse. En ella trabó contacto con Jan Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles, quienes le ayudaron a pulir su técnica pianística. También con Beethoven, uno de los compositores a los que más admiraba. Voříšek, que en el ámbito de la composición se consideraba un autodidacta, se atrevió a presentarle algunas de sus partituras para piano. “Están bien escritas, sobre todo para ser de alguien tan joven”, fue la respuesta del maestro. Dada la cicatería con que Beethoven dispensaba elogios, Voříšek recibió esas palabras como una bendición para, sin abandonar su carrera como intérprete, ahondar en la de compositor. Franz Schubert fue otro músico al que tuvo ocasión de conocer y con el que acabó entablando una profunda amistad. En 1818, el mismo año de la publicación de las rapsodias, Voříšek se convirtió en segundo director de los conciertos de la Gesellschaft der Musikfreunde, labor que le permitió familiarizarse con la música sinfónica. Un año más tarde, era ya primer director de la orquesta de esa institución. Su sue-

“Están bien escritas, sobre todo para ser de alguien tan joven”, afirmó Beethoven al ver algunas obras para piano de Voříšek”

fue la respuesta del maestro. Dada la cicatería con que Beethoven dispensaba elogios, Voříšek recibió esas palabras como una bendición para, sin abandonar su carrera como intérprete, ahondar en la de compositor. Franz Schubert fue otro músico al que tuvo ocasión de conocer y con el que acabó entablando una profunda amistad.

En 1818, el mismo año de la publicación de las rapsodias, Voříšek se convirtió en segundo director de los conciertos de la Gesellschaft der Musikfreunde, labor que le permitió familiarizarse con la música sinfónica. Un año más tarde, era ya primer director de la orquesta de esa institución. Su sue-



Jan Václav Hugo Voříšek nació en Vamberk, en Bohemia oriental, en 1791, el mismo año de la muerte de Mozart (en la imagen, un retrato del compositor por Engelmann, hacia 1830).

ño, sin embargo, era el de obtener una plaza de organista. Lo hizo realidad en 1820, cuando fue nombrado segundo organista de la corte imperial. Ese mismo año, la casa Diabelli publicó otras dos partituras pianísticas suyas, *Le Désir Op. 3* y *Le Plaisir Op. 4*.

La frenética actividad de que hacía gala Voříšek se vio incrementada en 1821 cuando, acabados sus estudios de derecho, fue adscrito como abogado a un tribunal. Fue entonces también cuando decidió plasmar sus recientes experiencias en el ámbito orquestal con la composición de una *Sinfonía en re mayor*, partitura que le llevó dos años de trabajo y que puede considerarse perfectamente la bisagra entre dos épocas de la historia musical checa: la clásica y la romántica.

Obras litúrgicas

La conclusión de esa Sinfonía coincidió en el tiempo con el nombramiento de Voříšek como primer organista de la corte. Con ese tan ambicionado puesto en su haber, el joven abandonó su trabajo en el tribunal y decidió dar un giro a su labor creadora: las piezas para piano cedieron su lugar a la composición de obras litúrgicas, un género al que solo se había acercado en 1809 con un *Réquiem* hoy perdido. Fueron surgiendo así, a lo largo de 1824, la *Misa en si bemol mayor Op. 24*, el gradual *Benedictus* es y los ofertorios *Mentis oppressae* y *Quiniam iniquitatem cognosco*, este último compuesto como agradecimiento por el nombramiento de Voříšek como miembro de honor de la Sociedad Musical de Estiria.

A sus 33 años, Voříšek contaba con el reconocimiento de sus colegas músicos y del público, así como de la corte imperial, con toda la seguridad material que ello implicaba. Su carrera, pues, parecía asegurada. Pero una enfermedad, la tuberculosis, lo truncó todo: el 19 de noviembre de 1825, Voříšek murió en Viena.

El “Schubert checo”

Como buen virtuoso del piano, Voříšek centró su actividad creadora en su instrumento, dejando un buen número de piezas de gran brillantez técnica a la vez que de una fantasía desbordante en lo que se refiere a la forma y la expresión. Así, las 12 rapsodias Op. 1 (1818), los 6 *impromptus* Op. 7 (1822) o la Sonata quasi una fantasía en si menor Op. 20 (1824) toman como punto de partida la música de su maestro Tomášek para alejarse pronto del modelo y, pasando por Beethoven, dejar intuir lo que será el arte de Chopin e, incluso, el del primer Brahms, sin olvidar a Smetana. El romanticismo late con fuerza en esos pentagramas, como lo hace también en la que probablemente sea la obra maestra del catálogo de Voříšek, su Sinfonía en re mayor. Su música, tan clásica en lo que a su construcción se refiere y a la vez que tan expresiva a nivel melódico, le valió a su creador el sobrenombre de “Schubert checo”. Aunque comprensible, este no deja de ser injusto, sobre todo porque las sinfonías schubertianas son contemporáneas de la de Voříšek y, por tanto, difícilmente habrían podido servirle como modelo. La influencia más bien se dio a la inversa, al menos en lo que se refiere a la música para piano: los 6 *impromptus* de Voříšek, por ejemplo, son el precedente directo de las ocho piezas con ese título que Schubert compuso en 1827.

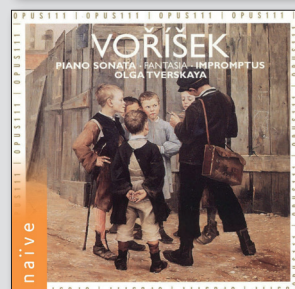
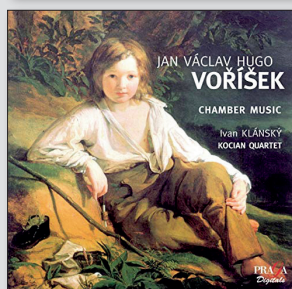
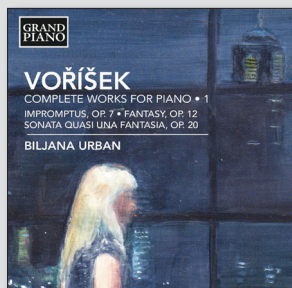
“El romanticismo late con fuerza también en la obra maestra del catálogo de Voříšek, su Sinfonía en re mayor”

CRONOLOGÍA

- 1791 Nace el 11 de mayo en Vamberk, en Bohemia oriental.
- 1794 Empieza a recibir lecciones de piano de su padre.
- 1799 Ofrece conciertos por Bohemia como organista, violinista y pianista.
- 1804 Recibe lecciones de piano de Václav Jan Tomášek.
- 1809 Compone un *Réquiem*, hoy desaparecido.
- 1810 Estudia en la Universidad de Praga.
- 1813 Se instala en Viena para completar su formación pianística.
- 1814 Beethoven, tras ver algunas de sus partituras, le anima a componer.
- 1816 Se hace cargo de los alumnos de Hummel tras la partida de este a Stuttgart.
- 1817 Empieza a componer la *Fantasia en Do mayor Op. 12*, para piano.
- 1818 Publica su primera obra, las *12 rapsodias* para piano.
- 1819 Dirige los conciertos de la Gesellschaft der Musikfreunde.
- 1820 Gana el puesto de segundo organista de la corte imperial.
- 1821 Concluye los estudios de derecho y entra a trabajar en un tribunal.
- 1822 Publica los *6 impromptus Op. 20*, primeras piezas en recibir ese nombre.
- 1823 Es nombrado primer organista de la corte. Concluye la *Sinfonía en Re mayor*.
- 1824 Compone la *Misa en si bemol mayor*.
- 1825 Muere el 19 de noviembre en Viena.

DISCOGRAFÍA

- *Sinfonía en re mayor. Variations de bravoure. Introduction et rondeau brilliant.* Boris Krajný, piano. Orquesta de Cámara de Praga / Ivan Pařík. Supraphon. DDD.
- *Sinfonía en re mayor. Misa en si bemol mayor.* Patrice Michaels Bedi, soprano; Tami Jantzi, mezzosoprano; William Watson, tenor; Peter Van de Graaff, bajo. Coro de Cámara de Praga. Orquesta Sinfónica Nacional Checa / Paul Freeman. Cedille. DDD.
- *Sonata para violín y piano. Rondó para violín y piano. Variaciones para violoncelo y piano. Rondó para cuarteto de cuerda.* Pavel Hůla, violín; Václav Bernášek, violoncelo; Ivan Klánský, piano. Cuarteto Kocian. Praga Digitals. DDD.
Obras completas para piano. Radoslav Kvapil, piano. Supraphon. 3 CD. DDD.
- *6 Impromptus. Sonata quasi una fantasía. Fantasia en do mayor.* Biljana Urban, piano. Grand Piano. DDD.
- *Thème et variations. 2 Rondos. Le Désir. Le Plaisir. Eclogue. 2 Impromptus. Stambuchblatt.* Biljana Urban, piano. Grand Piano. DDD.
- *12 Rapsodias.* Biljana Urban, piano. Grand Piano. DDD.
- *Sonata quasi una fantasía. 6 Variationen. Fantasia en do mayor. 6 Impromptus.* Olga Tverskaya, piano. Opus 111. DDD.
- *Missa Solemnis. Offertorium Quoniam iniquitatem.* Musica Florea / Marek Štryncl. Supraphon. DDD.



OPUS ARTE

NZ OPERA

'A remarkable production... a brilliant theatrical phenomenon, surprising, amusing and utterly engrossing'

(Opera Magazine)

'...not to be missed...'

(New Zealand Herald)

'A triumph creating a stunning interpretation of one of the great Handel operas'

(NZ Arts Review)

DVD
VIDEO

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

HANDEL

SEMEELE

EMMA PEARSON | AMITAI PATI | SARAH CASTLE | PAUL WHELAN
STEPHEN DIAZ | CHELSEA DOLMAN | SASHE ANGELOVSKI

CONDUCTOR PETER WALLS

DIRECTORS THOMAS DE MALLET BURGESS AND JACQUELINE COATS

AUDITORIO



© FELIX BROEDE

Conciertos

“A partir de un dominio técnico del instrumento impecable, Cristina Gómez Godoy (en la imagen) regaló una versión del *Concierto para oboe* de R. Strauss de una sensibilidad exquisita, de línea muy musical y natural, cantable de principio a fin”, se relata del concierto de temporada de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Del mismo modo contamos lo sucedido con el regreso del excepcional Evgeny Kissin para Ibermúsica, la presencia de Jordi Savall y Le Concert des Nations en el Ciclo “Almantiga” del ADDA de Alicante, Gli Incogniti en el ciclo Universo Barroco del CNDM, la Orquesta Nacional de España y su elección de *El verdadero sentido del hombre* de Kaija Saariaho, o un ensemble formado por músicos de las Orquestas Filarmónica de Viena y Sinfónica de Castilla y León.

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



© Martina Pipprich

Ópera

“Vida Miknevičute (en la imagen) impresionó por la intensidad con que actuó y expresó, con caudal suficiente y justo, aunque a veces pareció llegar al límite, pero una gran ovación premió su labor”, esta fue la protagonista de la *Salome* de Strauss que subió a escena el Teatro alla Scala con escena de Damiano Michieletto. Hablamos igualmente del *Macbeth* del Teatre del Liceu, *Don Giovanni* y *El caso Makropoulos* en Berlín, *Marnie*, de Nico Muhly, y *Wozzeck* desde Friburgo; *Tannhäuser* en la Royal Opera House, la *Arabella* del Teatro Real, *La Dolores* en el Teatro de la Zarzuela, *Peter Grimes* en Palais Garnier de París, *Jenufa* del Teatro de la Maestranza o *Achille in Sciro*, retomada por el Teatro Real tras su supresión en 2020 por la pandemia.

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

DISCOS



© Harald Hoffmann

Discos

“Son las sesiones de grabación llevadas a cabo en la Sala Pierre Boulez de Berlín durante la segunda mitad del mes de mayo de 2020; es decir, cuando la pandemia se encontraba en todo su primer apogeo y todo era incertidumbre” ... “Las imágenes nos permiten observar la mano de Barenboim tras pulsar los últimos acordes de la *Arietta* de la *Sonata n. 32*, el modo en que vuelve a posar su dedo sobre la tecla, sin hacer sonar nota alguna, deslizándole, como abandonando cuidadosamente el instrumento, el vínculo que le funde con el sonido, al igual que la propia música se disuelve en el silencio”, así nos relata Rafael-Juan Poveda Jabonero la edición con imágenes (DVD & Blu-ray) de las Sonatas para piano de Beethoven que Daniel Barenboim grabó en 2020 y que son, con seguridad, su auténtico testamento pianístico.

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

40 AUDITORIO

54 DISCOS

67 ANTON BRUCKNER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS

68 SÍNTESIS

70 EN PLATAFORMA

83 DISCOS RECOMENDADOS

Gran narrativa pictórico-musical

Alicante



© ADDA

Jordi Savall y Le Concert des Nations, dentro del Ciclo "Almántiga" del ADDA de Alicante.

La presencia en un escenario del gran músico catalán Jordi Savall suscita siempre máxima expectación, como ocurrió en el concierto celebrado en el ADDA de Alicante, que ha significado el punto culminante del Ciclo "Almántiga" que cada temporada el auditorio alicantino dedica a la música antigua con eventos muy seleccionados de excelente nivel artístico. Le Concert des Nations, una de las formaciones orquestales en su clase más relevantes en el panorama internacional desde que fuera fundada por Savall y su esposa, la soprano Montserrat Figueras, en 1989, brilló con la interpretación de tres obras que se crearon entre finales del Barroco y el inicio del Clasicismo, que empezaba a tomar entidad a partir de 1750, año de la muerte de J. S. Bach.

En esta ocasión inició su actuación con una obra de contenido descriptivo titulada *Les Elements*, del compositor francés de entre los siglos XVII y XVIII, Jean-Féry Rebel. En su primer número apareció ese particular sonido sucio que reflejaba el imaginado caos existente antes de la creación del mundo. Savall generó tal energía que supo pintar con deformados sonidos el estado de confusión que quiere transmitir el compositor, sensación que asumieron los músicos con espontánea naturalidad. Este sentido se mantuvo a lo largo de toda la obra, que fue desarrollada con destacados efectos contrastantes que realizaban la representación musical de los elementos constitutivos de la creación, agua, aire, tierra y fuego que, sucesivamente fueron apareciendo con sus resonantes efectos.

Fue la primera Suite de la Música Acuática HWV 348 de Haendel, que se tocó a continuación, con la que Savall quiso trazar con diáfanos gestos la curiosa impronta del séquito del rey Jorge I navegando por el Támesis seguido por una orquesta aquel 17 de julio de 1717. Cada uno de los integrantes de Le Concert des Nations, liderados por uno de los concertinos de confianza de Savall, el argentino Manfred Kraemer, que tiene esa facilidad para dinamizar al grupo y ser una proyección de la cinética del maestro, equilibraron esa sabiduría y gran experiencia personal, poniendo total confianza en los compañeros de viaje, lo que hacía bueno ese dicho "dumasiano", "todos para uno, uno para todos", que permitía que la orquesta alcanzara una perfecta organicidad en la exposición de las esencias haendelianas.

La preciosa música de Gluck era pintada por Savall en la imaginación del espectador con los compases de su pantomímico ballet *Don Juan ou Le Festin de Pierre* Wq. 52, para el que el compositor contó en su estreno vienés con el gran bailarín Gasparo Angiolini como coreógrafo. Con precisa articulación, Savall fue indicando cada uno de los números de la versión reducida de este ballet, destacando el carácter moderado que imprimió al *Fandango*, con el que trascendió el particular sentido sensual de su contenido. Después de la tensión de *Les Furies*, que condenaban al licencioso Don Juan al infierno, Savall ofreció como bis una contradanza de la última ópera de Rameau, *Les Boréades*, para cuya ejecución pidió la participación del público que, con certero instinto rítmico, acompañó con sus palmadas la efusividad emocional que desprende esta pieza.

José Antonio Cantón

Le Concert des Nations (Manfredo Kraemer, concertino) / Jordi Savall. *Els Elements* i *les Furies*, con obras de Rebel, Haendel y Gluck. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

La sensibilidad de Strauss

Barcelona

Una de las iniciativas de apoyo al tejido cultural catalán que trajo consigo la pandemia fue el encargo, por parte de Barcelona Creació Sonora y L'Auditori, de una serie de obras a distintos compositores. Una de ellas fue *Suite in stile antico*, de Manel Ribera (1974), cuyo estreno pudo escucharse en febrero a cargo de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), dirigida por Rebecca Tong. Según su autor, su propósito ha sido escribir una música que integre elementos del pasado (como los *partimenti* del periodo galante o ciertos recursos de las vanguardias históricas) y otros actuales dentro del esquema de una



© Ferrn Brocés

Cristina Gómez Godoy interpretó el *Concierto para oboe* de Richard Strauss con la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC).

Este *Macbeth*, esteticismo sin alma

Barcelona

No vamos a descubrir aquí el talento de Jaume Plensa, un escultor de prestigio internacional cuyas monumentales obras difícilmente dejan indiferente a quien las contempla. Su estilo gustará más o menos, pero hay que reconocer que es personal y reconocible. Ahora bien, el bagaje técnico y estético que proporcionan las artes plásticas no basta para abordar con éxito algo tan complejo como la dirección escénica de una ópera. Aun así, Plensa y el Liceu han decidido afrontar ese riesgo y lo han hecho poniendo toda la carne en el asador, ya desde antes de que se alzara el telón el pasado 16 de febrero. Solo así se entienden algunas de las declaraciones a la prensa del artista, cuando afirmaba que esta producción iba a cambiar la manera de ver la ópera o que el trabajo de la escena es fácil "porque tienes a Shakespeare y a Verdi que te van susurrando: 'Plensa, ojo, cuidado, no hagas esta gilipollez'". Si esto fuera así, el dramaturgo y el compositor deben estar revolviéndose en sus tumbas diciéndose por qué el montaje carece de aquello que para ambos era básico: el instinto teatral.

No, esta producción no funciona. Y eso que el inicio resulta prometedor, pues crea una convincente atmósfera onírica, con Macbeth y Banco escuchando el oráculo de las brujas sobre una escultura antropomorfa conformada por letras, pero incompleta, como si fuera una ruina. Mas, a partir de ahí, pasada la sorpresa, todo se queda en un esteticismo frío, cuando en una ópera la estética debe estar al servicio del drama. Hay escenas de un minimalismo extremo en las que solo la iluminación y los cantantes llenan la escena, mientras que en otras domina una coreografía de letras gigantes o una enorme tela desplegada con un signo de interrogación o siluetas de personas actuales subiendo por escaleras de mano o sentadas en un banco.

Por supuesto, no faltan tampoco sus esculturas, todas a escala monumental: la ya mencionada hecha a base de letras, tres estilizados y manieristas rostros en el ballet del tercer acto y varias cabezas hechas con malla en la batalla del cuarto acto. Así, descontextualizadas, parecen obedecer más al deseo del escultor de mostrar la faceta por la que es justamente famoso que a servir a lo que pasa en escena.

El vestuario tampoco contribuye a acercar la obra al espectador: Plensa juega con motivos de inspiración japonesa, con los personajes vestidos con una especie de kimono ornado con letras y la parte superior de la frente pintada, todos excepto Lady Macbeth, que aparece vestida y peinada a la europea y de blanco impoluto, pues Plensa quiere quitarle la carga negativa que acompaña al personaje... Una vez más, vence la indefinición, pues lo oriental aquí es accesorio. Nada que ver con la excelente adaptación que Akira Kurosawa hizo del *Macbeth* en *Trono de sangre*. Pero la parte más débil de todas es la dirección de actores: cuando no es convencional, es neutra, sin vida. El ejemplo más palmario es la fiesta del segundo acto, con el coro en postura hierática, de negro y con rostros como máscaras. La aparición del fantasma de Banco no impresiona tampoco, por más que se proyecten unos descomunales ojos sobre el fondo del escenario. Esta producción, pues, se limita a momentos, como el ya destacado inicio, el asesinato del rey Duncan, escena en la que el uso de la perspectiva recuerda las arquitecturas pictóricas de De Chirico, o el aria final de Lady Macbeth, con el escenario totalmente despojado de elementos, excepción hecha de la



Sondra Radvanovsky (Lady Macbeth) y Luca Salsi (Macbeth), una pareja de primer nivel para este controvertido *Macbeth* en el Liceu.

luz que lleva la protagonista entre las manos. Otras escenas pueden ser evocadoras a nivel visual, pero una ópera no es una exposición de pinturas o fotografías. Y ese es el gran problema de este montaje, que falta una dramaturgia que dé sentido a todas esas ideas visuales.

Afortunadamente, la parte musical rayó a un gran nivel. Si el tenor Francesco Pio Galasso defendió con solvencia el rol de Macduff, el bajo-barítono Erwin Schrott fue un excelente Banco por presencia escénica y calidad vocal. De extraordinaria cabe calificar la actuación de Sondra Radvanovsky, a la cual el papel de Lady Macbeth parece irle como anillo al dedo. Su voz no es lo áspera y sombría que Verdi deseaba, pero la inteligencia teatral de la intérprete es tal que sabe darle al personaje ese carácter sinuoso, oscuro, que requiere. En pocas palabras, pone la brillantez vocal al servicio de la expresión y el drama. En cuanto al barítono Luca Salsi, su Macbeth es de altura gracias a la pureza de su línea de canto y un fraseo depuradísimo que hace que cada palabra resulte inteligible, a la vez que resalta todos los recovecos del personaje, sus miedos, ambiciones, rabia y dolor.

El coro también se mostró a gran altura, especialmente en el célebre *Patria opressa!*, del que dio una versión extraordinaria por su contención y musicalidad. La orquesta reveló una vez más que, cuando tiene delante un director con las ideas claras, puede brillar a un excelente nivel. Josep Pons extrajo de ella un sonido inconfundiblemente verdiano, jugando con los contrastes entre familias instrumentales y mostrándose contundente cuando la acción así lo requería, pero sin dejar por ello de cuidar a los cantantes. Dramática y musicalmente, su labor fue impecable.

Juan Carlos Moreno

Luca Salsi, Sondra Radvanovsky, Erwin Schrott, Gemma Corna-Alabert, Francesco Pio Galasso, Fabián Lara, David Lagares. Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Jaume Plensa. *Macbeth*, de Giuseppe Verdi. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

“El *Macbeth* de Plensa es de un esteticismo frío, cuando en una ópera la estética debe estar al servicio del drama”

Los 337 años de E.M.

Berlín

La histórica y recientemente renovada sala de la avenida Unter den Linden (nombre mítico en el ámbito de la música clásica y tal vez no sólo en él) prosigue su actividad mientras espera la sustitución de Daniel Barenboim, quien hizo efectiva su renuncia dos días después de este espectáculo. La reposición de *Véc Makropoulos* (*El caso Makropoulos*) de Janáček es siempre una buena noticia,



© MONICA RITTSCHALS

La Staatsoper de Berlín repuso *El caso Makropoulos* en la producción de Claus Guth.

porque, últimamente, en varios países, la producción de su gigantesco autor parece de nuevo retrotraída a la época en que sólo se conocía y aceptaba su *Jenufa*. No fue el caso aquí, aunque en una función "familiar" vespertina el Teatro distaba de estar lleno.

Ciertamente no había ningún *nombre* (de esos que luego cancelan o si no hacen que uno se pregunte a qué se debe la fama), pero sí un trabajo de equipo que es el primer elemento necesario para que esta ópera triunfe. Ciertamente hace falta una protagonista carismática, y yo no usaría esta palabra para Rachel Harnisch, quien de todos modos se encuentra más cómoda en este repertorio y, al estar muy preparada, ofreció una buena actuación. El director de orquesta, tan aplaudido como ella, era para mí un desconocido, Finnegan Downie Dear, joven y talentoso, porque dirigir a la Staatskapelle de Berlín no es algo de tomar a la ligera; el maestro concertó muy bien y dio una más que correcta lectura de la punzante música de Janáček.

La producción lleva la firma de Claus Guth, a quien este tipo de obras se le suelen dar bien y no fue, por suerte, una excepción. Un escenario partido en dos que se desliza hasta a ser a veces uno, una atmósfera crepuscular y un buen trabajo sobre los personajes, obviamente, pero no sólo sobre la protagonista, que logró comunicar (con la presencia de la niña que fue E.M. -Emilia Marty- y la anciana que en realidad es) esta meditación sobre la vanidad e inutilidad de la aspiración a la eternidad. De todo el elenco destacó en primer lugar Skovhus en el papel del antagonista de E.M., Prus, y también estuvieron convincentes Spence (un Gregor algo estridente por momentos), Rügamer (Vitek), Skrycka (su hija Cristina), Dietrich (Janek, hijo de Prus) y los demás. Una palabra especial para el siempre agradecido papel de Hauk-Sendorf, el "operetní tenor" Jan Jezek. La obra se dio sin pausas y obtuvo buen aplauso al finalizar.

Jorge Binaghi

Rachel Harnisch, Nicky Spence, Bo Skovhus, Stephan Rügamer, Natalia Skrycka, Magnus Dietrich, etc. Staatskapelle Berlin / Finnegan Downie Dear. Escena: Claus Guth. *Véc Makropoulos*, de Leos Janáček. Staatsoper, Berlín.

suite barroca de cinco movimientos: *Prelude, Allemande, Aria, Radio tune in y Giga*. La idea no es nueva, como tampoco lo es la de recurrir a dos orquestas afinadas a una distancia de cuarto de tono. Todo esto son los propósitos. Mas, una vez escuchada la obra, ni siquiera con esta explicación quedó claro qué quiso hacer el compositor. Así, los distintos movimientos no llegan a adquirir un perfil propio, se parecen demasiado hasta confundirse en carácter, en gestos, en color. Ni siquiera el cuarto, *Radio tune in*, una broma que juega con la idea de ir pasando el dial en una radio de las de antes, acaba de funcionar. Lo mismo puede decirse del juego entre las dos orquestas... Al final, todo quedó como mucha de la música que se hace hoy: como un despliegue de recursos instrumentales más o menos brillante que la directora Rebecca Tong se esmeró en resaltar con profesionalidad.

El *Concierto para oboe* de Richard Strauss también puede verse como una mirada al pasado, eso sí, llena de nostalgia y sin que haga perder nunca el sello característico de su autor en lo que a la melodía y armonía se refiere o a esa maestría inigualable en el tratamiento de la orquesta, incluso cuando esta, como es el caso, es de cámara. A partir de un dominio técnico del instrumento impecable, Cristina Gómez Godoy (entrevistada en RITMO en junio de 2021 y que ha grabado este *Concierto* con Barenboim en el sello Warner) regaló una versión de una sensibilidad exquisita, de línea muy musical y natural, cantable de principio a fin. La directora la arropó con una delicadeza que, lamentablemente, no se dio en la obra que cerraba la velada.

En un principio, la *Sinfonía n. 5* de Tchaikovsky era el gran reclamo del concierto. Y no es para menos, pues se trata de una de esas partituras que, por más veces que se escuche, es difícil que no arrebate. Y, sin embargo... Sin ser un desastre, la versión de Tong no colmó las expectativas. No lo hizo porque decidió que esta obra debía sonar arrolladora de la primera a la última nota, como si de ese modo quisiera alejar aquel viejo tópico que afirmaba que los orientales son intérpretes tan técnicos como fríos. La *Quinta* sonó como ella quería, pero en esa carrera de metrónomo se perdieron matices y también expresividad, dramatismo. Era inevitable, pues cuando se quiere que todo suene apasionado y potente, al final ni hay pasión ni potencia, pues esto es algo que solo se consigue cuando se gradúa bien el *tempo* y la intensidad, se deja espacio para que cada tema respire y se equilibran las familias instrumentales. Todo era tan fulgurante, que incluso se llevó por delante los silencios tan elocuentes que contiene la partitura. Al final, más que la expresión sonora de un drama quedó como un efectista y piro-técnico *tour de force* al que la orquesta logró sobrevivir con dignidad.

Juan Carlos Moreno

Cristina Gómez Godoy. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Rebecca Tong. Obras de Ribera, R. Strauss y Tchaikovsky. L'Auditori, Barcelona.

Burlador hasta el final

Berlín

No era nueva la producción del *Don* mozartiano de Roland Schwab, que pese a lo discutible de algunos aspectos (supresión de recitativos, de algún aria) se impone por su tensión extrema y la acentuación de la perversidad y el tormento del seductor y también del total dominio de éste sobre Elvira. Se elige terminar con el castigo sin la "moraleja" final, pero hete aquí que el Burlador se levanta y se muestra desafiante, como dispuesto a volver a empezar. El nuevo reparto se caracterizó por su juventud, el predominio del italiano como lengua materna entre los intérpretes (clarísimos en su articulación), y alguna actuación memorable.

Los aplausos que se llevó el cada vez más multifacético Mattia Olivieri decían bien a las claras cuánto había impresionado su personificación, probablemente la más completa de las que se le han visto, y vocalmente se le escucha cada vez con mayor vigor sin perder su lirismo y seducción casi felinos, además de mostrar una forma física envidiable, ya que lo que él y Tommaso Barea (Leporello) se ven obligados a hacer mientras cantan o no, es para echarse a temblar. También Barea demostró haber desarrollado más su voz y personaje respecto de actuaciones anteriores. Entre las damas, la versión vocal más perfecta fue la de Verzier (Zerlina), del ensemble del Teatro, y la actuación más formidable la de Fridman, una Elvira que, junto a un timbre sumamente oscuro y algunos agudos duros y a veces destemplados, exhibió una personalidad notable. La Ana de Stucki (también de la troupe del Teatro) fue muy aplaudida y lo hizo bien, pese a que la voz es muy metálica y aunque las agilitades fueron buenas, no posee en absoluto el trino. Discreto el Octavio de Sala, privado de su segunda aria, y no muy brillante en la primera, además de ofrecer un timbre bastante apagado. Impresionante el volumen de Guetti como Comendador, aunque tal vez haya atronado demasiado en las escenas finales. Bueno el Masetto de Garbas. Muy interesantes las variaciones en varias de las arias.

Bien el coro en sus limitados momentos (maestro: Thomas Richter). La orquesta fue finalmente dirigida por Andrea Sanguinetti (el maestro anunciado apareció en unas cuantas funciones de *Tosca* en el Liceu), quien en general adoptó tiempos rápidos, pero cuidó a los cantantes. Mucho público (y muchos jóvenes bien educados) y recepción muy cálida.

Jorge Binaghi

Mattia Olivieri, Tommaso Barea, Lidia Fridman, Flurina Stucki, Elisa Verzier, Giovanni Sala, Artur Garbas, Patrick Guetti. Orquesta y Coro del Teatro / Andrea Sanguinetti. Escena: Roland Schwab. *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Deutsche Oper, Berlín.



"En la producción de *Don Giovanni* de Roland Schwab, se impone la perversidad y el tormento del seductor y también el total dominio de éste sobre Donna Elvira".

Marnie, la renovación de la ópera

Friburgo



© BRITT SCHILLING

"El primer acierto de la ópera es su calidad en el libreto, con una gradación del desarrollo del argumento perfecta hasta alcanzar el clímax final".

Marnie, la ópera de Nico Muhly, ha venido para quedarse. Podríamos apostar con un acierto más que considerable a que formará parte del repertorio de óperas contemporáneas y que su expansión será rápida y continua en cualquier teatro cuyo gestor tenga un mínimo de olfato. El Met apostó por Nico Muhly en 2011 con su primer título, *Two Boys*, pero con *Marnie*, Muhly ha alcanzado una madurez dramática y un olfato escénico que probablemente deparará más títulos en el futuro. Estrenada en Londres en 2017 en una coproducción con el Met, donde se puso en pie en 2018, en ambos lugares obtuvo un éxito sin fisuras. Sin lugar a dudas, usted, avezado lector, habrá visto el homónimo título de la película de Hitchcock con Sean Connery y Tippi Hedren en los papeles principales, pero la ópera, con libreto de Nicholas Wright, está más basada en el libro de Winston Graham publicado en 1961, autor de considerable éxito de las décadas 40 y 50 del pasado siglo.

El primer acierto de la ópera es su calidad en el libreto, talón de Aquiles de más del 80% de las óperas. Los personajes principales de *Marnie*-*Marnie*, Mark Rutland y su hermano Terry, la madre de ambos hermanos y la madre de *Marnie*, tienen múltiples facetas, son personajes complejos cuyas aristas y diferentes caras en su motivación psicológica se van desarrollando conforme avanza la acción. Además, la gradación del desarrollo del argumento es perfecta hasta alcanzar el clímax final. Todos los personajes mienten, todos tienen ocultos motivos para actuar como lo hacen. El añadido de un coro femenino de cuatro cantantes, las Sombras de *Marnie*, sirve no solo como ampliación de la complejidad de este personaje, sino que a veces permite atisbar la conciencia y el subconsciente de *Marnie*. Otra virtud es la rápida sucesión de escenas, algo que nos favorece en nuestros tiempos modernos donde se nos agota la capacidad de atención, obligando al director de escena a una rigurosa planificación de los cambios de escena.

Musicalmente, el estilo de Muhly, autor camaleónico y que no tiene remilgos a la hora de escribir bandas sonoras de películas o series (como la bella y reciente *Pachinko*, o participar en grupos de pop avanzado), es ideal para complementar un libreto de estas características. Sin negar las similitudes puntuales con Philip Glass, con el cual mantiene una estrecha relación de muchos años como editor y direc-

tor de su música, la música de Nico Muhly va más allá de este posible minimalismo. Es una música compleja rítmicamente, con frecuentes cambios de compás. Cada personaje está asociado a un instrumento: Marnie con el oboe, Mark Rutland con el trombón, Terry Rutland con la trompeta y la madre de ambos con la viola; instrumentos que no solo aportan una rica textura solística, sino que complementan y dialogan con sus personajes, además de expresar en ocasiones los deseos recónditos de los personajes que estos no se atreven a decir. De igual manera, el coro cobra una vital importancia, y Muhly, que ha sido niño cantante de coros ingleses en su formación, conoce a la perfección la tradición coral desde el siglo XVI al XXI; el coro a veces ejerce una función dramática concreta (en la oficina, en la fiesta o en la escena de la cacería) y a veces se desdobra en la irreal voz interior de Marnie.

El 14 de enero se vistió de gala la Ópera de Friburgo para el estreno de esta producción de Peter Carp con la presencia del compositor, lo que constituía su presentación en Alemania. Carp ha recurrido a carras laterales que aparecen y desaparecen para los cambios de escena rápidos (la casa de la madre de Marnie, el robo en la caja fuerte). Con una adecuada iluminación, consigue el efecto de estas transiciones de espacios muchas veces con los personajes en escena sin tiempo para salir. Aunque las escenas corales fueron demasiado estáticas en algunos momentos (sobre todo en las dos escenas en la oficina), no hay nada que reprochar y el planteamiento general sirve muy bien al drama. El elenco, todos del conjunto estable, es sobresaliente, empezando por Inga Schäfer como Marnie, impecable vocalmente y excelente actriz en su insinuación del trauma que obliga a Marnie a esa huida constante. La pareja de hermanos, el barítono Michael Borth como Mark, empresario de aparente éxito que se enamora de Marnie a pesar de conocer su faceta de ladrona, y el contratenor Christopher Ainslie como Terry, hermano vividor y aparentemente superficial, consiguen una tensión envidiable en su relación. Michael Borth además posee una voz bien timbrada y homogénea.

La orquesta, amplia y numerosa, mostró un excelente estado de forma con el recién nombrado titular en septiembre de la Ópera de Friburgo, André de Ridder, de gesto seguro y flexible, con numerosas indicaciones de ayuda a todos, orquesta, coro y solistas. Entre los miembros de la orquesta se respira un aire de gran familia, actitud fomentada por el director, que sin lugar a dudas hace que su sonoridad esté muy cuidada en todo momento. No es de sorprender que estuviera todo el aforo vendido y que los aplausos se prolongaran durante quince minutos. Así, pues, gran éxito en la presentación de esta gran ópera.

Jerónimo Marín

Inga Schäfer, Michael Borth. Christopher Ainslie, Katherine Manley, Anja Jung, etc. Orquesta Filarmónica de Freiburg. Coro de la Ópera de Freiburg / André de Ridder. Escena: Peter Carp. Marnie, de Nico Muhly. Theater, Friburgo.

Wozzeck, de ópera a mito

Friburgo

El Teatro de Friburgo ofrece una programación que haría las delicias de cualquier aficionado a la ópera con una cierta curiosidad. El hecho de que en dos días consecutivos pueda poner en escena *Marnie* y *Wozzeck* habla a las claras de su músculo como institución musical de primera calidad. Pero no es solo que pueda poner dos títulos tan complicados en dos días consecutivos, sino que aún es más prodigiosa la altísima calidad en su puesta en escena y su realización musical.

Haciendo de la necesidad virtud, dado que la desmesurada plantilla orquestal prescrita por Berg no entra de manera cómoda en el

foso, la puesta de escena de Marco Storman la sitúa en el escenario como un personaje más, pero con una disposición en plataformas de diferentes alturas que permite a los cantantes aparecer y desaparecer por diferentes pasillos, posicionarse en medio de la orquesta, junto al director casi rodeado por los violines primeros a la izquierda y violines segundos y violas a su derecha que sobresalen más allá de su posición, o colocarse en un pasillo en la boca del escenario, eso sí, dando la espalda al director y guiándose por las pantallas, lo cual, dada la dificultad del título, no deja de añadir un riesgo más. Entre la orquesta también se veían troncos sin hojas, dando la impresión de estar la orquesta en medio de un bosque.

La puesta en escena de Storman modela *Wozzeck* como si de un oratorio se tratara. La idea, que puede ser atractiva y fácilmente asumible por el público, es que los personajes de la ópera se podrían transformar en arquetipos, y la relación entre ellos en relaciones fácilmente transferibles a cualquier punto en el tiempo. La consecuencia lógica de esta propuesta es que el vestuario tiene un aire a la griega, con túnicas de colores brillantes y satinados, y que el espacio escénico original donde transcurren las acciones, debe ser imaginado por el público. Esto no quiere insinuar que no haya una verdadera dirección escénica, y los personajes estén hieráticos y estáticos; al contrario, todo confluye en una interesante y pulcra disposición de los personajes para aclarar el argumento. Es brillante la idea de situar encima de todo el escenario un globo que crece y decrece como si de una luna a punto de aplastar a todos se tratara, luna que se tiñe de rojo, de verde o azul según la escena y que ofrece una metáfora continua con el desarrollo escénico. No obstante, y esto es un obstáculo para los menos iniciados, si usted no conoce bien la ópera, es bastante probable tenga dificultades a la hora de entender estas finezas o incluso de pillar el argumento en sus líneas generales.

Como suele suceder en los teatros alemanes, todo el elenco es del ensemble del teatro, aunque en este caso la excepción fue justamente Robin Adams como *Wozzeck*, barítono de muy buena voz que hizo fácil este personaje, uno de los más difíciles del repertorio, con



“Marie, perfectamente cantada por Caroline Melzer, ofreció un contrapunto adecuado a *Wozzeck*, tanto en su faceta de madre como en su intento de salir de la miseria ofreciéndose al Tambor Mayor”.

Una única carta

Londres

La producción de Tim Albery de *Tannhäuser* de 2010 que acaba de reponerse en la Royal Opera House ya fue comentada en RITMO en su momento, pero repasemos de nuevo un poco su mediocridad congénita: el primer telón se abre para mostrarnos un telón idéntico, encajado en un también idéntico marco de oropeles dorado. Este teatro dentro del teatro abre a su vez su cortinita para dejarnos ver una gran mesa de banquete sobre y alrededor de la cual un ballet de parejas en gala contemporánea actúa una bacanal bien coordinada con la partitura. Visiblemente cansado de tanta orgía, *Tannhäuser* rechaza los intentos de retenerlo de una Venus de negro que, después de mover sus caderas como Marilyn Monroe, abre el telón del teatro dentro del teatro para mostrarle al protagonista una cama tamaño "King"; algo mucho más atractivo que el cubo negro con pedazos de mampostería de las ruinas del teatro venuciano en el cuadro siguiente. Este páramo es solo aliviado por el pequeño y frágil árbol verde bajo el cual el pastorcillo canta su Lied de primavera. En la escena final, el mismo árbol, caído y marchito será reemplazado por un retoño verde, justo en el momento en que el coro anuncia que el callado del Papa ha florecido como expresión del perdón al pecador. Es también sobre las ruinas del teatro que se desarrolla el torneo de canto, con cantores de smoking en medio de invitados harapientos y soldados con metralletas.

Esta reposición aumentó los defectos originales con una *regie* de personas casi inexistente: solo hubo gestos acartonados y grandilocuencias melodramáticas como, por ejemplo, una Elisabeth cayéndose al suelo en el segundo acto como si fuera Violetta Valéry en lo de Flora Bervoix. Similarmente sosa fue la dirección orquestal de Sebastian Weigle, más bien monocroma, ignorante de contrastes en dinámicas e indiferente a detalles esenciales: ¿qué fue del regocijo de las cuerdas al final de la introducción de "Dich teure Halle!"? ¿Y qué de los famosos *sforzandi* en el *crescendo* del Preludio al acto tercero? ¿Y que se hizo de la expresividad de dominantes en los famosos corales?

Un naípe bueno, pero incapaz finalmente para salvar toda la partida, fue traer a Lise Davidsen para que repitiera esa Elisabeth que hoy canta por todos lados, a pesar que su enorme timbre dramático la hace cada vez menos adecuada para los pasajes líricos de este rol. Su "Dich teure Halle!" arrasó con enorme volumen y un agudo final que salió estridente. En la plegaria del tercer acto, Davidsen invirtió en cambio sus mejores dotes de liederista para compartir con el público toda la angustia existencial y la capacidad de transcendencia de este personaje único en la historia de la ópera por el formidable erotismo de esta conversación con la Virgen María.

Pero para liederista, nadie mejor que Gerald Finley, un Wolfram trágicamente distanciada pero nunca frío, sino, como Elisabeth,



"En la plegaria del tercer acto, Lise Davidsen compartió con el público toda la angustia existencial y la capacidad de transcendencia de este personaje único en la historia de la ópera".

apasionado en su idealismo y sensibilidad. Mas que su canción a la estrella vespertina, me conmovió la doliente frustración de su Lied en el torneo de canto, donde se resigna con amargura, que aquí explayó con medida agresividad a contemplar la pureza del agua de una fuente, símbolo de esa amada que acaba de darse cuenta que ha perdido en manos de *Tannhäuser*. Pena que en la segunda función, este último (Stefan Vinke) estaba tan enfermo que prácticamente perdió la voz durante su himno a Venus. En la primera había tenido que restringirse a mimear, mientras un suplente cantaba del costado de la escena. Moraleja: para un personaje como éste siempre hay que tener un buen doble a mano. De cualquier manera, Vinke siguió hasta el final, con un relato de Roma conmovedor y seguramente aliviado por su inmediata muerte escénica. Formidable vocalmente estuvo la Venus de Ekaterina Gubanova, gracias a un fraseo tan intenso como su capacidad de proyectar a través de la orquesta un timbre brillante y... sí, mejor controlado que el Davidsen. Firme en *legato* y con pareja densidad vocal estuvo el Landgrave de Mika Kares.

Agustín Blanco Bazán

Stefan Vinke, Lise Davidsen, Gerald Finley, Ekaterina Gubanova, Mika Kares, etc. Orquesta y Coros de la Royal Opera House / Sebastian Weigle. Escena: Tim Albery. *Tannhäuser*, de Richard Wagner.

Royal Opera House, Londres.

un increíble control técnico para los registros extremos y el uso del *Sprechgesang*; además, como actor tuvo que estar casi siempre en el escenario, al modo de un maestro de ceremonias convertido en diana de toda la maldad de la sociedad, mostrando un talento escénico envidiable. Marie, perfectamente cantada por Caroline Melzer, ofreció un contrapunto adecuado a *Wozzeck*, tanto en su faceta de madre como en su intento de salir de la miseria ofreciéndose al Tambor Mayor. El resto de los papeles tuvieron un buen nivel, con mucha consistencia en su prestación vocal, destacando el Capitán de Roberto Gionfriddo y el Doktor del joven Yunus Schahinger, de voz muy igualada en sus registros y ante el que se abre un gran futuro.

La orquesta mostró su gran nivel, y el gran triunfador de la noche, junto a Robin Adams, fue su director, André de Ridder, que no solamente concertó con atención esta difícil partitura, sino que dio a

cada escena su color adecuado y supo en todo momento equilibrar la sonoridad de la orquesta para evitar sepultar a los solistas. Como detalle final, *Wozzeck* se sienta en una butaca en primera fila tras asesinar a Marie, mientras los demás niños se burlan de su hijo, y es él el que canta la onomatopeya que emite concentrado en su juego con el caballito. La historia de *Wozzeck* se repetirá en el destino de su hijo.

Jerónimo Marín

Robin Adams, Joshua Kohl, Junbum Lee, Roberto Gionfriddo, Yunus Schahinger, Caroline Melzer, Anja Jung. Orquesta Filarmónica de Freiburg. Coro de la Ópera de Freiburg / André de Ridder. Escena: Marco Storman. *Wozzeck*, de Alban Berg.

Theater, Friburgo.

La Arabella de David Afkham

Madrid

Arabella es la sexta y última de las óperas escritas por el tándem Strauss-Hofmannsthal y con ella parecen decir adiós a un mundo que aman y saben irremediabilmente perdido, el de la Viena imperial, la de los vales, las fastuosas paradas en el Hofburg, la de Francisco José y Elisabeth (Sissi), la de las miserias tantas veces escondidas bajo el oropel, pero siempre fuente de inspiración y de ensueños. Una época ha muerto y con ella todos sus vicios y virtudes. Strauss y Hofmannsthal saben todo esto, pero se resisten a aceptar el cambio; con *Arabella* rinden un homenaje a tantas cosas tristes y hermosas del siglo XIX que los vio nacer. De hecho, Strauss sugirió a Hofmannsthal hacer un nuevo *Caballero de la Rosa* y Hofmannsthal le respondió: "Sí, hagamos un nuevo Caballero de la Rosa, pero más ligero, más francés, más alejado del mundo de Wagner".

En 1925, Hofmannsthal, basándose en dos precedentes, el primero un sketch "psicológico" que había publicado en 1919, subtítulo *Personajes para una comedia no escrita*, con el nombre de Lucidor, el alias de Lucile, una chica travestida de muchacho de 17 años que se hace amiga/amigo de un pretendiente eslavo de su coqueta hermana Arabella, del que se enamora y mantiene a su lado escribiéndole notas como si se tratase de su hermana, para finalmente hacer el amor con él, suplantándola. Ella sería Zdenka/Zdenko en *Arabella*. El segundo fue utilizar otra comedia suya, *Der Fiaker als Graf (El cochero como conde)*. Los cocheros eran una institución vienesa del siglo XIX y su *Fiakerball (El baile de los cocheros)* anual pondría una nota de color en la obra. Los fiaker, los cocheros, una conocida institución vienesa, habían sido personajes de muchas obras de teatro, incluyendo dos de Emanuel Schikaneder, el libretista de Mozart. Dos años más tarde, en 1927, tras una entrevista mantenida en Viena con Strauss, el proyecto se transformaría finalmente en *Arabella*.

Strauss, que estaba haciendo una cura de reposo en Karlsbad, recibe por correo, en mayo de 1928, el primer acto de *Arabella*; se siente decepcionado, le parece confuso y en algunos fragmentos francamente malo. Sin embargo, comienza a componer la obra basándose en él. Hasta el 15 de julio de 1929 Strauss no recibe en Garmisch el tercer acto. Ese mismo día escribió a Hofmannsthal: "Ese final contemplativo del Acto III es lo que yo deseaba. Gracias y enhorabuena".



Sara Jakubiak (*Arabella*) y Dean Power (*Conde Elemer*) en esta *Arabella* de Strauss representada en el Teatro Real.



"Si Hofmannsthal hubiese visto el baile de los cocheros concluir con una especie de bacanal de Tiberio con todos borrachos perdidos, no sé cómo hubiese reaccionado".

Pero Hofmannsthal jamás supo del reconocimiento del maestro, ya que ese mismo día fallecía en Viena. Strauss expresó sus condolencias a la mujer del escritor, Gertrud, con las siguientes palabras:

"Nunca un músico tuvo mejor colaborador. Con Hugo mi obra y el mundo pierden a un artista irremplazable"

Strauss, por tanto, interrumpe la composición del resto de la ópera por un periodo de casi dos años. El director de orquesta Clemens Krauss le propone revisar *Idomeneo* de Mozart, cosa que el músico hace sin excesivo éxito y después retorna a *Arabella*, cuya partitura acaba el 12 de octubre de 1931, estrenándose en la Staatsoper de Dresde el 1 de julio de 1933.

En este, su estreno en Madrid (finalizadas las funciones a mediados de febrero, con grabación incluida para el canal Mezzo de la función del día 9), el Teatro Real se ha servido de la producción con la que el actual director artístico de la institución se despidió del mismo cargo en el Liceu de Barcelona en 2014, estrenada en la ópera de Frankfurt en 2009 y en Ámsterdam, también en 2014, con lo que, tal como se lee en el programa, "nueva producción del Teatro Real" suena un tanto gratuita. Christof Loy hace una lectura bastante peculiar de lo que sus creadores consideraron una *Lyrische Komödie*. Vaya por delante que su dirección a niveles teatrales es, como casi siempre con este director de escena, buenísima, pero su interpretación del libreto es "anti Strauss y anti Hofmannsthal".

Si el escritor hubiese visto, en el segundo acto de la ópera, el baile de los cocheros concluir con una especie de bacanal de Tiberio con todos y todas borrachos perdidos y descamisados en las posturas más variopintas, para rematar la faena con Mandryka violando a la fiakermilli en medio de toda la barahúnda para vengarse de la imaginada infidelidad de Arabella, no sé cómo hubiese reaccionado, siendo como era un hombre de gusto exquisito, tanto que por este motivo, en más de una ocasión, tuvo enfrentamientos con Strauss. Loy también inserta en el tercer acto una violencia fuera de lugar; Matteo lanzándose sobre Arabella caída en el suelo es, al menos, una salida de pata de banco. A esto hay que añadir que es sorprendente que un oficial del ejército austriaco acuda a una fiesta con el cuello del uniforme desabrochado y aspecto de total desaliño, acompañado de un/una Zdenka, no sé por qué razón parecido al chico de Chaplin, bastante sucio. También sorprendente que Mandryka asista a la fiesta antes mencionada sin vestirse de gala; ser un señor campesino no significa ser un ignorante de las costumbres sociales de la época. Aceptable la esporádica relación sexual, también en la fiesta, entre la condesa Adelaide y el conde Dominik. Por mucho que Loy sondee en el subtexto, no puede deformarlo a los extremos que él llega. Por mucho que le dé la vuelta, *Arabella* es una obra creada por dos enormes artistas, pero muy conservadores y tradicionalistas. ¿Hay algo menos moderno que la frase de Arabella a Mandryka "Und du wirst mein Gebieter sein" ("Y tú serás mi maestro"), que supongo indignará a un sector feminista por lo que implica de sumisión al varón?

Pero la música es lo más importante y esto fue por otros derroteros. Strauss logró una partitura hermosa, apabullante en muchos momentos, de un lirismo exacerbado, de una belleza deslumbrante, logrando una orquestación mágica, llena de contrastes que, como siempre con Strauss me ocurre, me hace pensar... ¿de dónde era capaz de sacar tanta música? ¿Cómo era capaz de encadenar lo más opulento de sonido con lo más íntimo y contemplativo? Un milagro.

El Teatro Real ha reunido un reparto vocal equilibrado y cumplidor. Notables la veterana von Otter, como Condesa Adelaida y Martin Winkler como Conde Waldner. Los pretendientes fueron también de buen nivel, Dean Power como Conde Elemer, Roger Smets como Conde Dominik y Tyler Zimmerman como Conde Lamoral. La echadora de cartas, Barbara Zechmeister, cumplió en su breve intervención. Elena Sancho Pereg tuvo que cargar con el ingrato papel de la fiakermilli, haciéndolo con mejores intenciones que resultados; su voz se desenvolvió con dificultades en las coloraturas y en la zona aguda resultó destemplada. Más que notable el Matteo de Matthew Newlin, que desplegó una voz generosa, amplia, que no tuvo ningún problema en sobrepasar a la orquesta sin gritar. Sarah Defrise cumplió con entrega en el precioso personaje de Zdenka, aunque su voz carezca de proyección en un teatro como el Real. Josef Wagner hizo un buen Mandryka, tanto a niveles vocales con su hermosa voz de bajo barítono, como a niveles teatrales. Arabella fue Sara

Jakubiak, una cantante dotada para otros repertorios quizá de más peso, pero ajena al sonido soprano straussiana; carece del tono plateado que requiere este compositor, le falta el *legato* sin fisuras que exige y ese canto apianado característico en el personaje. Su Arabella, en fin, sin ser vulgar, no es aristocrática y dista muy mucho del ideal.

Pero marcando las diferencias y en estado de gracia, David Afkham nos obsequió con uno de los mejores, si no el mejor Richard Strauss que se ha escuchado en el Teatro Real desde su reinauguración. Afkham se mostró un mago en este repertorio, logrando que la orquesta sonase sin fisuras en todas sus secciones, brillante, incisiva, lírica, nada de la portentosa partitura quedó desdibujado u opaco. Mimó a los cantantes sin por ello perjudicar al conjunto. Todo estuvo en su sitio, pero mucho más que eso, fue su interpretación inspirada, personal, sentida. En fin, una maravilla. ¡Bravo maestro!

Francisco Villalba

Sara Jakubiak, Sarah Defrise, Martin Winkler, Anne Sofie von Otter, Josef Wagner, Matthew Newlin, Dean Power, etc. Orquesta del Teatro Real / David Afkham. Escena: Christof Loy. Arabella, de Richard Strauss. Teatro Real, Madrid.

Las alturas

Madrid

A Vivaldi se le suele abordar de dos maneras: por la tierra o por las alturas. La tierra, por esos pulsos rítmicos que empujan el discurso igual que los movimientos tectónicos. Por las alturas, no justamente por lo celestial (que todos sabemos la clase de cura que era), sino por su significado musical: las notas, sencillamente, que él conseguía combinar para crear líneas y armonías a veces de una belleza dolorosa, a veces inquietantes. Con esta doble alma, el veneciano consiguió crear obras en las que todo está conectado, obras orgánicas. En esto, se adelantó unas cuantas décadas a Beethoven. Los intérpretes, sin embargo, suelen optar por un alma o por otra. En el caso de Gli Incogniti, se eligió la vía de las alturas. Esto no es un juicio de valor, ni mucho menos. Que cada cual decida lo que quiera. Y, sobre todo, que lo defienda como lo hizo este grupo en el Auditorio Nacional dentro del ciclo Universo Barroco del CNDM.

Se cuidó hasta el extremo cada línea sonora, pero no con asepsia o frialdad, sino disfrutando con todo el hedonismo del mundo (sonoro, sí, que hay depravaciones así de sanas también). El empaste resultó perfecto, desde el *basso continuo* hasta las voces más agudas, formando una identidad colectiva de gente que respeta con mucho orgullo al autor. Ni siquiera en los contrastes entre solistas y grupo hubo sensación de corte; más bien de relevo y cooperación. Al frente de todo esto, Amandine Beyer, con un arco bien firme, se convirtió en la primera hedonista del conjunto (que hay que dar ejemplo), tanto en sus momentos protagonistas como coordinando a los compañeros. Obviamente, es justo mencionarlos a todos: Alba Roca (hermana sonora de Beyer, prácticamente) y Vadym Makarenko (violines), Marta Páramo (viola), Marco Ceccato (violonchelo; extraordinario su papel en el RV 544), Francesco Romano (una tiorba llena de sabiduría), Baldomero Barciela Varela (violone) y Anna Fontana (a los teclados, y que también se lució como coprotagonista en el RV 554). Pero ya que citamos, no nos olvidemos del oboísta Neven Lesage, capaz de sacarle a su instrumento una solidez y una fuerza poco habituales. Su control de los matices tuvo dos muestras magistrales: el unísono perfecto que consiguió con Beyer en el RV 543 y la entrada en el lento del Albinoni (sí, Tommaso, ese compositor tan famoso y tan poco conocido, también se hizo un hueco en el concierto).



“Amandine Beyer tuvo la gran idea de, en Vivaldi, mostrar obras de sus comienzos y también de su última etapa”.

La calidad de las interpretaciones le hicieron un enorme favor a un programa realmente atractivo. Parece extraño decir esto de un concierto sobre autores tan conocidos, pero las sorpresas están ahí, más allá de los tópicos con los que hablemos de sus estilos. Así, Beyer tuvo la gran idea de, en Vivaldi, mostrar obras de sus comienzos y también de su última etapa. Poniendo un poco la oreja, se le desmonta pronto a Stravinsky (ese gran cuñado) la idea de que Vivaldi compuso una obra y la repitió cientos de veces. Escuchando el RV 114 (plácido, luminoso) y a continuación el 278 (una carrera a oscuras), o analizando el juego conceptual que encierra el 544, ya sabemos por qué se puede amar a Vivaldi. Porque era un hedonista muy inteligente. Uno de los mejores barrocos. Los barrocos eran esos personajes encantados con ese regalo nuevo que era el sistema tonal (les pareció nuevo durante casi doscientos años), con jugar a las formas y desarrollando el virtuosismo instrumental. Muchos de los barrocos tendieron al hedonismo sin llegar a practicarlo (demasiado incienso y demasiados teóricos). Vivaldi, sí. Y Gli Incogniti lo ha comprendido. El disfrute se les notaba en la cara.

Juan Gómez Espinosa

Gli Incogniti / Amandine Beyer. Il mondo al rovescio (Conciertos para violín y oboe solista de Vivaldi). CNDM, Universo Barroco. Auditorio Nacional, Madrid.

Dolores

Madrid

Hablar de la ignominia de la sociedad, de sus prejuicios y censuras congénitas, y, de resultas, el heroísmo superviviente de la víctima o víctimas propiciatorias, es carne de cañón del drama español. Un drama plural por antonomasia, tanto por el número de individuos involucrados, como por el de instituciones o grupos sociales que representan. Tomás Bretón pone música (¡y vaya música que pone!), a la que presume y con razón de ser (una de muchas más para el que esté “fuera de onda”, por cierto) auténtica ópera española: *La Dolores*, con libreto (añilado en multitud de detalles) de José Feliú y Codina. *Dolores*: un nombre, un apelativo, pero un sustantivo también, cobra aquí todo su sentido en esta cultura nuestra del siglo XXI, a la que este abultado realismo que desprende y pone en primer plano el propio nombre de pila que da título a esta obra, *Dolores*, ya no cala o se rechaza directamente. Y, bueno... también junto a él, palabras, conceptos más bien,

“Un drama plural de Tomás Bretón, tanto por el número de individuos involucrados, como por el de instituciones o grupos sociales que representan”

tan matizados, como *la honra*, *la dignidad* o, mejor, *el honor*, más al día, o, mucho más, como recuerda Hemingway, otra idea (tan nuestra según él) como es... *el pundonor*. Extremos sin los que este drama, pese a sus tintes trágicos, pierde fuerza. Especialmente en su desenlace.

Un *drama lírico en tres actos* (hay que respetar siempre la taxonomía original), que escuchamos en una nueva producción del mismo Teatro histórico que viera su estreno hace ya casi casi... un sesquicentenario (!), el Teatro de la Zarzuela. Pocas veces hemos presenciado el aplauso unánime y temprano al mismo *Preludio* instrumental con una atrevida y acertada, a la postre, escena simbólica añadida. Un collage imaginativo y gustoso que se repetiría, en otro tono, eso sí, con la introducción al tercer acto.

- «¡Salud! ¡Salud! ¡Al noble pueblo de Calatayud!”

Una valiente, coherente y emocionante puesta en escena dirigida por Amelia Ochandiano, con escenografía de Ricardo Sánchez Cuerdo; adecuado vestuario para no despistarnos del verdadero meollo universal de fondo, de Jesús Ruiz; justa iluminación de Juan Gómez Cornejo; y, sobre todo, una espléndida y compleja coreografía de Miguel Ángel Berna. Pero, sin duda, es esa joya, esa extensa y monumental *jota*, la que se lleva la palma (como diría Valle-Inclán o su Don Latino: “Bretón... ¡eres genial! ¡me quito el cráneo!”). Y se llevó la palma en este día de primer reparto al que asistimos. No ya por la sonora ovación que (pese a los gestos de continuidad acordados por los bailarines y cantantes) obligó a parar y saludar a todos los actuantes: los bailarines, los primeros y los cantantes del coro después (aún no todos los contendientes estaban en liza... faltaba un cuarto por hacer acto de presencia).

“¡La jota! ¡Que siga la fiesta!”

Porque la brillantez de la puesta en escena, de la pulcra y espectacular coreografía correspondiente, fue pareja al despliegue



“*La Dolores*, drama lírico en tres actos en una nueva producción del mismo Teatro histórico que viera su estreno hace ya casi un sesquicentenario, el Teatro de la Zarzuela”.

del elenco cantante, especialmente del quinteto protagonista, y de la orquesta. Sí, he dicho bien, un quinteto (!), y con un pretendiente oculto más que se revelaría a última hora (*quinteto y medio*, pues...). Una apuesta, como ya señalé, *plural*, en línea con la tensión argumental, de candente actualidad, que trata de reflejar de paso. Una orquesta, no la olvidemos cuando elogiamos la excepcionalidad de esta vistosa escena de *jota*, la de la Comunidad de Madrid, titular del Teatro, y el Coro del Teatro de La Zarzuela (con el Coro de voces blancas *Sinan Kay*) dirigidos todos por Guillermo García Calvo. Y, sí, un completo elenco vocal que he dejado para el final, porque sin duda ha sido, en este brillante contexto, un elemento destacado. Porque, cuando habíamos disfrutado ya de excelentes cantantes (todos, con diverso grado de compromiso dado por su rol en la obra, aunque me quedo, por su empaque global, con Patricio), entra el segundo acto y, en breve, una espléndida *romanza* (*aria* en toda regla, que estas denominaciones tienen sus historias y clasismo absurdo) de tenor.

Un quinteto excepcional, pues, tanto en dotes canoras y proyección vocal, y dramáticas. A saber: Dolores, en primer término, con Saïoa Hernández; Lázaro con Jorge de León; Melchor, José Antonio López; el Sargento Rojas compuesto por Rubén Amoretti; y Patricio con Gerardo Bullón. Un quinteto en liza al que se unen el resto de papeles a similar nivel: Gaspara, María Luisa Corbacho; Celemin, Javier Tomé; y un convincente Cantador de coplas, Juan Noval Moro. Y cuando parecía haber pasado lo más granado de esta soberbia pieza, tras breve descanso, un prelude del tercer acto con tono y aderezo escénico de drama shakespeariano, y otra *romanza* (o *aria*, como quieran...) de soprano y excepcional dúo sucesivo con el tenor, con aquellas mismas reminiscencias, tensión dramática y exigencias cantantes. Hablar de la ignominia de la sociedad, los prejuicios y censuras... ¡cuánt@s Dolores...!

“¡La jota! ¡La jota! ¡La jota! ¡Que siga la fiesta!”

Luis Mazorra Incera

Saïoa Hernández, Jorge de León, José Antonio López, María Luisa Corbacho, Rubén Amoretti, etc. Coro *Sinan Kay*, Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela (Antonio Fauró) / Guillermo García Calvo. Escena: Amelia Ochandiano. *La Dolores*, de Tomás Bretón. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

En busca de sentido

Madrid

Las *Dos melodías elegíacas Op. 34* de Grieg sirvieron de nostálgica preparación (*El corazón herido* y *La última primavera*) al concierto de temporada de la Orquesta Nacional de España dirigida por Juanjo Mena. La última de aquéllas, con bellísimos pasajes donde la rica armonía de Grieg se unía a tesituras de notable poder evocador en la cuerda que no precisaban de otro acicalamiento añadido.

Cambio de tercio, luces y un primer intento sobre Kaija Saariaho... porque, sí, hubo que esperar a un segundo comienzo tras una introducción de móvil inoportuno e insistente, para escuchar la obra completa. El obstinado deambular sobre notas centrales, de *El verdadero sentido del hombre* para clarinete y orquesta de la autora finlandesa, "realizada siguiendo las instrucciones de movimiento escénico e iluminación que recoge la partitura" (sic), replanteó algunas convenciones de concierto en un Auditorio un tanto desacostumbrado a estas prácticas de renovación. Un interesante recorrido, sensorial más que sensual, de abierta ambición y relativas hechuras de concierto con solista. Una relectura en esta pretenciosa clave, de la sana pretensión perturbadora del formalismo de concierto moderno desde la óptica de la, mal llamada a estas alturas, música contemporánea.

Perturbación que su absoluto protagonista hoy y compatriota de Saariaho, Kari Kriikku, dominador de las técnicas del clarinete y sus posibilidades, "transversales" o no, llevó hasta una propina en descarado tono humorístico con un zapateado simbólico.

Un enfático, flemático se diría incluso (*Nobilmente e semplice* reza, por su parte, la partitura), tema germinal del *Andante* de la (nada transitada por aquí) *Primera Sinfonía* de Edward Elgar, abocó al poco, en un *Allegro* pleno de abultados contrastes. El vértigo inmerso en un implacable ritmo marcial del *Allegro molto*, pasó de unas a otras secciones de la orquesta, y se tornó en un *Adagio* sin solución de



© PIESKA KETTERER

La Orquesta Nacional de España programó *El verdadero sentido del hombre* para clarinete y orquesta de Kaija Saariaho.

continuidad, delicado en su remate, con ese especial ritmo armónico y sentido propio de la *funcionalidad* e imprevisibilidad del discurso, el fraseo y la variación. Un largo e intenso final sobre aquel núcleo temático, fue el punto al que convergiera la obra, ya sí, en modo noble y rotundo. Un programa estimulante, un tanto dispar en varios de sus parámetros, intrigante por momentos, que, parafraseando libremente el título de Saariaho, se encontrara quizás, en busca de... sentido.

Luis Mazorra Incera

Kari Kriikku. Orquesta Nacional de España / Juanjo Mena. Obras de Elgar, Grieg y Saariaho. OCNE. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Los dos Kissin

Madrid

Regresó a Ibermúsica su más preciada perla pianística, que en cada ocasión que visita España, al menos en Madrid, congrega en el mismo escenario multitud de estudiantes con sillas "improvisadas", cuyas entradas, gracias al propio Kissin, son donadas a causas sociales. Espectadores de excepción para un programa donde se descubrieron los "dos Kissin", el del repertorio que lleva tocando desde que le colgaban los pies de la banqueta, como Rachmaninov o Chopin, y el del repertorio que va poco a poco introduciendo en sus nuevos programas, como Mozart o Bach. A pesar de ser estos dos últimos titanes del teclado, no han sido muy frecuentes en los conciertos del ruso (que los toque mucho en privado, no lo sé). Para Mozart, su ingenuidad, ese niño que vive dentro del hombre, convierte sus interpretaciones (*Sonata KV 311*) en una mezcla de desparramo (gozosos trinos en el *Allegro*) y profundidad (*Andantino*). Los Bach que últimamente le hemos escuchado no son ni Partitas, ni Suites, ni Preludios y fugas, son arreglos (generalmente de Busoni) de obras como la que escuchamos, una *Fantasia cromática y fuga BWV 903* de enorme fortaleza, con una asombrosa capacidad para ir añadiendo capas y capas de tensión sin que se desborde la música; solo apto para una mente privilegiada como la suya.

Con el *Scherzo n. 2* de Chopin el pulso se acelera y se necesita tener a mano un desfibrilador por si las moscas... Tiene tan interiorizado al polaco, que esta pequeña tormenta de 10 minutos es un prodigio constructivo, emotivo y pianístico; la manera de cantar y de desplegar el virtuosismo no tiene igual. Y todos estos mati-



© ROSA MARTÍN / IBERMUSICA

Evgeny Kissin regresó a Ibermúsica con obras de Bach, Mozart, Chopin y Rachmaninov.

ces encuentran el escenario perfecto en la música de Rachmaninov (*Lilacs*, 2 Preludios, 5 Estudios), que salvo Lugansky (escuchen su nueva grabación de los Estudios) nadie la interpreta de esta manera tan apabullante y hermosa. Y así tocado, Rachmaninov es otro titán imprescindible, del que ofreció precisamente tres bisnes del temprano ciclo *Morceaux de fantaisie Op. 3*, incluyendo el muy conocido *Preludio*, inenarrable en las manos de este genio.

Gonzalo Pérez Chamorro

Evgeny Kissin. Obras de Bach, Mozart, Chopin y Rachmaninov. Ibermúsica. Auditorio Nacional, Madrid.

Héroes con faldas

Madrid

Hace tres años, yo tenía entradas para ver el prometedor estreno de *Achille in Sciro* (porque ese es su título original y no hay necesidad de traducirlo), pero las circunstancias por todos conocidas nos dejaron con las ganas, obligando a trajes y decorados al descanso forzoso durante meses, abandonados a su suerte en un teatro vacío, como indicó la locución de Iñaki Gabilondo. Por eso, retomar la ópera en el mismo punto en que se dejó, recargaba el aspecto emocional y añadía expectativas extra al ya de por sí elevado interés técnico y artístico. Y es que el Real no nos tiene acostumbrados a semejante derroche de barroquismo, vista la tibia y poco variada presencia de esta época en su programación, y esa manía de encargar la cosa barroca a Ivor Bolton (que no es, precisamente, el mayor especialista mundial) y a la orquesta titular del Real (que ahí, ya nada de nada). Pero como tiraron la casa por la ventana para la ocasión, con un reparto de muchas campanillas, en manos de auténticos especialistas, la expectación era máxima; así que bienvenidos sean todos, nosotros nos frotamos las manos.

En una especie de *dramatis personae*, la primera compareciente es la propia *Achille in Sciro*, ópera apenas estrenada o registrada en tiempos modernos (creo que tiene una única representación, pero no me hagáis demasiado caso), así que había ganas de comprobar el presumible gran trabajo del equipo de Álvaro Torrente en la recuperación de esta obra. Muy en la línea de los *Alessandro nell'Indie* y *Farnace* previos, Metastasio demuestra por qué es el dominador de la escena del XVIII, hilando una historia con los códigos del momento, tópicos que funcionaban por aquel entonces. El caso es que la historia es pura moralina dirigida a los reales contrayentes, pero incluyendo detalles que arrancan risitas al público y que hacen el drama bastante divertido. Recurre a un fondo de armario absolutamente codificado de engaños, alianzas o seducciones tan imposibles como volubles, matizado con moderación en los afectos y con el inexcusable *lieto fine* para adoctrinar a los infantes.

Me guardo algunas sentencias memorables como ese "entre un padre y una hija todo consejo es una orden", o "amor mío, seré como tú quieres", reveladoras declaraciones de intenciones sobre el comportamiento debido en los personajes, que provocan risas entre el público y seguramente levantan ampollas en la modernidad biempensante. Pero lo que realmente nos motiva es la música de Corselli, que arroja el libreto con una partitura inteligente y equilibrada, muy consonante, sin fuegos de artificios ni estridencias, tremendamente eficaz. Corselli apenas deja traslucir su origen francés en la figuración y los ritmos, y seguramente carezca de la ambición melódica o armónica de los más grandes, a la vez que rehúye de excesos emocionales con los afectos, pero es convincente, está bien escrita y resulta armoniosa con el texto, la ocasión y el entorno que la originan. No es "La Ópera", pero sí es una buena ópera.

Y ya que hablamos de eficacia, la OBS tiene mucha, brillando con luz propia en el estreno, ejecutando con maestría la propuesta equilibrada de un Bolton al que escuchamos cómodo con esta música alejada del barroco más salvaje, y que, aquí sí, nos gustó mucho. Bolton y la OBS firman un sonido justo, delicioso y en estilo, con sus fraseos, sus ataques y sus articulaciones como manda la retórica canónica, luciendo el impulso de un motor poderoso y fiable en el continuo. Me quedo con algún momento memorable (el *obbligato* de salterio y flauta), con unos vientos gloriosos.



© JAVIER DEL REAL | TEATRO REAL

"El Teatro Real retomó la ópera *Achille in Sciro* en el mismo punto en que se dejó hace tres años por las causas que todos conocemos".

Trajes y decorados son austeros y refractarios a cualquier audacia, pero finos y elegantes, nuevamente en el estilo general de la producción. Mariame Clément incluye en la acción el motivo que origina la ópera (la boda de los infantes, estrechando lazos entre Francia y España), a través de actores presentes de continuo, bien integrados en la trama. Ya sabíamos que Sabina Puértolas y Francesca Aspromonte cantan divinamente, y aquí lo ratifican con intervenciones regias en las que construyen sólidos y creíbles caracteres para Teagene y Deidamia, respectivamente. El resto de personajes resultaron correctos y aseaditos, aunque me temo que no pasarán por esta noche a los anales de la Historia. Y Aquiles... El papel principal, el héroe llamado a la gloria guerrera, el triunfador en la batalla con los troyanos y en la complicada situación bélico-amorosa en que le colocan la guerra y sus faldas; el portador de los más altos valores y recto cumplidor del deber (versión oficial, claro; todos sabían que el "aviso a navegantes" iba para el Delfín de Francia, que era quien se casaba de verdad). Que iba a ser Fagioli (al que no profesó especial devoción), pero enfermó y fue sustituido a última hora por el maravilloso Gabriel Díaz, aunque el Real no tuviera la deferencia y el respeto al bueno de Gabriel de informarnos en la sala de la sustitución (en mi función). Para quien no lo conozca, Díaz es un contratador absolutamente brillante y versátil a quien llamaron de prisa y corriendo, que fue capaz de aprenderse la ópera, construir un personaje central con mucho peso y verdad escénica, que consiguió que no echáramos en falta a Fagioli, cantando bonito, con solvencia, afinación y seguridad, todo lo que lo convierte por derecho propio en El Héroe legendario y definitivo, con mayúsculas. Y con faldas.

Álvaro de Dios

Mirco Palazzi, Tim Mead, Francesca Aspromonte, Sabina Puértolas, Gabriel Díaz, Krystian Adam, Juan Sancho. Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Titular del Teatro Real / Ivor Bolton. Escena: Mariame Clément. *Achille in Sciro*, de Francesco Corselli. Teatro Real, Madrid.

Salome muy bien acogida

Milán

El segundo título de la temporada en la Scala fue el poderoso acto único de Strauss que se había visto en *streaming* durante la pandemia y que contó con director y protagonista distintos. El nuevo espectáculo de Damiano Michieletto, por una vez no fue motivo de apreciaciones encontradas y ya fueran esos ángeles de alas negras inquietantes, el globo que hace las veces de luna, la interpretación de la mente desquiciada de la protagonista como resultado de un incesto forzado en la infancia (cuyo recuerdo obsesivo retornó a lo largo de la obra y en particular en la danza de los siete velos -no la hubo ni los hubo-), absorbió de modo inusual la atención de los espectadores (una sala prácticamente llena, al igual que el día anterior para el estupendo concierto ofrecido por Fleming y Kissin), que al final aplaudieron sostenidamente con evidente aprobación.

En la parte musical, aunque la dirección de Michael Güttler osciló entre lo cerebral y lo brutal, la orquesta se lució, a veces en detrimento de las voces. Los roles comprimarios fueron todos bien cubiertos. Entre los coprotagonistas fueron interesantes el Narraboth de Kohlhepp y el paje (ahora algo así como secretaria-ama de llaves) de Braun. Brillaron en el aspecto actoral y vocal el Herodes ostentoso e indeciso de Ablinger-Sperrhackle y la espléndida Herodías de Watson. El Bautista de Michael Volle, aunque poco creíble, escé-



Damiano Michieletto fue el responsable escénico de esta *Salome* con la protagonista de Vida Mikneviciute.

Peter Grimes siempre nuevo

París

Esta producción de *Peter Grimes*, estrenada en 2021 en el Teatro Real de Madrid, vuelve a la Ópera de París. Deborah Warner, en su puesta en escena de la primera ópera de verdad de Benjamin Britten (escrita en 1945), opta por una concepción fría, en conformidad con esta trama de un pobre personaje de pescador víctima de opresión colectiva, con decorados abstractos y casi sucios bajo luces sombrías, pero con una precisión de cada instante, especialmente



El conocido *Peter Grimes* de la escenógrafa Deborah Warner se representó en el Palais Garnier de París.

en los movimientos incesantes de la muchedumbre. Una realización teatralmente ejemplar, que transmite exactamente el mensaje profundo y sulfuroso de la obra.

Además, el reparto vocal, compuesto por excelentes cantantes británicos, le corresponde perfectamente. Como en Madrid, el papel principal está atribuido al tenor Allan Clayton, que lanza vivamente su voz y su encarnación (salvo en los primeros momentos, desfavorecidos por la acústica poco presente del Palacio Garnier). La soprano Maria Bengtsson interpreta a Ellen con una emisión segura. El veterano barítono Simon Keenlyside confirma en el papel de Balstrode su oficio emérito. Catherine Wyn-Rogers, Anna-Sophie Neher, Ilanah Lobel-Torres y Rosie Aldridge presentan los papeles femeninos secundarios con un canto bien afirmado, que se distingue en el momento del bello cuarteto vocal del segundo acto. El coro de la Ópera de París cumple sus numerosas y palpitantes intervenciones con vigor, bien preparado como está por su directora Ching-Lien Wu.

La orquesta se hace rutilante para bien acompañar al canto, y también cuando está sola como en el magnífico sonido de sus seis intermedios. Pues el director inglés Alexander Soddy lo lleva todo con su batuta clara y meticulosa. Una realización perfecta, musical como escénicamente, que el público parisino recibe como tal con fuertes aplausos.

Pierre-René Serna

Allan Clayton, Maria Bengtsson, Simon Keenlyside, Catherine Wyn-Rogers, Anna-Sophie Neher, Ilanah Lobel-Torres, Rosie Aldridge, etc. Coro y Orquesta de la Ópera de París / Alexander Soddy. Escena: Deborah Warner. *Peter Grimes*, de Benjamin Britten. Palais Garnier, París.

“Deborah Warner opta por una concepción fría, en esta trama de un pobre personaje de pescador víctima de opresión colectiva, bajo luces sombrías”

nicamente resultó cantado de forma ejemplar, sin esfuerzo alguno y con una dicción perfecta. La protagonista de Vida Miknevičute impresionó más por la intensidad con que actuó y dijo que por el canto propiamente dicho. Hay un ligero y persistente vibrato en la voz que en el agudo a veces se hace molesto, aunque otorgue una tensión ulterior al texto. El caudal es suficiente pero justo y a veces pareció llegar al límite, pero una gran ovación premió su labor.

Jorge Binaghi

Vida Miknevičute, Michael Volle, Wolfgang Ablinger-Sperrhacker, Linda Watson, Sebastian Kohlhepp, Lioba Braun, etc. Orquesta del Teatro alla Scala / Michael Güttler. Escena: Damiano Michieletto. *Salome*, de Richard Strauss. Teatro alla Scala, Milán.

Amores agrestes

Sevilla

Es la primera vez que se representa *Jenufa* en Sevilla, pero es la tercera ópera de Janáček que llega a la escena del Maestranza (de un total de nueve). Las anteriores (*La zorrina astuta*, 2004 y *Sárka*, 2013) también gozaron del favor del público, más la primera, por ser una ópera más inscrita en el estilo asentado del checo y de trama más consecuente. La producción proviene de la Ópera Ballet Vlaanderen (Amberes/ Antwerp), dirigida por Robert Carsen. Aunque con un cuarto de siglo, todavía siendo una de las más acertadas, quizá por el minimalismo que presenta: un gran rectángulo formado por puertas, unas "acristaladas" (pero sin cristales) para dejar ver el interior, y otras macizas. El pueblo ejercerá así su vigilancia sobre las buenas costumbres y las tradiciones, y se transformará en presión social, si es necesario, para que todo siga igual. La otra aportación es un suelo de tierra, signo de un drama rural, a priori más cerrado que el de una ciudad, pero también más cerca de la naturaleza, de su pureza, como los sentimientos. Se omite el molino, símbolo de una vida de círculos cerrados, sin salida, con el que se relaciona desde el principio un martilleo recurrente (xilófono) a partir del batir de dos notas cercanas (una segunda) como el ruido del engranaje deglutidor. También se omite la relación de cada acto con una estación del año, desde el alegre verano, el oscuro y frío invierno en el que discurrirá el infanticidio, dejando la primavera para descubrir la muerte del niño, la autoría del asesinato y el amor esperanzado y sincero de *Jenufa* y *Laca*. Hay que destacar también la reutilización de las puertas para delinear dos habitaciones como casa de la sacristana y, en el final, quitarle las puertas al campo, signo de libertad e inicio de una nueva vida, mientras que una lluvia intensa se llevará la malevolencia y permitirá un futuro sin sombras. Maravillosa la iluminación de Peter Van Praet.

Janáček imagina los cuatro protagonistas como dos tenores y dos sopranos. Los primeros son dos medio hermanos (no comparten un progenitor común), donde *Steva* es más bien un lírico-ligero, para tallar al joven mujeriego, frívolo, que huye de cualquier compromiso. Thomas Atkins defendió el personaje no exento de dificultad, e incluso nos pareció que buscaba la comprensión de un joven, criado entre algodones y, así, sin visos de compromiso alguno. *Laca* permitió a Peter Berger desarrollar un rol más complejo que el de *Steva*, iniciándose con tremendos agudos de desesperación al no sentirse querido ni por la abuela, ni por *Jenufa*, ni por la situación incómoda en la que vive. Fue desagradable, enamorado, bravucón, comprensivo... Puede que no sea una voz especialmente agraciada, pero cumplió todo lo

"El pueblo ejercerá su vigilancia sobre las buenas costumbres y las tradiciones, y se transformará en presión social, si es necesario, para que todo siga igual"



Robert Carsen firma la escenografía para *Jenufa*, la tercera ópera de Janáček que llega a la escena del Maestranza.

que se le pide, destacando la potencia de su registro, permanentemente en alto, así como su ternura en sus encuentros con ella.

La joven representa la bondad, el espíritu puro, sin rencores ni dobleces; el extremo de su registro está vinculado a la esperanza vana de ser correspondida por *Steva*. Agneta Eichenholz entendió muy bien su personaje, con un registro diáfano, cálido, conciliador, dotada también de un gran lirismo, con una tesitura incómoda porque sus graves se salen de lo habitual y hasta llegaron a poner en apuros a la soprano sueca. Sin embargo, destacó su versatilidad en cada situación, superó los peores agudos (*Si*), tanto como en la dulzura maternal (hacia su hijo y con su madrastra) y finalmente con *Laca*. Hubiera sido la gran triunfadora de la noche si Ángeles Blancas no se hubiese convertido en la piel de la poliédrica *Kostelnicka*. Sin duda

es la voz que debe ser más agreste, desnuda, autoritaria, pero también dejar ver su interior, en el que su hijastra ocupará todo su corazón y por la que será capaz de cometer el crimen. También sus momentos de soledad, de autodestrucción, aquellos en que desaparece la mujer fuerte y se hace la más vulnerable. Rol en el que la Blancas se ha transustanciado, arrancando verdaderos vítores al final. Un amplio elenco rodeó al cuarteto protagonista, destacando la abuela *Weissmann*, quien mostró sus apegos y sus aristas. Sobresalieron los cantantes españoles, como *Nogales*, que clavó a

la fútil mujer del alcalde, o como *Ubieta* como *Karolka*, la honrosa novia de *Steva*. *Ruth González* fue un interesante pastor *Jano*, aquí mujer, así como la gaditana *Calvache* como *Barena* o *Ruiz* como la pastora. Por último, nuestras felicitaciones al coro, que dio color y buen canto a su actuación.

No sabemos qué pasó en la primera media hora, en la que todos parecieron jugar al despiste. La escenografía de Patrick Kinmonth era descubierta y los personajes estaban lejos, con lo que se oyeron así, en la distancia; luego las texturas se aclararon, y finalmente se

pasó a la casa, donde se pudieron acercar las voces y resguardarse mejor. Humburg fue poco a poco entendiendo que aquello no eran vales de Strauss, sino una música descarnada, angulosa, hiriente. La orquesta estuvo entregada, tanto en las secciones más levantiscas como en las más apasionadas.

Carlos Tarín

Nadine Weissmann, Peter Berger, Thomas Atkins, Ángeles Blancas, Agneta Eichenholz, Isaac Galán, Felipe Bou, Marifé Nogales, Zayra Ruiz, Patricia Calvache, Ruth González y Alicia Naranjo. Coro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Will Humburg. *Jenufa*, de Leos Janáček. Teatro de la Maestranza, Sevilla.

No hay límites

Valladolid

El segundo de los conciertos del Ciclo de Música de Cámara que programa la OSCyL en el CCMD de Valladolid, tuvo dos alicientes: uno, el estreno absoluto de *Liminalis*, de Manuel Martínez Burgos (Madrid, 1970, portada de RITMO en octubre de 2013), Catedrático en el Conservatorio Superior de Oviedo, con 20 premios en diferentes concursos de composición nacionales e internacionales, (que ya había colaborado con la OSCyL en el estreno de su obra *Sidón Ibera* en 2005); y el segundo aliciente en quienes iban a abordarlo, pues la nueva gerencia pretende hacer aún más visible y audible la presencia de la OSCyL en Europa, estableciendo convenios de colaboración con orquestas de primer nivel que permitan compartir experiencias y perfeccionar técnica de manos de los mejores, capaces de valorar también lo que aquí se tiene y difundirlo.

En esta ocasión se constituyó el Ensemble con Maxim Brilinsky, violín; Andrea Götsch, clarinete; Sophie Dervaux, fagot; es decir, tres solistas de la Filarmónica de Viena; y José Miguel Asensi, trom-

“Liminalis, según explica el autor, quiere reflejar la situación de estar y no estar a la vez en un lugar u otro, sea físico o mental, sino transitando en esa frontera que los separa”

pa; Marc Charpentier, viola; Marius Díaz, cello y Thiago Rocha, contrabajo, solistas respectivos en la OSCyL. Hay que señalar, ya que el resultado global fue excelente, en las prestaciones individuales y, más importante, en el buen trabajo colectivo, del que Martínez Burgos fue el primer beneficiado, pues sus aproximados 14 minutos de composición tuvieron feliz interpretación.

Liminalis (del latín “limes”, límite o frontera), según explica el autor, quiere reflejar la situación de estar y no estar a la vez en un lugar u otro, sea físico o mental, sino transitando en esa frontera que los separa. La idea de “liminalidad” surgió del antropólogo Arnold van Gennep a inicios del siglo XX, retomada por Victor Turner, y se comenzó aplicando a la ambigüedad o confusión entre la etapa intermedia de un rito de iniciación, cuando los participantes ya no mantienen el estado anterior, pero no han alcanzado todavía la transmutación final al acabar el rito; es estar en un umbral entre lo que se fue y lo que vendrá. La traducción musical se logra haciendo que la música escrita flote y varíe de formas, a veces concreta en tonalidad pero volviendo a la inestabilidad tonal anterior, encontrando en ese juego el fundamento de la pieza. Exigente en lo técnico y en lo musical pero de agradable resultado acústico, denota un total conocimiento de timbres y colores posibles de cada instrumento, que ensamblan perfectamente variando expresión mediante estudiadas dinámicas y efectos agógicos bien combinados, que hacen grata su escucha con interesantes aportaciones que, además, fueron más que correctamente servidas. La acogida fue estupenda por la sala casi al completo y el autor tuvo de subir a saludar repetidamente con los intérpretes ovacionados.

Para completar programa con idéntico orgánico, se interpretó *el Septimino* de Beethoven, dedicado a la emperatriz María Teresa, y que resultó ser muy popular entre la aristocracia y buena sociedad, tanto que el autor lamentase que eclipsara algunas de sus mejores obras posteriores, pues tiene el encanto juvenil de sus 30 años y está muy bien hecha, atrayendo desde su estreno.

Sus seis movimientos permiten a los siete intérpretes destacar a solo y en cuantas asociaciones imaginarse puedan, manteniendo siempre una línea común que estructura la obra. Violín y clarinete inician el *Adagio*, al que sigue un elegante *Allegro con brio* con riqueza temática, desarrollo y color, que lo avalan para concierto por encima del pasatiempo. Viene un *Adagio cantabile* hermoso como minipastoral dialogada por clarinete y violín, ambos luciendo *legato* y brillo sonoro. El famoso *Tempo di minuetto*, donde usa el tema de su *Sonata Op. 49/2*, sonó ligero y festivo, con la trompa destacando en su peligrosa parte y el fagot en su suave firmeza. El *Tema con variazioni* dejó a violín-violita el tema popular renano que varía en múltiples combinaciones: fagot-clarinete, *pizzicati* de contrabajo... El *Scherzo* conduce la trompa y luego el cello y el trío violín-fagot-cuerdas. Y el final *Andante con moto alla marcia*, de tanta clase, breve y solemne inicio que pasa a forma sonata-ron-dó ligera, que incluso permite lucida cadencia al violín tras el rico acompañamiento tan vivo y conjuntado que nos sirvió el Ensemble, que provocó la repetida y sonora respuesta del público muy satisfecho. Este excelente programa e intérpretes se escucharon también en ciclos de Salamanca y Oviedo.

José María Morate Moyano

Septeto formado por músicos de las Orquestas Filarmónica de Viena y Sinfónica de Castilla y León. Obras de Martínez Burgos y Beethoven. Sala de cámara, CCMD, Valladolid.



Ensemble formado conjuntamente por músicos de las Orquestas Filarmónica de Viena y Sinfónica de Castilla y León.



Ritmo.es

Guía

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

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

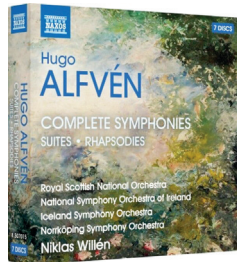
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Hay que reconocerlo, el sueco Hugo Alfvén (1872-1960) no es un nombre demasiado conocido por estos lares, al menos en comparación con otros compositores nórdicos. Le falta, quizás, la frescura del noruego Edvard Grieg, el espíritu inquieto y por momentos iconoclasta del danés Carl Nielsen o esa capacidad de innovar desde el más absoluto respeto a la tradición del finlandés Jean Sibelius. Pero Alfvén es un músico de altura, capaz de construir imponentes arquitecturas sonoras como la *Sinfonía n. 2* (1898), coronada por una monumental fuga, pero también de jugar con las melodías y ritmos populares de su patria en las tres Rapsodias (1903, 1907 y 1931) o de simplificar su lenguaje en busca de públicos más amplios en sus incursiones en el ballet, la música incidental y el cine.

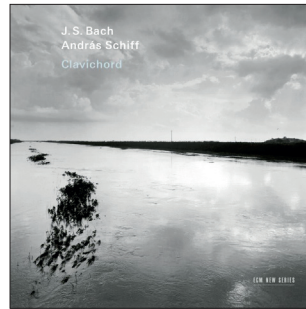
Todas estas caras las resalta de modo modélico la batuta de Niklas Willén, con logros como la suite del ballet *El hijo pródigo* (1957), de delicioso sabor popular, o la *Sinfonía n. 4* (1919), quizá la obra más arriesgada de Alfvén o, al menos, la más refinada y evocadora, tanto en el plano armónico y tímbrico como en el expresivo. Por color, implicación y calidad puramente sonora, estas versiones, grabadas entre 1995 y 2007, son ideales para acercarse a este repertorio.

Como propina, el estuche incluye un disco con miniaturas orquestales suecas, entre ellas la *Rapsodia n. 1* (1903) de Alfvén, en interpretación de Okko Kamu. La recomendación es plena.

Juan Carlos Moreno

ALFVÉN: Sinfonías n. 1-5. Suites. Rapsodias. Real Orquesta Nacional Escocesa, Orquesta Sinfónica Nacional de Irlanda, Orquesta Sinfónica de Islandia, Orquesta Sinfónica de Norrköping / Niklas Willén.

Naxos 8.507015 • 480' • 7 CD • DDD
★★★★★



El maestro húngaro Andrés Schiff es, sin duda, uno de los más importantes intérpretes de la obra para teclado de Bach. Su versión de las *Variaciones Goldberg* es de referencia y sus lecturas de otras obras del maestro alemán han demostrado que la dinámica del piano, lejos de restarle encanto a la interpretación de esta música, le proporciona fuerza y un gran aporte expresivo. En su más reciente grabación, el maestro Schiff vuelve a la obra del Kantor de Leipzig con una serie de piezas para teclado, pero tocadas en un instrumento inhabitual. Se trata de un clavicordio construido en Bélgica por Joris Potvliege y que es una réplica de un instrumento Specken de 1743. El resultado no dejará indiferente a ningún melómano.

La sabiduría del intérprete se aprecia desde la selección misma del instrumento. El sonido del clavicordio en esta grabación tiene una intimidad y un encanto que no tiene otro instrumento de teclado. Esta no es una lectura arqueológica de la obra de Bach tocada en una pieza de museo. En las manos del maestro Andrés Schiff esta música se nos presenta con una pureza despojada de todo academicismo o pretensión erudita. Antes que una demostración de gran habilidad técnica por parte del intérprete, que la hay, o un intento más por hacernos ver la importancia de estas obras por su carácter canónico, es una invitación a que las apreciemos por su profunda belleza. Sin temor a exagerar, este disco nos muestra la obra para teclado de Bach como no la habíamos escuchado antes.

Juan Fernando Duarte Borrero

BACH: Obras para teclado. Andrés Schiff, clavicordio.

ECM 4857948 • 83' • DDD
★★★★★ R

El corpus de obras para laúd de Johann Sebastian Bach, siete en total, constituye un reto para cualquier laudista. Tres de ellas son transcripciones para otros instrumentos y las cuatro obras restantes fueron escritas para laúd o *lutenwerk*. En la época de Bach el laúd ya estaba en plena decadencia en toda Europa, salvo en Alemania, donde tuvo un efímero apogeo de la mano de compositores como Silvius Leopold Weiss o Johann Christian Weyrauch, con los que Bach tuvo contacto e incluso una relación de amistad.

Johann Sebastian Bach tenía ciertos conocimientos del instrumento pero no lo suficientemente profundos para dejar escritas obras para laúd sin ciertas dificultades técnicas. Problemas que han tenido que ser salvados posteriormente mediante tablaturas o cambios de tonalidad.

Estas dificultades no son un obstáculo para una laudista con la amplia experiencia como Evangelina Mascardi. *Bach Complete Lute Work* constituye su cuarto álbum en solitario. Esta vez tocaba escalar una de las cumbres de la música para laúd y lo hace ayudada por una sólida técnica y por un profundo conocimiento del instrumento y del repertorio. El fraseo de Mascardi es elegante y fluido y expone todas las voces del contrapunto de una manera clarísima. Ornamenta e improvisa con mesura a través del bello sonido de los tres laudes que utiliza, copia de los fabricados por Johann Christian Hoffman en el Leipzig de Bach. Un excelente registro.

Mercedes García Molina



BACH: Obras completas para laúd. Evangelina Mascardi, laúd barroco.

Arcana A529 • 2 CD • 110' • DDD
★★★★★ S



Ya sabemos que Bach es más grande que la vida misma, instantáneamente capaz a la hora de escribir la más sublime literatura vocal que puedas imaginar, cosa que ya disfrutamos muchísimo en otros discos. Por eso, también viene muy bien bajarse a lo mundano y relajarse con sus contribuciones más galantes y ligeras, si es que el término es aplicable a la música del genio de Eisenach. En este caso, es Lully quien inventa el género de la suite orquestal y, como no podía ser de otra forma, lo dota de un carácter sofisticado, cortesano y francés, que también triunfa en Alemania (ya ves tú) y que gusta al joven Bach, quien absorbe a la perfección el estilo concertante, el necesario contraste en los ritmos danzables y aporta su legendaria habilidad contrapuntística para firmar un producto redondo.

El Ensemble Masques registra las cuatro Suites típicas, aunque es muy probable que Bach escribiera alguna más en torno a 1720-30 (ahí está la poco conocida BWV 1070 para constatarlo). La grabación (en el Teatro Auditorio de Poitiers y no en lugares "historicistas", como es habitual) resulta impecable desde cualquier enfoque posible: los minuets suenan galantes y franceses, el continuo resulta vivaz y tiene el empuje necesario, las maderas son finísimas, los tempi juiciosamente elegidos, el sonido magnífico y la musicalidad, brillante. En conjunto, es una versión de lo más compensada, tal vez poco audaz o ambiciosa en buscar algún elemento identitario respecto a las mil versiones de Gardiner, Pinnock, Harmoncourt y tantos otros. Pero eso, lejos de ser un defecto, representa la virtud del equilibrio y la hace recomendable.

Álvaro de Dios

BACH: Ouvertures Suites. Ensemble Masques / Olivier Fortin.

Alpha 832 • 77' • DDD
★★★★★

Para los "nuevos", brevísimo resumen de esta impresionante colección: grabación en directo de la integral de Cantatas, explicando teológicamente cada interpretación. Y al lío: en esta entrega 41, empezamos con la BWV 27, cuya delicada línea de oboes de inicio, deja algo inédito al oboe II y ese es todo el nivel del defecto, jugando a encontrárselos. Hay aria de alto con *oboe da caccia* y órgano *obligato*, para ilustrar la narrativa de la purificación del alma y una enfadada intervención del bajo en la línea de las arias di bravura, antes del magnífico coral final, cuyo contraste entre lo pacífico y lo danzable es gloria pura para el oído.

Después, la 165 nos habla de la salud espiritual con una apertura de ondulante contrapunto canónico, para frotarse las manos. En algún sitio he leído que es una cantata "menos inspirada", pero debe de ser por el aria de tenor: siendo buenísima, no tiene la magnificencia acostumbrada en el Kantor. Terminamos con la BWV 122 sobre el nacimiento de Jesús, que cautiva de salida con el *cantus firmus* en soprano, sobre una divina ondulación en el resto de voces, que introducen un *ritornello* del aria de bajo, invocando a los pecadores con determinada contundencia. Llamen la atención los ángeles mensajeros de la Anunciación, adjudicados a un *obligato* de tres flautas que acompañan a la soprano, pero impacta aún más el trío posterior, con las violas doblando el *cantus firmus* de las altos.

La ejecución es impecable y su musicalidad logra una experiencia plenamente bachiana. Tal vez algún día logremos explicar en qué consiste eso, pero mientras, nos centramos en disfrutarlo, que este es el disco; o uno de ellos.

Álvaro de Dios



BACH: Kantaten (vol. 41). Coro y Orquesta de la Fundación J.S. Bach / Rudolf Lutz.

J. S. Bach-Stiftung LC27081 • 45' • DDD
★★★★★

SINFÓNICA DE TENERIFE

2022 TEMPORADA 2023

Abono Primavera

Información en www.sinfonicadetenerife.es

Entra en armonía

AUDITORIO DE TENERIFE



Grabada en vivo en el concierto ofrecido el 19 de noviembre de 2021 en la Friedenskirche de Postdam, se ofrece por primera vez la recuperación completa de toda la música incidental que escribió Beethoven para la obra teatral de Carl Meisl *La consagración de la Casa, o del hogar*, estrenada el 3 de octubre de 1822 con motivo de la reapertura del Theater in der Josefstadt, y que tiene como tema el despertar del arte tras tiempos de crisis. En realidad, Beethoven reutilizó gran parte del material de otra música escénica, la escrita en 1812 para *Las Ruinas de Atenas*, a la que tuvo que añadir música nueva como la Danza y Coro *Wo sich die Pulse jugendlich jagen WoO 98*, la *Marcha Op. 114*, reelaborada para la ocasión, y la *Obertura Op. 124*.

El resultado final es óptimo, y más si se piensa que en realidad la poca música coral que conocemos de Beethoven es la *Novena Sinfonía* y quizá la *Fantasia Coral*. De igual manera, poca música vocal para solista tenemos de Beethoven, y el aria "Will unter Genius" le sorprenderá. Es más, si escucha atentamente verá que el coro "Wir tragen empfängliche Herzen im Busen" perfectamente podría adscribirse a Schubert en una escucha a ciegas con su instrumentación para clarinetes, fagotes y cuerdas. Tanto los dos coros implicados, con una perfecta distinción entre sus cuatro cuerdas en los pasajes fugados, con un bello color por parte de la cuerda de tenores, como la orquesta de Brno, dúctil y atenta, permiten a Fabian Enders ofrecer esta primicia con todas las garantías para descubrir esta faceta más recóndita de Beethoven.

Jerónimo Marín

BEETHOVEN: Die Weihe des Hauses. Evelin Novak, soprano. Klaus Mertens, bajo. Vocalconsort Berlin. Sächsischer Kammerchor. Filharmonie Brno / Fabian Enders.

Profil PH22012 • 53' • DDD
★★★★

La potente y alucinada imaginación expresionista del poeta austriaco Georg Trakl (1887-1914) ha inspirado a multitud de compositores: Webern, Hindemith, Eisler, Wellesz, Rihm, Manoury... A ellos se suma ahora el francés Fabrice Bollon (n. 1965), un músico quizá más conocido como director de orquesta que como compositor, faceta en la que se revela como un ecléctico, fiel a una tonalidad no dogmática al mismo tiempo que abierto a un amplio abanico de influencias que van de Messiaen al jazz y al rock.

Die ungeborenen Enkel (Los nietos no nacidos, 2014/2021), título tomado del último verso del poema *Grodek* y que hace referencia a los soldados muertos en la Primera Guerra Mundial, es un ciclo para soprano, tenor y, elemento llamativo y diferencial, un violoncelo eléctrico. Poco habitual en una sala de conciertos y menos aún para acompañar a unas voces, este instrumento constituye el principal atractivo de la obra por su capacidad para crear una atmósfera evanescente a la vez que irreal, muy apropiada para los versos de Trakl. La escritura vocal, en cambio, es mucho más tradicional: melódica y atenta a la inteligibilidad del texto cantado.

El programa se completa con *The Secret Garden of the Cordania* (2014), página en la que de nuevo sorprende el uso de la reverberación, la gama de dinámicas y el color del violoncelo eléctrico. Si los cantantes cumplen con corrección en la primera de las partituras, Johannes Moser brilla hasta convertirse en el gran protagonista del registro gracias a su dominio a la hora de sacar partido al instrumento.

Juan Carlos Moreno



BOLLON: Die ungeborenen Enkel. The Secret Garden of the Cordania. Irina Jae-Eun Park, soprano; Nutthaporn Thammathi, tenor; Johannes Moser, violoncelo eléctrico.

Naxos 8.574456 • 70' • DDD
★★★★



Considerado uno de los violinistas más destacados de su país, el portugués Bruno Monteiro cuenta con una amplia trayectoria internacional como solista, tanto con orquesta como en agrupaciones de cámara. Presenta aquí una nueva grabación discográfica junto al violoncellista Miguel Rocha y el pianista João Paulo Santos, con quien ya ha grabado para esta misma casa discográfica *Sonatas para violín y piano* del también portugués Luís de Freitas Branco, de Maurice Ravel y del brasileño Heitor Villa-Lobos, reseña ya ofrecida en estas páginas.

Abre este registro el *Trío para piano, violín y violoncello en sol menor Op. 3* de Ernest Chausson, estrenado en 1882. Sus cuatro movimientos giran en torno a la delicadeza y la sutileza de la música francesa de la época, pero con un tinte dramático, consecuencia del interés en la ópera del compositor al que se añade la ambigüedad armónica propia de Cesar Franck y Gabriel Fauré. Siguiendo, en parte, esa conexión belga, lo completan con el *Poema elegiaco para violín y piano Op. 12* de Eugène Ysaÿe, inspirado en *Romeo y Julieta* de Shakespeare y de gran novedad y originalidad en la forma, tal como apunta el propio Monteiro en el texto que lo acompaña. Con un lenguaje muy personal que también se encuentra en su *Meditación-Poema para violoncello y piano Op. 16* (página por la que el compositor no sentía demasiada estima), destaca por su carácter de fantasía, casi improvisado. Una escucha convertida en todo un itinerario por la calidez y la elegante exuberancia del juego de colores y atmósferas creadas por los intérpretes.

María del Ser

CHAUSSON: Trío para piano, violín y violoncello Op. 3. YSAÿE: Poema elegiaco para violín y piano, Op. 12. Meditación-Poema para violoncello y piano, Op. 16. B. Monteiro, violín. M. Rocha, violoncello. J.-P. Santos, piano.

Etcetera Records KTC 1729 • 60' • DDD
★★★

Si a ustedes les gusta el ballet y disfrutaron con la puesta en escena que recientemente Lluís Pasqual propuso de *Doña Francisquita* en el madrileño Teatro de la Zarzuela, lo pasarán en grande con esta producción de la popular en su época y más rara ahora *Paquita* de Deldevez y Minkus.

La historia de la gitana española, a la que muchos ven pariente de la de Miguel de Cervantes se cuenta, como ocurrió en Madrid, a través de tres épocas diversas: el primer acto, clásico y fiel a los cánones de la época del estreno (con bellos decorados que reproducen grabados a lo Gustavo Doré); el segundo, igualmente bello, trasladado al cine expresionista mudo (con sobretítulos que reflejan los de los filmes de la época y que incluso reproduce la sinopsis de la carpeta); el tercero, durante unos ensayos contemporáneos de la obra, que dan paso a un atemporal espacio para el delicioso *Grand Pas* de Minkus. Además, no solo en el aspecto escénico queda reflejado el toque personal del teatro de Ekaterimburgo, sino que se encarga una revisión de la partitura a Yuri Krasavin.

Este compositor aligera la pomposidad de muchos números e introduce instrumentos como el piano o el acordeón, lo que provoca en el espectador diversas sensaciones mientras los siempre perfectos bailarines de la Ópera los Urales se entregan al caluroso público. La pareja protagonista brilla especialmente en el número final, destacando por elegancia, limpieza e implicación dramática.

Pedro Coco



DELDEVEZ / MINKUS: Paquita. Ekaterina Malkovich, Arseni Lazarev, Maxim Klekovkin, Victor Mekhanoshin, etc. Orquesta del Ballet de la Ópera de los Urales / Pavel Klinichev. Escena: Slava Samodurov.

Bel Air BAC223 • DVD • 102' • PCM
★★★★



“La música de Philippe Gaubert (1879-1941) es delicada con grandes momentos líricos; está llena de entusiasmo y frescura. Es la música la que te hace soñar y viajar. Gaubert estaba a la sombra de Debussy. Su virtuosismo como flautista y su grandeza como director de orquesta dieron lugar a una vida muy ocupada, por lo que le quedaba poco tiempo para componer, sin embargo, nos regaló un hermoso repertorio para la flauta e influyó en otros compositores para escribir música para flauta”, afirmaba el mes pasado en una entrevista en RITMO la flautista Nolwenn Bargin, que ha grabado en el sello Claves música de este maestro de la flauta, un nombre poco conocido, pero cuya música transmite un constante bienestar, en parte “culpa” de las excelencias de Nolwenn Bargin (escúchese si no la deliciosa *Sicilienne* que abre este disco), que colorea esta música con unas fragancias exquisitas, de hecho nos contaba su “continua búsqueda de colores que me acompañó durante la preparación de esta grabación”.

La flauta se adentra en los ensembles diversos, siendo la narradora de cada breve historia que nos cuenta Gaubert, donde es acompañada por el piano, otra flauta, el oboe, el violín, el violonchelo o el arpa, en obras de poco riesgo artístico pero mucha belleza. Destaca igualmente la suavidad de los diferentes registros en los que Nolwenn Bargin expone esta música, desde los suaves *pianissimi* a los *fortes*, siempre cuidando el empaste y la línea melódica. Muy recomendable para amantes de la música francesa y flautistas.

Blanca Gallego

GAUBERT: Música de cámara con flauta. Nolwenn Bargin, flauta. Maki Wiederkehr, piano. Ensemble Chant du Vent.

Claves 7619931305929 • 74' • DDD

★★★★★

RELUCE LA MEJOR THEODORA

Georg Friedrich Haendel tenía 64 años cuando comenzó a escribir *Theodora*. El libretista fue Thomas Morell, gran amigo del compositor y con quien ya había trabajado en otras ocasiones. Morell se basó para su libreto en *El martirio de Teodora* y *de Dídimo* (1687) de Robert Boyle. Por primera vez Haendel no elige un argumento basado en el Antiguo Testamento: *Theodora* es una cristiana de Antioquía que sufre la persecución de Diocleciano, cuyo brazo armado es el malvado gobernador Valens. Valens obliga a la comunidad cristiana a adorar a Júpiter. *Theodora* se niega y es sometida a un castigo peor que la muerte, ejercer la prostitución. El oficial romano Dydimus, enamorado de ella, cambia su uniforme por la vestimenta de *Theodora*, para que ésta pueda escapar. Ambos son descubiertos y decapitados. El oratorio sólo resistió tres representaciones (el propio Haendel regalaba las entradas y bromeaba diciendo que había tantos espacios en las butacas “que se podía danzar entre ellas”). Al parecer, un oratorio con un final tan trágico, pocos coros, predominio de movimientos lentos y tonalidades menores no fue agradable (ni entendible) para el público inglés.

Sin embargo, *Theodora* es una obra de madurez, intensa, concentrada y en la que un Haendel maduro canaliza todos sus conocimientos y recursos dramáticos, no sólo del oratorio, sino también de la ópera.

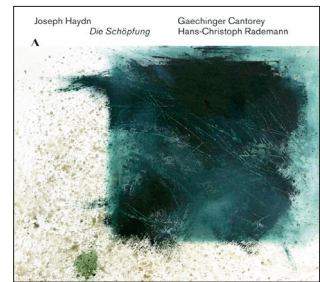
Hay muchas grabaciones precedentes, incluida una de Harnoncourt, aunque las dos últimas de referencia son las de McCreesh (2000) y William Christie (2003). Pero nada más escuchar la Obertura de esta *Theodora*, las anteriores versiones quedan como una amable conversación galante, tal es la fuerza dramática que desde el primer acorde despliega Maxim Emelyanychev. Es llamativa en su lectura la atención exhaustiva a la expresión de los afectos plasmados en el libreto, jugando con infinidad de planos sonoros y colores instru-



mentales, especialmente en el acompañamiento de las arias. Esta paleta tan variada y la viva y afectiva expresión musical, se ve reforzada por un elenco de cantantes muy interesante. John Chest destaca por su amplio registro y agilidad en el papel de Valens. Igualmente versátil resulta Michael Spyres (Septimius), muy bien adaptado a este repertorio barroco, demostrando pleno control del *fiato* y del fraseo. Paul-Antoine Bénos-Djian (Dydimus) sorprende por la destreza técnica y la belleza del timbre en sus difícilísimas arias. Y funciona muy bien en los dúos con su amada, *Theodora*, encarnada por Lisette Oropesa. Oropesa es también técnicamente intachable, pero su particular *vibrato* queda fuera de estilo en este repertorio. Joyce DiDonato, en el papel de Irene, reina sobre todos los demás: hace literalmente lo que quiere con la voz. Y este dominio del instrumento le permite la libertad de no atender más que a la expresión de texto para conmovir al oyente. No hay más que oír “As with rosy steps o Lord, to thee each night and day”, para caer rendidos a sus pies. Otra de las joyas del registro es el coro de *Il Pomo d'Oro*. En su primera aparición ya hace gala de las mismas características de la formación instrumental: con pocos efectivos (cuatro cantantes por cuerda) consigue un sonido lleno y de gran belleza. Su dicción inglesa de los cantantes es impecable y juega extraordinariamente el doble papel de Heathens y Christians, pasando del carácter festivo (con un punto sarcástico) de “Venus, laughing from the skies”, al carácter piadoso del impresionante coro final, “O love divine”.

Haendel consideraba *Theodora* una de sus mejores obras y esta magnífica versión la hace relucir aún más.

Mercedes García Molina



Hans-Christoph Rademann ocupa el podio de la Gächinger Cantorey desde 2013, sucesor de Helmuth Rilling, el fundador de la agrupación en 1954. Pocos directores de coro actuales tan idóneos como él para ocupar con la dignidad suficiente este puesto, y la versión de *La Creación* que nos ocupa es una buena muestra de ello. A lo largo de estos diez años ha habido cambios, como los criterios historicistas empleados en el repertorio de los siglos XVIII y anteriores, siempre con excelentes músicos en cada uno de los diferentes afiles, que pueden y (no menos importante) disfrutan con la música que hacen.

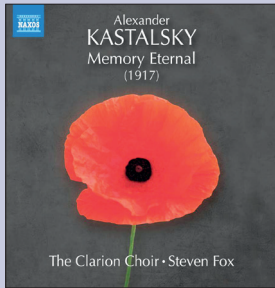
Desde los primeros acordes de la representación del *Caos*, la versión rebosa Haydn por los cuatro costados, algo no tan fácil de encontrar hoy en día, a pesar de que la calidad técnica de este tipo de orquestas sea superior, por lo general, a las de hace unas décadas. Rademann, con sus Gächinger Cantorey, sabe llevar a cabo su concepto desde el inicio de la obra: ¡Atención al coro! Quizás en algunos momentos aislados podamos achacar ciertos *tempi* o dinámicas discutibles, pero el resultado global es plenamente satisfactorio, con unos solistas perfectamente integrados: Extraordinaria Katharina Konradi como Eva y Gabriel, muy acertado también el Uriel de Julian Habermann, pero mención aparte merece un Tobias Berndt con la voz de bajo suficiente para Rafael y, al mismo tiempo, para la más baritonal de Adán. Gran opción con criterios historicistas, junto a Gardiner, Harnoncourt y Jacobs.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

HAYDN: La Creación. Konradi, Habermann, Berndt. Gächinger Cantorey / Hans-Christoph Rademann.

Accentus ACC30564 • 102' • 2 CD • DDD

★★★★★



Tras el fantástico debut discográfico dedicado al compositor ruso, yerno de Rimsky-Korsakov, M. Steinberg con su *Passion Week*, vuelve el neoyorquino The Clarion Choir con su segunda grabación a sorprendernos con un compositor nunca antes escuchado porque apenas se ha grabado. Alexander Kastalsky (1856-1926), alumno de Tchaikovsky y Taneyev y de amplio catálogo coral, mayormente religioso, lo que provocó que desde 1917 con el triunfo de la revolución bolchevique fuera denostado y se refugiara en el mundo de los arreglos corales folclóricos.

Junto a la *Liturgia de San Crisóstomo*, la obra aquí grabada es la más importante de su autor: *Eterno Recuerdo* (1917), obra en homenaje a los caídos en la Primera Guerra Mundial, en principio concebida como requiem para coro y orquesta con una idea transconfesional, pero que finalmente se redujo a la liturgia ortodoxa, y cuya escritura, con uso de melodías litúrgicas, es un ejemplo de esa escuela, junto a Chesnokov o Kalinnikov, neo-rusa.

Música a *cappella* con cierto sabor modal, dividida en nueve números, muy bien cantada de nuevo por The Clarion Choir, con una grabación en exceso reverberante por momentos. Se completa el disco con tres pequeñas obras litúrgicas.

Jerónimo Marín

KASTALSKY: Memory Eternal. The Clarion Choir / Steven Fox.

Naxos 8.573889 • 56' • DDD

★★★★★

El austriaco Josef Labor (1842-1924) fue una de esas figuras ocultas que contribuyeron a hacer de Viena una de las capitales musicales de su tiempo. Sobreponiéndose a la pérdida de la visión provocada por la viruela cuando contaba tan solo tres años, como pianista destacó por sus refinadas interpretaciones de Mozart y Beethoven; como organista, solo Bruckner superó la calidad y brillantez de sus improvisaciones; como musicólogo, editó las sonatas para violín de Biber; como pedagogo, enseñó, entre otros, a Schoenberg y Alma Mahler... ¿Y cómo compositor? Excepción hecha de algún concierto con orquesta, la labor creativa de Labor se centró en la música de cámara.

Este disco, cuarto ya de los que Capriccio está dedicando a este maestro, nos muestra a un músico próximo a Brahms en técnica, espíritu y elección del clarinete como instrumento alrededor del cual gira el resto. El *Quinteto para clarinete, violín, viola, violoncelo y piano Op. 11* (1900), el delicioso *Quinteto para clarinete, oboe, trompa, fagot y piano* (1921) y los dos *Tríos* (1917 y 1920) escritos para el pianista Paul Wittgenstein, quien perdió el brazo derecho durante la Primera Guerra Mundial, son la expresión emocionada y otoñal de un mundo, el del romanticismo, en el que Labor había crecido y cuyo fin intuía cercano.

Las versiones, lideradas por el clarinetista Thorsten Johanns y el pianista Oliver Triendl, resaltan de manera tan sentida como efusiva el sentimiento de pérdida y melancolía que late en estos pentagramas.

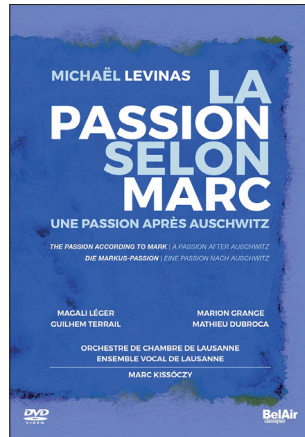
Juan Carlos Moreno



LABOR: Quintetos con clarinete. Tríos con clarinete. Thorsten Johanns, clarinete; Juri Valentin, oboe; Theo Plath, fagot; Premysl Vojta, trompa; Nina Karmon, violín; Andreas Willwohl, viola; Alexander Hülshoff, violoncello; Oliver Triendl, piano.

Capriccio C5473 • 132' • 2 CD • DDD

★★★★★



Michaël Levinas (1949) es un compositor de amplia trayectoria y también un excelente pianista, alumno de Olivier Messiaen e Yvonne Loriod. Como conmemoración del 500 aniversario de la Reforma de Lutero, escribió por encargo la obra que el presente dvd trae en su primera interpretación desde la Iglesia de San Francisco en Lausanne en abril de 2017. Que es una música con voluntad de parentesco con J.S. Bach es algo que viene dado en el título, aunque el resultado sonoro es muy distinto. Los textos que conforman este tríptico, seleccionados por el propio Levinas, son dos oraciones judías de introducción, versículos del Evangelio de San Marcos de una Biblia francesa del siglo XIII, y dos poemas de Paul Cèlan como cierre. La trabazón melódica, motivica y de gestos musicales dan coherencia a esta obra espiritual de una escritura nada complaciente (el Ensemble Vocal de Lausanne afronta en determinados pasajes división a 36 partes más efectos tímbrico-vocales diversos), pero dotada de momentos líricos y tensiones dramáticas bien repartidos.

Tanto solistas como el canadiense pero afincado en Suiza Marc Kissóczy desempeñan una labor exigente y pundonorosa. El número final, *Espenbaum*, para voz femenina sola, cierra con desolación y tristeza esta interesante obra.

Jerónimo Marín

LEVINAS: La passion selon Marc. Une Passion après Auschwitz. Léger, Grange, Terrail, Dubroca. Orchestre de Chambre de Lausanne. Ensemble Vocal de Lausanne / M. Kissóczy.

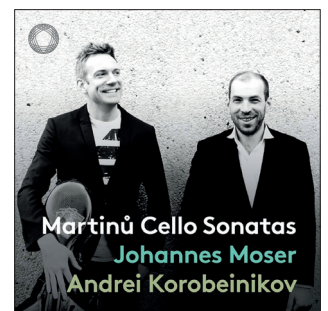
BelAir BAC152 • DVD • 87' • DTS

★★★★★

La música del siglo XX no suele asociarse a conceptos como belleza y felicidad. Y, sin embargo, eso es lo que desprende mucha de la música escrita por el checo Bohuslav Martinu. Estas tres Sonatas para violoncelo y piano no son una excepción, aunque en ellas haya espacio también para el drama y el dolor. Las tres, de hecho, pueden verse como instantáneas de tres momentos clave de la vida del compositor. Así, si la *Sonata n. 1* (1939) fue escrita en París pocas semanas después de la invasión de Checoslovaquia por la Alemania nazi, de ahí el aire de danza macabra de su *Poco allegro* inicial, la *Sonata n. 2* (1941) está marcada por la experiencia del exilio y la añoranza de la tierra natal, que Martinu expresa con un *Lento* de aliento himnico y un *Allegro commodo* con ecos de danzas populares checas. La *Sonata n. 3* (1952) no puede ser más diferente: compuesta de regreso ya en Europa, es una gozosa celebración de la vida que incluye guiños a la tradición musical clásica.

De este tríptico hay un buen número de registros, entre ellos históricos como el de Starker y Firkusny (RCA) o Vectomov y Pálenicek (Supraphon). Este que firman Johannes Moser y Andrei Korobeinikov puede ser considerado ya una referencia por la comunión que ambos intérpretes revelan, el arte sutil con que sacan a la luz los diferentes matices técnicos y expresivos de estos pentagramas y, sobre todo, por el extraordinario sonido del Andrea Guarneri de 1694 que, en manos de Moser, canta, llora y ríe. Un disco, pues, altamente recomendable por la calidad de su música y de las versiones.

Juan Carlos Moreno



MARTINU: Sonatas para violoncelo y piano n. 1-3. Johannes Moser, violoncelo; Andrei Korobeinikov, piano.

Pentatone PTC5187007 • 60' • DDD

★★★★★



Hay compositores actuales en los que se aprecia un esfuerzo titánico por recuperar la comunión con el público perdida a causa de las vanguardias. El letón Arturs Maskats (n. 1957) es uno de ellos. La obra más antigua recogida en este disco es ya un manifiesto en ese sentido: *Cantus Diatonicus* (1982) es una página que huye de todo afán experimentador para apostar por la transparencia y la simplicidad. No obstante, donde de verdad se aprecia ese interés por comunicar es en *Tango* (2002). Según afirman las notas introductorias, se trata de una de las obras de concierto que gozan de una mayor popularidad en Letonia. Es muy probable que así sea, pues su música es brillante y efectiva, aunque también demasiado superficial, sobre todo si, como Maskats confiesa, su intención era hacer con el tango algo parecido a lo que Ravel hizo con el vals en *La Valse*.

Más interés presenta el resto del programa: si "*Mi río corre hacia ti...*" (2019) parte de un verso de Emily Dickinson que da pie al compositor para desarrollar su vena más lírica, el *Concierto para acordeón "Lo que el viento contó acerca del mar"* (2021) aúna eclecticismo técnico y una efusividad melódica que le otorga un convincente aire melancólico y muy nórdico. La acordeonista Ksenija Sidorova brilla en él con una interpretación rica en matices. Andris Poga, por su parte, firma unas versiones extrovertidas que hacen total justicia al afán de Maskats de llegar a un público lo más amplio posible.

Juan Carlos Moreno

MASKATS: *Tango. Concierto para acordeón. Cantus Diatonicus. "My River runs to thee..."*. Ksenija Sidorova, acordeón. Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia / Andris Poga.

Ondine ODE 1419-2 • 54' • DDD
★★★★★

Prosigue la cruzada del sello Naxos en favor de Johann Simon Mayr (1763-1845) con esta grabación en vivo y en directo, primicia discográfica mundial, de la farsa en un acto, estrenada en el Teatro de San Samuel de Venecia en el año 1799 y titulada *La academia de música*, sobre un libreto de Gaetano Rossi (1774-1855), que responde a las características del género bufo de la época, incluyendo el tópico del hombre rico y entrado en años que pretende a una jovencita.

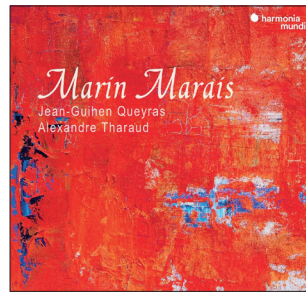
Se trata de la decimo-cuarta obra escénica del bávaro italianizado, y, como era de esperar, la música todavía habla el lenguaje del Clasicismo, sin que no falten citas y homenajes a Wolfgang Amadeus Mozart. Al contrario que en las anteriores ocasiones, no encontramos al habitual Franz Hauk y a su *Concerto de Bassus*, sino a Nicola Pascoli, tenor especialista en el repertorio italiano del siglo XIX, en el que alterna tanto la voz como la batuta, al frente de la Orquesta Passionart de Cracovia. Pero, en todo caso, no varía el criterio seguido en los precedentes lanzamientos: el dar una oportunidad de oro a jóvenes y talentosos cantantes, quienes, gracias a la difusión mundial del sello Naxos, tienen ocasión de ir acrecentando su nombre y un renombre. Mención especial la ágil y lozana voz de la soprano española María del Mar Humanes.

Salustio Alvarado



MAYR: *L'Accademia di musica*. Morace, Cortés, Belloci, Seguel, Humanes, Pina Castiglioni. Passionart Orchestra / Nicola Pascoli.

Naxos 8.660511 • 75' • DDD
★★★★★



La grabación de obras del repertorio clásico y romántico por parte de agrupaciones pertenecientes a la llamada interpretación históricamente informada tiene ya una larga andadura en el mundo de la música grabada. Muchos de estos conjuntos, tratando de redescubrir el sonido "original" del tiempo de su composición han revisitado las sinfonías de Mozart, Beethoven, Schumann y hasta Mahler. El resultado de estos proyectos ha producido ríos de tinta.

La novedad de la grabación que comento, es que el intento por visitar un repertorio hecho para instrumentos de otro tiempo, va en el sentido contrario al de la tendencia que acabo de señalar. En lugar que una agrupación barroca proponga una lectura del repertorio clásico, o romántico, dos brillantes intérpretes de instrumentos modernos proponen una lectura de obras muy conocidas del repertorio barroco. Alexandre Tharaud (piano), al lado de Jean-Guihen Queyras (chelo), interpretan en el disco que presento, con obras del maestro francés Marin Marais.

En esta grabación, no apta para puristas, los solistas demuestran la enorme sabiduría que han adquirido tocando el repertorio barroco, porque nos entregan todo el encanto y la originalidad de un compositor que no suena como pieza de museo. La dinámica de los instrumentos no violenta la delicada belleza de las obras que integran este maravilloso registro, que no tiene una sola pieza que nos haga pensar en abandonar la escucha. La buena música, es buena, y no depende de los instrumentos con que se toque.

Juan Fernando Duarte Borrero

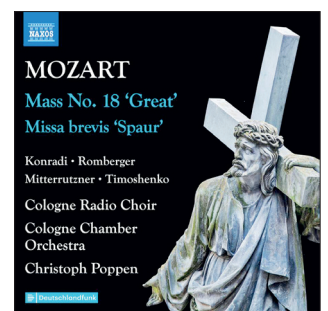
MARIN MARAIS: *Folies d'Espagne, La Revenue, etc.* Jean-Guihen Queyras, cello; Alexandre Tharaud, piano.

Harmonia Mundi HMM902315 • 62' • DDD
★★★★★

Esta segunda entrega de Poppen con Misas de Mozart resulta aún de mayor calidad. La *Misa en do menor*, la última que Mozart escribiera, nos ha llegado incompleta. Aquí nos llega en la edición completada por Franz Beyer en 1989 y que es la más habitual. Es una misa descomunal y totalmente novedosa en su planteamiento, toda vez que Mozart, asiduo visitante y estudioso de la biblioteca con obras de Bach y Haendel de van Swieten, aprende el estilo grandioso coral de ambos autores con escritura a doble coro y estilo fugado, anticipándose en su resultado a las Misas de Haydn, al mismo tiempo que recuperaba arquitecturas pretéritas.

La versión es fantástica, y merece la pena recrearse en la finura del fraseo en la interpretación del bien equilibrado y de empaste excepcional Coro de la Radio de Colonia: no hay frase musical, por menor que sea, que no esté bien cincelada en su acabado y bien respirada, fraseo que acompaña la orquesta con ductilidad y elegancia. Pocas versiones más coherentes y bien planificadas encontraré. Se acompaña esta obra colosal con una Misa que resulta una miniatura en comparación, la *Misa KV 258*, que lleva el apodo de "Spaur", porque supuestamente fue la pieza con que el Conde von Spaur se consagró como obispo de Chrysopol. A pesar de sus 17 minutos, hay trompetas en su orquestación, siendo considerada una breve misa solemne. Los solistas están sin mácula en su interpretación, donde aportan la técnica necesaria en los exigentes pasajes con intervállica amplia que trufan la escritura vocal.

Jerónimo Marín



MOZART: *Misa KV 427. Misa breve KV 258.* Katharina Konradi, soprano. Sarah Romberger, mezzosoprano. Martin Mittertutner, tenor. Mikhail Timoshenko, bajo. Coro de la Radio de Colonia. Orquesta de Cámara de Colonia / Christoph Poppen.

Naxos 8.574417 • 69' • DDD
★★★★★



El barítono Sergio Foresti nos presenta su tercera grabación, esta vez, dedicada a un gran compositor napolitano, Nicola Porpora, hombre de gran cultura artística y literaria que compuso multitud de óperas, oratorios y cantatas y que fue un referente fundamental para la historia de la música del siglo XVIII. Porpora conocía muy bien la voz y sus posibilidades, ya que fue profesor de canto de los famosos castrati Porporino, Farinelli y Caffarelli, también maestro del compositor Adolph Hasse y del poeta y libretista Pietro Metastasio.

En *L'Aureo Serto* o *La corona de oro*, Foresti está acompañado por los jóvenes músicos del Abchordis Ensemble, dirigido por el director italiano Andrea Buccarella. Su interpretación es elegante y delicada, tanto en las arias como en las obras instrumentales elegidas para este CD, y la voz de Foresti añade una nueva dimensión, que se funde perfectamente con la sonoridad instrumental de este joven grupo. Escuchando este trabajo, podremos disfrutar de una recopilación de arias de diversos géneros y múltiples estados de ánimo, debido a que fueron escritas para diferentes intérpretes, contextos y lugares.

Sin duda, es una selección que muestra la capacidad y versatilidad musical de Porpora, que fue uno de los compositores más importantes de su generación y gran representante del estilo napolitano, elegante y lírico, del que perfeccionó todos los elementos, siendo uno de los responsables de una serie de innovaciones estilísticas que afectaron a la ópera italiana del dieciocho.

Raquel Sernequet

PORPORA: L'aureo serto. Sergio Foresti, barítono. Abchordis Ensemble / Andrea Buccarella. Challenge Classics CC72924 • 62' • DDD
★★★★

La recuperación para la escena de un título tan icónico del barroco italiano como el de *Griselda*, a la que además de Alessandro Scarlatti pusieron música compositores de primer orden como él, suponía uno de los atractivos del Festival de Martina Franca de 2021; y el sello Dynamic, en el año en que además esta partitura cumplía tres siglos, quiso estar presente para inmortalizarla.

El conjunto barroco que el inquieto Raffaele Pe fundó hace ya más de un lustro, La Lira d'Orfeo, muestra una implicada labor llena de juegos dinámicos a las órdenes de George Petrou, y el contratenor italiano, gran solidez y virtuosismo como el protagonista Gualtiero.

Lejos de su repertorio habitual, aunque no es su primera encarnación de heroína barroca, Carmela Remigio aporta a *Griselda* un fraseo muy cuidado y un gran trabajo actoral, fundamental para el atormentado personaje que tanto ha atraído con anterioridad a otras sopranos de renombre. Alrededor de la pareja, un elenco fundamentalmente femenino, entre el que destacan el buen hacer de Francesca Asciotti o el delicado y matizado instrumento de ligera de la soprano Mariam Battistelli; emociona asimismo el cierre del primer acto en la voz de la mezzo Miriam Albano.

Por último, Rosetta Cucchi firma una minimalista pero efectiva puesta en escena, que traslada a la Sicilia de principios del siglo XX.

Pedro Coco



A. SCARLATTI: Griselda. Carmela Remigio, Raffaele Pe, Francesca Asciotti, Miriam Battistelli, Miriam Albano, etc. La Lira di Orfeo / George Petrou. Escena: Rosetta Cucchi. Dynamic 37935 • 2 DVD • 175' • DD 5.1
★★★★

MENSAJEROS DE LOS SENTIMIENTOS

Schwanengesang, el tercer gran ciclo de Franz Schubert, se considera a veces inferior a los anteriores, *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*. Quizá por su falta de unidad poética, porque no fue el propio Schubert quien lo conformó, o por una supuesta falta de calidad (o de modernidad) de los *Lieder* con poemas de Ludwig Rellstab. Los dos primeros motivos son circunstanciales, el compositor murió antes de poder decidir nada sobre estas canciones; respecto al tercero, permítame que me limite a alzar una ceja. Pero, de vez en cuando, llegan grabaciones como esta que nos ocupa que deberían borrar cualquier duda: *Schwanengesang* es una obra sensacional, avalada aquí por una interpretación sensacional.

En la reseña de la grabación del dúo André Schuen-Daniel Heide de *La bella molinera* les hablaba de la voz bellísima del barítono, de su técnica admirable, de su dicción precisa, de su buen gusto y de su inteligencia. También les hablaba de los recursos de Daniel Heide, de su conocimiento profundo del canto y de la penetración entre ambos. Todo eso sigue ahí y se materializa, una vez más, en una grabación excelente.

¿Por dónde empezar a llamar su atención? Seguramente, casi por el principio, por la impresionante versión de "Kriegers Ahnung", con el guerrero y el amante, el miedo y la ternura, con el verso «von Sehnsucht mir so heiss» y su repetición, con el piano premonitorio e inapelable. Esta canción basta para darle cinco estrellas al disco y recomendarlo encarecidamente. También podría hablarles de la tristeza dulce de "Ständchen" o de la tristeza demoleadora de "In der Ferne", en una versión lenta y tensa, llena de matices en la voz y en el piano, otra canción de cinco estrellas.

Eso por lo que respecta a los *Lieder* con poema de Ludwig Rellstab, porque los



Lieder con poema de Heinrich Heine tampoco dan tregua al oyente, empezando por un poderoso "Der Atlas" (impresionante "jetzt bist du elend", "ahora eres miserable") y siguiendo por un casi alucinado "Ihr Bild". Sensacional también "Die Stadt": las dos primeras estrofas, nocturnas, ensimismadas, en contraste con la última, la salida del sol, casi violenta, si no fuera por ese "verlor" ("perdí") final. A partir del poema de Heine, Schubert compuso con "Der Doppelgänger" una de sus mejores canciones; sería difícil transmitir el terror con más sobriedad. Schuen y Heide dan una lección de cómo interpretar este *Lied*, con esa quietud inicial tan amenazadora, la tensión muy trabajada en los matices que se intensifica poco a poco, el final demoleador y el piano que se desvanece y se queda en suspenso.

Como decía al principio, *Schwanengesang* no tiene unidad poética, pero sí que hay un nexo entre la mayoría de las canciones, el sentimiento de añoranza y de pérdida, más melancólico en las de Rellstab, más crudo en las de Heine. Quizá el resumen del ciclo sea "Die Taubenpost", un *Lied* que los musicólogos han separado del ciclo, pero la tradición todavía mantiene en ocasiones, considerado tanto un anticlímax como una válvula de escape. Schuen y Heide han decidido mantenerlo, y en este caso tengo que dar la razón a quienes lo defienden como necesario para relajar la tensión del *Lied* anterior; puede que sea porque ofrecen una gran versión, que revela esa mezcla de alegría y de tristeza tan característica de Schubert. ¡Por favor, escuchen este *Canto del cisne*!

Silvia Pujalte Piñán

SCHUBERT: Schwanengesang. André Schuen, barítono. Daniel Heide, piano. Deutsche Grammophon 00028948633135 • 57' • DDD
★★★★★ R

SINCERO TESTIMONIO

ICA Classics presenta, por primera vez en CD, dos históricas grabaciones en vivo de las *Sinfonías ns. 4 y 11* de Shostakovich, en las que Rozhdestvensky dirige a las dos orquestas de la BBC. Los penetrantes ataques masivos del inicio del *Allegretto poco moderato* en la *Sinfonía n. 4*, en este registro de 1978 en Londres con la BBC Symphony Orchestra, se vuelven vertiginosos en las cuerdas en el *Presto*. La acritud gestual, idónea para el dramatismo subyacente, deja paso, no obstante, a momentos de gran sutileza en los solos de corno inglés, fagot y violín de su sección final. En el *Moderato con moto*, la orquesta muestra sus mejores virtudes, exponiendo con nitidez el entramado contrapuntístico inherente al movimiento, donde lo irónico y lo trágico se alternan. El *Largo-Allegro* culmina de forma enigmática, tras una serie de episodios contrastantes en ritmo y carácter dramático, siempre continuos en la batuta de Rozhdestvensky.

La *Sinfonía n. 11*, "El año 1905", grabada en 1997 en Manchester con la BBC Philharmonic, seduce por su claridad expositiva y visión dramática. La atmósfera estática y glacial del *Adagio* ("The Palace Square"), creada por toda la masa de cuerdas octavadas con sordina y los acordes del arpa, fluye con serenidad para ser interrumpida por las premonitorias e intensas trompetas con sordina, redobles de caja y timbales. En "The 9th of January" se logra emular sonoramente la tragedia del *Domingo sangriento*. Las cuerdas de la BBC se tornan primordiales a la hora de exponer los motivos temáticos yuxtapuestos de este segundo movimiento. La tensión acumulativa, creada por maestro y formación, explota en la sección central del *Allegro*, generando un



clímax verdaderamente sobrecogedor. Sin solución de continuidad, los *pizzicati* dan paso al tercer movimiento ("Memory Eternal") con unas cuerdas untuosas y empastadas en el tema *cantabile*, que progresa hacia el apoteósico y majestuoso desenlace de la marcha fúnebre. Una poderosa entrada de metales y timbales inicia el último movimiento ("The Tocsin"), de implacable ejecución, cortantes ataques de las cuerdas, con máxima presión de arco, y trepidantes intervenciones de las maderas. Todo fluye con naturalidad gracias a la dirección de un Rozhdestvensky, determinante en la silueta formal, exposición polifónica y balance orquestal. Tras un elegíaco solo de corno inglés, el colosal final de la sinfonía es subrayado con elocuencia por las campanas.

En manos de Rozhdestvensky, los grandes efectos orquestales, ritmos convulsivos y violentos contrastes propios de Shostakovich encuentran su equilibrio adecuado, libre de artificios y a favor de la expresión profundamente dramática y visceral de estas Sinfonías. Los ruidos de fondo del directo no obstaculizan la percepción de estas históricas y muy recomendables versiones.

Juan Manuel Ruiz

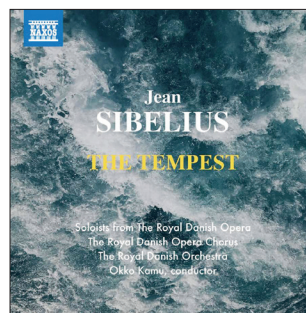
SHOSTAKOVICH: Sinfonías ns. 4 y 11. BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic / Gennady Rozhdestvensky.

ICA Classics 5169 • 126' • 2 CD • ADD/DDD
★★★★★ HR

¿Que por qué amar a Sibelius (1865-1957)? Pues por toda su música, que no es poca cosa. Vale que tal vez no llegase a ser un rompedor como otros contemporáneos, empezando por Debussy. Vale que a una edad madura optase por el silencio y nos privase de nuevos compases. Lo que hizo fue siempre honesto, sincero y, dentro de los parámetros románticos, absolutamente personal. Y soberbiamente escrito. *The Tempest* es un ejemplo magnífico de esta mente absorta en sí misma y sin fisuras en su coherencia.

El presente disco la ofrece no sólo para divulgar una partitura llena de calidad, sino también para mostrar la conexión del finlandés con el mundo cultural danés. De hecho, la obra nació como un encargo del actor Johannes Poulsen, que le pidió a este forastero con tantas experiencias vividas en Dinamarca la música incidental para la obra de Shakespeare. Sibelius, a partir de este texto tan ambiguo y profundo, realizó una música con los mismos rasgos, llena de libertad y color (empezando por la perfecta descripción de una tempestad y pasando por los coros impresionantes). La tonalidad triunfa, sí, pero Sibelius introduce pasajes en los que llega a hacerse irreconocible sin que esta alternancia parezca un pastiche. Por supuesto, son músicos daneses los que sirven esta versión, cuidada con mimo en todos sus detalles. Tanto los solistas como el coro y la orquesta brillan bajo la apasionada (pero también exacta) dirección de Kamu.

Juan Gómez Espinosa



SIBELIUS: The Tempest. The Royal Danish Orchestra & the Royal Danish Opera / Okko Kamu.

Naxos 8.574419 • 65' • DDD
★★★★★



Vaughan Williams (1872-1958) fue un compositor correcto. Muy correcto. Un genio (sea lo que sea eso), no. Su música siempre es bella, pulcra y de una factura escrupulosa. También es lírica, por supuesto (sin llegar a lo vehemente), y llena de colorido (sin llegar al impresionismo), como buena hija del romanticismo (ya muy tardío), y se escucha con gusto. Eso sí: un compositor correcto necesita de unos intérpretes que estén al menos un paso por delante de la corrección. Si no, su audición puede llegar a resultar aburrida.

En el caso de este disco, el compositor puede considerarse afortunado, ya que orquesta y solistas ofrecen una versión magnífica de dos de sus piezas: *A Sea Symphony* y *Serenade to Music*, obras ambas que requieren de la unión de voces y orquesta. Al frente de la formación, Dennis Russell Davies, el capitán del barco (nunca mejor dicho), conduciendo con una enorme fluidez y sacando de estos compases todos los detalles tímbricos y polifónicos, discurriendo de matices oscuros y sugerentes hasta intensidades poderosísimas. Sólo pueden ponersele dos peros a este disco. El primero, que en el cuadernillo las explicaciones vengan sólo en alemán (y es una pena, porque cuentan con notas interesantes) y que el programa se distribuya en dos CD: uno ocupado por la *Sinfonía Marina* y el otro, ¡de 15 minutos!, para la *Serenata*. Bueno, estos son simples detalles que no deslucen las más que correctas interpretaciones de este correcto compositor.

Juan Gómez Espinosa

VAUGHAN WILLIAMS: A Sea Symphony & Serenade to Music. Eleanor Lyons, Christopher Maltman, Joanne D'Mello, Michelle Neupert, Yongkeun Kim, Alexander Knight. MDR-Sinfonieorchester & MDR-Rundfunkchor / Dennis Russell Davies.

Solo Musica SM415 • 87' • DDD
★★★★★



Estro es la palabra con la que Vivaldi presenta su colección de conciertos *L'estro armonico* en 1711, una idea tan exitosa, que calará en toda la Europa musical del momento. Se podría traducir por algo así como "furia poética" o "impulso de la facultad de la imaginación", alineado con la clave que nos da Monteverdi décadas antes en el prefacio de su Libro VIII de madrigales: la música debe buscar caracteres contrastantes, con capacidad de sorprender y emocionar, más o menos lo que viene siendo el *estro*. Y del modo distinto en que cada compositor afronta esa necesidad de contrastar y variar, derivan las posiciones polarizadas que tanto nos gustan a los humanos, siendo típicos los fans irredentos de uno, enfrentados antagónicamente al otro, como si hubiera que establecer algún orden preferente entre la disonancia, ornamentación y sensualidad de Vivaldi y la seriedad notarial, la sofisticación trascendente de Bach y su luminosidad pura. Si eres "de Vivaldi", no eres "de Bach". Y viceversa.

Alessandrini y su gente nos demuestran con la mayor solvencia que no es así y asumen el reto de registrar dos retóricas diferentes, mostrándonos tanto las diferencias entre una y otra, como sus conexiones: Vivaldi plantea distintas propuestas de enfrentamiento entre masas sonoras, confrontación y equilibrio entre el lenguaje solista y el fraseo más *cantabile*, que son recogidas por Bach en sus transcripciones, al remodelar los conciertos del italiano adaptando la música al lenguaje idiomático de destino y enriqueciendo la complejidad de un producto muy bien hecho en su origen.

Álvaro de Dios

IVALDI: L'estro armonico (+ arreglos de BACH). Concerto Italiano / Rinaldo Alessandrini. Naive OP7367 • 2 CD • 158' • DDD
★★★★★

En su línea de recuperaciones de rarezas operísticas aparecidas previamente en el sello filial Marco Polo, Naxos propone ahora la grabación realizada a finales de la década de los noventa en la ciudad renana de Hagen de la extensa *Das Himmelskleid* de Ermanno Wolf-Ferrari.

Si bien este compositor cuenta con dos obras serias más, es fundamentalmente conocido por las cómicas en italiano (algunas de las cuales Naxos recoge en su catálogo); por ello, y ya que de *Sly* y de *I gioielli della Madonna* hay más disponibilidad en cierta medida, es una buena noticia volver a disponer de su única ópera en alemán, inspirada en la "perraultiana" *Piel de asno*.

Fue estrenada sin demasiado éxito en Múnich en la primavera de 1927, y desde ese momento hasta su recuperación en Hagen en 1995 no se pudo volver a ver. De esas funciones procede la grabación, que tiene como director musical a un Gerhard Markson que transmite adecuadamente ese halo de cuento de hadas con una elección de dinámicas fieles a las atmósferas que van sucediéndose en la trama. Acertada asimismo es la elección de la protagonista, una Angelina Ruffante que marca con variada paleta cromática la evolución que experimenta la princesa.

El resto del reparto se sitúa asimismo a un solvente nivel en esta pieza de agradable escucha que muestra la faceta filosófica del gran compositor veneciano.

Pedro Coco



WOLF-FERRARI: Das Himmelskleid. Angelina Ruffante, Sibrand Basa, Reinhard Leisenheimer, Stefan Adam, etc. Coro del Teatro de Hagen y Orquesta Filarmónica de Hagen / Gerhard Markson. Naxos 8.660518-20 • 3 CD • 167' • DDD

★★★★★



Interesantísimo disco que nos invita a viajar a 1923, un año que presenta más de una semejanza con este 2023: la sombra de una pandemia mundial, entonces la de gripe española y hoy la del covid; una crisis económica acompañada por una inflación galopante; guerra; ascensos de ideologías extremistas; un deseo de evadirse de la realidad y vivir el momento... En lo que a la música se refiere, aquella fue una época en la que la irrupción de la radio permitió difundir las obras a una escala poco antes inimaginable. Por otro lado, los compositores más jóvenes se impusieron buscar formas y lenguajes libres de las ataduras del pasado y más acordes con la nueva sociedad que se estaba forjando.

Todas estas inquietudes se aprecian en las obras recogidas aquí: la *Tanz-Suite* de Ernst Toch sorprende por el sugerente color de su plantilla instrumental (flauta, clarinete, violín, viola, contrabajo y percusión) y su estilizado antirromanticismo. No menos esencial es el orgánico de *Frauentanz*, unas canciones para soprano, flauta, viola, clarinete, trompa y fagot en las que Kurt Weill hace gala de una gran variedad de registros expresivos, lirismo y humor incluidos. El contraste con los *Tres coros mixtos a cappella Op. 22* de Ernst Krenek no puede ser mayor por su intensidad expresiva y su factura aparentemente clásica. Por último, la *Suite de danzas* de Béla Bartók reivindica con virtuosismo la fuerza regeneradora del folclor. Un disco, en fin, que a nivel de repertorio, interpretación y calidad de la grabación resulta impecable.

Juan Carlos Moreno

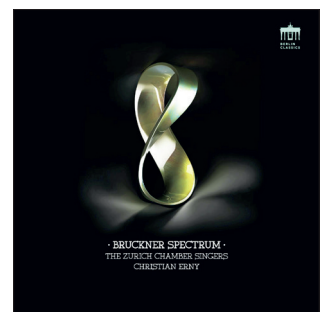
1923. Obras de BARTÓK, KRENEK, TOCH, WEILL. Anna-Maria Pali, soprano. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera / Howard Arman, Cristian Macelaru.

BR Klassik 900206 • 69' • DDD
★★★★★

¿Cómo conseguir un disco redondo en su contenido y presentación? ¡Con la imaginación en el programa! Y este es el primer logro de Christian Erny (ya entrevistado en RITMO en un par de ocasiones en "Encuentros") con sus jóvenes (seis por cuerda) de The Zurich Chamber Singers, de reciente creación en 2015, pero proyección y crecimiento insuperables. Eligen motetes en latín de Bruckner, y los agrupan temáticamente en cuatro bloques: la Virgen María y los orígenes de Cristo, la figura de Cristo, la fundación de la Iglesia y el sentimiento religioso de Bruckner, representado por *Libera Me* y su famoso *Ave Maria*. Le añaden cuatro obras de Palestrina, el "Big Bang" de la música coral, relacionadas temáticamente con los bloques, y tres piezas musicales que hacen de puente y conectan los cuatro bloques escritas por el alemán de Stuttgart Burkhard Kinzler (1963), *Bruckner-Brücke*, que permiten la transición entre bloques.

Es espectacular la entrada del poderoso *Ecce Sacerdos* con los tres trombones y el órgano, tras *Bruckner-Brücke I* de naturaleza meditativa. Esto sería muy interesante como propuesta, pero insuficiente si fallara la calidad en la interpretación. Y afortunadamente no falla, pues la sonoridad que consiguen y la ductilidad en la emisión de la voz sitúa a Zurich Chamber Singers como un coro de referencia en el panorama europeo. Logro que hay que atribuir a su fundador y director, Christian Erny, y a una toma sonora equilibrada y presente que permite escuchar todos los detalles de estas músicas infinitas, en esta original propuesta sonora que nos lleva del *Ave Maria* a 5 inicial de Palestrina, al *Ave Maria* final de Bruckner.

Jerónimo Marín



BRUCKNER SPECTRUM. Obras de BRUCKNER, PALESTRINA y KINZLER. The Zurich Chamber Singers / Christian Erny.

Berlin Classics 0302806BC • 59' • DDD
★★★★★



Curioso álbum de Celia García-García dedicado exclusivamente al instrumento de percusión la celesta, inventada en 1886 por Auguste Mustel, un fabricante de órganos parisino. Tiene un teclado con el tamaño y la forma de un órgano, pero su sonido es completamente diferente: suave y adorable, pero capaz de llegar a una gran distancia, con un conjunto graduado de barras de sonido de metal en el interior. Cuando se tocan, los martillos golpean estas barras y producen sonido, convirtiendo a la celesta en un instrumento de percusión con un mecanismo de acción de teclado.

En el programa nos encontramos con el primer compositor enamorado de la adorable música de la celesta, Tchaikovsky (1840-1893), que la escuchó por primera vez mientras caminaba por París antes de viajar a Estados Unidos para dar un concierto y asimismo la utilizó en "Danza del Hada de Azúcar", de su ballet *Cascanueces* en 1892. Otros grandes defensores fueron los músicos impresionistas franceses, que también nos encontramos en el programa.

Más allá de esto, la principal virtud de la grabación se extiende al cuidado y atención al detalle que se le dio a las obras incluidas aquí, con una coherencia formal en su tratamiento, en una interpretación profundamente conmovedora, bajo una calidad de sonido de la grabación generalmente excelente. Es imposible dejar de pensar en los originales para piano, pero se nota que en cada transcripción se conocen todos los movimientos de buen gusto al pie del instrumento protagonista y así son exhibidos, seduciendo con una sensación ligeramente peculiar de deleite y matices de ensoñación.

Luis Suárez

CELESTIAL BLUE. Obras de varios compositores. Celia García-García, celesta.

TRPTK 0087 • SACD • 43'

★★★★

Karla Martínez Rabanal (1988), nacida en Cuba, ha grabado piezas de compositores cubanos. Como ella misma dice: "la música cubana ha estado siempre presente en mi vida, y no solamente como músico, sino como modo natural de vida". El disco es un homenaje a sus raíces, a su familia, a sus maestros. Karla vino a Madrid a estudiar con una beca en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y desde entonces desarrolla su actividad en España. Las piezas que selecciona para el disco están concebidas entre 1980 y 2000, con autores como Ernán López-Nussa (1958), Aldo López-Gavilán (1979), Leo Brouwer (1939), José María Vitier (1954), Andrés Alén (1950), Juan Piñera (1949), etc. De corte clásico casi todos, algunos con influencia del jazz. La *Suite* de López-Gavilán nos lleva a la estética de los compositores rusos del XIX y XX a quien el compositor admiraba. Los *Bocetos* de Brouwer están inspirados en los cuadros de pintores de la vanguardia cubana. El *Diurno y Postludio* para la mano derecha es una original pieza de Juan Piñera, que compone una pieza en el estilo de la literatura orquestal del XIX. Finalmente aparece la versión que Bárbara Llanes (1970) hace de la famosa canción *El Manisero* de Moises Simons, que fue muy popular en los años 20 al ser interpretada por la cantante Rita Montaner. Karla se deja ver como una pianista virtuosa con control y dominio del sonido y una poderosa técnica, pero se puede oír también su melodía interior a la cubana, toca cantando y sintiendo las melodías y ritmos de su Cuba natal que tanto le importan. Y al mismo tiempo, pone en valor y da a conocer a sus compatriotas, grandes compositores contemporáneos.

Sol Bordas



KARLA MARTÍNEZ RABANAL. CUBA: PIANO CONTEMPORÁNEO. Karla Martínez Rabanal, piano.

Calle 440 022022 • DDD

★★★★

SONY CLASSICAL

ARIA
LUKA FAULISI

"Aria" marca el refrescante debut en Sony Classical del violinista italiano-serbio-francés uno de los más prometedores de la joven generación. Presenta arias y escenas con arreglos para violín y piano de algunos de los grandes violinistas-compositores del pasado e incluye un arreglo del propio Faulisi.

JOSÉ ITURBI

From **HOLLYWOOD** to the World

THE REDISCOVERED RECORDINGS BY PIANIST AND CONDUCTOR JOSÉ ITURBI

LAS GRABACIONES RCA VICTOR REDESCUBIERTAS POR EL PIANISTA Y DIRECTOR DE ORQUESTA JOSÉ ITURBI

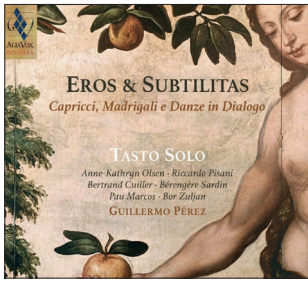
Un emotivo homenaje al Hollywood de los años 40 y 50

RACHEL WILLIS-SØRENSEN

STRAUSS: FOUR LAST SONGS

LA SOPRANO LANZA EL ÁLBUM DE LAS ÚLTIMAS OBRAS MAESTRAS DE STRAUSS "FOUR LAST SONGS" Y LA ESCENA FINAL DE "CAPRICCIO" CON ANDRIS NELSONS COMO DIRECTOR DE LA GEWANDHAUSORCHESTER.

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Aunque su nombre no figure en la portada, el verdadero protagonista de esta grabación es Vincenzo Ruffo (1508-1587), compositor renacentista, cuya obra marca un hito en la evolución hacia el Manierismo, y cuya importancia en la historia de la música todavía se corresponde con su presencia en la discografía. Aunque autor principalmente de música sacra, también cultivó los géneros profanos, como los 23 *Capricci in Musica a Tre Voci*, publicados en Milán en 1564. Se trata de arreglos de conocidos madrigales de temática amorosa de compositores como Philippe Verdelot, Jacques Alcadelt o Clément Janequin, en los que se conserva una voz solista, mientras que las otras voces de la polifonía se convierten en acompañamiento instrumental, prefigurando así lo que acabaría siendo el aria barroca. Algunos de estos *Capricci* figuran en el disco, junto con páginas instrumentales tomadas del manuscrito de Castell'Arquato, de mediados del siglo XVI, que contiene música para tecla o arpa de muy diverso género, entre la que no faltan danzas como la pavana o el saltarelo.

Reconocido como "un referente indiscutible en el panorama de la Música Antigua", el conjunto vocal e instrumental Tasto Solo, integrado por Anne Kathryn Olsen, soprano; Riccardo Pisani, barítono; Bernard Cuiller, clavicémbalo; Bérengère Sardin; arpa, Pau Marcos, viola bastarda; Bor Zuljan, laúd y Guillermo Pérez, organetto y dirección, aúna en su interpretación el rigor musicológico con la más atractiva amenidad.

Salustio Alvarado

EROS & SUBTILITAS. Caprichos, Madrigales y Danzas en Diálogo. Tasto Solo / Guillermo Pérez.
Alia Vox AVSA 9952 • 65' • DDD
★★★★

COSAS DE FAMILIA

Uno de los volúmenes de la edición conmemorativa del centenario del nacimiento de Yehudi Menuhin, que Warner publicó en 2016 con el título "The Menuhin century", estaba dedicado a las grabaciones que el violinista y director británico realizó junto a su hermana Hephzibah para la extinta firma Emi. El volumen en cuestión constaba de 20 CD que reunían una buena cantidad de música de cámara, además de algunas obras orquestales con piano solista. Cinco años después, en 2021, de nuevo Warner publica el presente álbum en el que se incluyen algunas de las grabaciones que aparecían en aquel volumen, más otras en las que Hephzibah aparece en solitario, o junto a otros acompañantes que no son su hermano mayor. Además, la publicación añade dos DVD con imágenes que ya conocíamos de alguna edición anterior (casi todas las incluidas en el segundo de ellos), pero con otras que son completamente nuevas, como sucede con prácticamente todo el primer DVD. De modo que esta caja dedicada a homenajear a Hephzibah Menuhin, después de cumplirse un siglo de su nacimiento y cuarenta años de su fallecimiento, puede servir, no sólo como homenaje a la genial pianista, sino también como complemento del volumen incluido en la magna edición dedicada a su hermano.

Lo primero que escuchamos al comenzar el primer CD es una entrevista realizada en 1974 a nuestra pianista por el músico y crítico Henri Jaton para la Radio Televisión Suiza. Las actividades de Hephzibah, Yehudi y Yalta, la hermana menor de ambos, no se limitó exclusivamente a la música, sino que se extendió a otras ramas del arte, como la pintura o la literatura, además de una preocupación constante por la convivencia y los derechos humanos. Seguidamente, en ese primer CD podemos escuchar la primera grabación llevada a cabo entre Yehudi y Hephzibah Menuhin, la Sonata KV 526 de Mozart, que les sirvió para obtener el Premio Candid en 1933. Las últimas imágenes, incluidas en el segundo de los DVD citados, recogen el *Concierto para piano, violín y cuarteto de cuerda*



de Chausson que Hephzibah, Yehudi y el Cuarteto de Sydney interpretaron en la capital australiana el 29 de octubre de 1979, cuando a la pianista le quedaba poco más de un año y dos meses de vida.

Entre un documento y otro encontramos cosas como el *Trío n. 1* de Schubert con los dos hermanos, acompañados de su gran amigo Maurice Gendron, el *Quinteto La Trucha* del mismo autor con la pianista acompañada de miembros del Cuarteto Amadeus, o las *Variaciones D 813*, junto a su sobrino Jeremy. Mucho Mozart, como el *Concierto n. 27* con Kempe en el podio, o el *Concierto para tres pianos*, acompañada de Jeremy, su hermana Yalta y Yehudi dirigiendo la London Philharmonic. Algunos Brahms de gran calado, como las otoñales *Sonatas para clarinete* con George Pieterse, o los deliciosos *Valses de canciones de amor* con Louis Kentner, Janet Baker, April Cantelo, Richard Lewis y Donald Bell. Alguna rareza, como el *Concierto para piano* de Juan José Castro con el autor dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Victoria. Ya, ella en solitario ofrece unas *Variaciones serias* de Mendelssohn de referencia, o una *Sonata n. 31* de Beethoven profunda, cargada de matices y enteramente atemporal. Finalmente, escenas familiares entrañables, con amigos, donde la música ejerce un vínculo cargado de humanismo, que nos hacen comprender mejor esta forma de servir al arte de los sonidos. Muy recomendable.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

HEPHZIBAH MENUHIN • HOMENAJE. Obras de diferentes compositores. Diferentes solistas, orquestas y directores.
Warner 0190295270315 • 614' + 305' • 9 CD + 2 DVD • ADD
★★★★★ H

El pianista Eric Le Sage, especializado en música romántica, nos ofrece un amplio abanico de miniaturas de compositores/as franceses en un amplio espectro de repertorio de concierto rara vez tocados, en una buena parte del programa de los siglos XIX y XX. Desde poco o nada conocidos como Gabriel Dupont, Gustave Samazeuilh o Jean Alain, a consagrados en la historia de la música como Satie, Poulenc, Honegger, Saint-Saëns, Chausson, César Franck Dèodat de Severac... Y abarcando también compositoras como Chaminade, Nadia y lili Boulanger, Germaine Tailleferre...

El resultado es un satisfactorio álbum de muestras de piezas íntimas y poéticas, donde a veces son tan cortas y ligeras que se descartan de la especulación transcultural; hacen que el tema de las conexiones francesas entre generaciones de músicos sea demasiado obvio. Este álbum, entonces, es solo una caja de sorpresas de invenciones contrapuntísticas y/o las elegantes réplicas y armonías impresionistas, entre tantas muestras, ofreciendo interpretaciones pulidas y la calidad de sonido agradablemente clara y natural, destacando así el tacto y clase del intérprete. El oyente puede admirar el compromiso y la calidad individual de cada una de las piezas y la cohesión del conjunto, donde el lirismo, el ímpetu intrínseco de la obra se acentúa debidamente, revelando pasajes conmovedores. Todo ello contribuye al placer que despierta escuchar esta grabación y luego ir repasando cada autor/a por separado en otras grabaciones, muchas de cuyas integrales de los opus expuestos están mostradas en otras grabaciones, plataformas digitales, etc.

Luis Suárez



JARDINS SUSPENDUS. Eric Le Sage, piano.
Sony Classical 19658749702 • DDD • 74'
★★★★★



La buena impresión que causó la propuesta del primer recital para Warner Classics de la soprano egipcia Fatma Said se revalida con esta nueva, igualmente ecléctica y plurilingüe. Solo hay que atender al título del disco para hacerse una idea de lo que se va a encontrar; en palabras de la propia cantante, una exploración de las múltiples facetas de su voz. Si en *El Nour* se limitaba al repertorio de la canción, aquí expande el programa también al de la ópera y la opereta, y, tras un impecable *Minué cantado* de Joaquín Nin acompañada al laúd por el sensible David Bergmüller (la pieza en sí es de una sencillez arrebatadora), nos muestra su afinidad con el repertorio francés. La gavota de *Manon* de Massenet se expone sensual, con bellos y estratégicos *rubati* que secunda precisa la Filarmonía de Montecarlo a las órdenes de Sascha Goetzl. Estos se repiten en la archiconocida escena de la *Giuditta* de Franz Lehár o el vals de la Juliette de Gounod, donde además de fresca, Said se deleita en un registro medio muy bello y redondeado.

Y tras un simpático guiño español a la tarántula de Giménez se da paso al territorio de la canción ligera, desde Irving Berlin a Carlos Gardel; o de Gino Paoli a George Merrill. Con arreglos muy interesantes y un elenco de colaboradores de nivel, se puede comprobar que la belleza de su instrumento se mantiene asimismo cuando no lo imposta.

Pedro Coco

KALEIDOSCOPE. Arias y canciones de **MASSENET, NIN, OFFENBACH, STRAUSS, etc.** Fatma Said, soprano. Orquesta Filarmonía de Montecarlo / Sascha Goetzl.
Warner Classics 5054197139215 • 68' • DDD

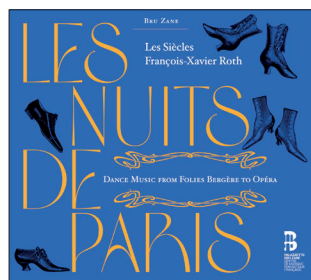
★★★★★

La agrupación francesa Les Siecles, fundada hace 20 años por su director François-Xavier Roth, se ha ganado un lugar entre la crítica y los aficionados debido a una larga seguidilla de buenos resultados a partir de una propuesta audaz. A diferencia de otros conjuntos con instrumentos originales, que tratan de restringir su interés a la música del barroco y, ocasionalmente, al período clásico, Les Siecles tiene un repertorio que va del siglo XVII al siglo XXI.

La música danzable está en la entraña de la tradición francesa desde los tiempos del barroco y es el tema del más reciente registro de Les Siecles. Ya conocemos muchas grabaciones de música vienesa de los bailes de salón y hacia falta uno que reuniera una antología de obras del mismo tipo, pero de música francesa. *Les nuits de Paris*, título de la grabación que les presento, reúne obras de autores como Hervé, Dangles y Dubois y de otros muy conocidos como Massenet, Gounod y Saint-Saëns.

La interpretación de estas piezas tiene el buen gusto y el equilibrio al que nos tiene acostumbrados Les Siecles por sus anteriores grabaciones y la seriedad con la que asume su tarea, no afecta para nada la gracia que este repertorio exige. Es sabido que la música danzable fue muy importante en la ópera de París en el siglo XIX y el maestro François-Xavier Roth tiene la intuición dramática para demostrar que las obras aquí reunidas no tienen nada de pueril y que, por el contrario, tienen una función narrativa que ningún amante de la música para escena cuestionará.

Juan Fernando Duarte Borrero



LES NUITS DE PARIS. Les Siecles / François-Xavier Roth.

Bru Zane BZ2005 • 69' • DDD

★★★★★



Si bien las óperas y los poemas sinfónicos de Richard Strauss (1864-1949) continúan siendo sus obras más populares, y se han realizado muchas reediciones y grabaciones nuevas, sin embargo, su cuerpo de obras para piano ha permanecido en gran parte descuidado, tomando como posible ejemplo más referencial al realizado por Gould o la integral, con obras de extrema juventud, de Dario Bonuccelli. Aquí nos encontramos con un Álex Alguacil en plena forma, que se ha preparado para esta exigencia publicando sus números de *opus 2* (1880-81), *5* (1880-81) y *9* (1882-84), más un arreglo de la *Serenata* que da nombre al proyecto. Obras de juventud del genio germano, originados bajo una cuidadosa producción, esforzada por hacer de este conjunto una referencia estándar, con una interpretación sutil y expresiva en las hazañas técnicas requeridas, donde suena notablemente confiado, poderoso y seguro de sí mismo, con una brillantez técnica y una madurez musical, por lo que los amantes de la música de Strauss deberían probar esta notable colección de unas piezas prácticamente desconocidas, las cuales contienen una gran cantidad de exuberancia juvenil y, algunos podrían decir, imprudencia. Misteriosamente éste abandonaría el piano solo en su *corpus compositivo*, solo abordado en una sus composiciones concertantes, la *Burleske* para piano y orquesta (1886). Otra obra de juventud apreciada, pero de extrema dificultad. Ya tenemos que ir a 1924 para encontramos con *Parergon Op. 73* y a 1926 para *Panathenäenzug Op. 74*, para la mano izquierda y orquesta, por encargo del mítico Paul Wittgenstein.

Luis Suárez

PIANO SERENADE. Obras de **R. STRAUSS.** Álex Alguacil, piano.

Aglae AMC 116 • DDD • 69'

★★★★★

Tomando de base la norma que prohibía subir a mujeres a la escena operística romana, el soprano Bruno de Sá, con su simpar instrumento de gran versatilidad y admirable extensión, presenta un nutrido programa (qué de agradecer es que se vuelva a esas duraciones de setenta y cuatro minutos) de infrecuentes arias del siglo XVIII escritas para castrado.

En Roma *Travestita* hay lugar para un catálogo de emociones variado, siempre bien defendido desde lo técnico y lo interpretativo por una de las voces más peculiares del actual panorama barroco. Asombran desde las primeras notas de la desventurada Griselda de Scarlatti los tintes *sopraniles* del brasileño, que con un admirable control de las agilidades es capaz de una precisión total en la "Nobil onda" de la *Adelaide* de Cocchi, adornada con gusto y mesura en el *da capo*; o en la igualmente primicia discográfica "Qual pellegrino errante" de *Evergete*, en la que además se presentan unos sorprendentes y reiterados saltos al agudo. Y repite este alarde en la popular "Furie di donna irata", de Piccini.

Como curiosidad, hay sitio para un compositor riojano, García Fajer, con una breve y deliciosa pieza de *Pompeo Magno* que defiende el cantante con una elegante línea, siempre acompañado con precisión por el excelente Il Pomo d'Oro. En definitiva, un disco que cuestiona lo establecido acerca de los límites de la voz masculina y que debe tenerse en cuenta a muchos niveles.

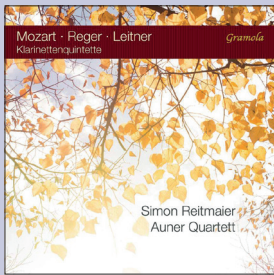
Pedro Coco



ROMA TRAVESTITA. Arias de **GALUPPI, SCARLATTI, VINCI, VIVALDI, etc.** Bruno de Sá, soprano. Il Pomo d'oro / Francesco Corti.

Erato 0190296619809 • 74' • DDD

★★★★★ R



Mozart, Reger y Leitner. Tres nombres unidos por un instrumento, el clarinete, al cual profesaron verdadera devoción (el primero) y rindieron grandes homenajes (todos) como son estos quintetos. El *Quinteto KV 581* del austriaco, quintaesencia de esta agrupación y obra maestra junto al *Concierto* para el mismo instrumento, es aquí interpretado por Simon Reitmaier y el Cuarteto Auner con elegancia y maestría técnica, perfectamente afinados y empastados. El carácter refinado de la interpretación, sin sobresaltos, concuerda con el de la obra, luminoso y optimista, pero en las pocas sombras que aparecen se echa de menos algo más de tensión.

Simon Reitmaier y el Auner sí sobresalen en las *Metamorfosis sobre motivos de W. A. Mozart* de Ernst Ludwig Leitner, un Quinteto oscuro, explosivo por momentos y sumamente expresivo, que contrasta enormemente con el anterior. Las cuerdas juegan un papel fundamental, y lo cumplen con éxito, mientras que Reitmaier muestra el mismo perfeccionismo.

Para finalizar, el romántico *Quinteto en la mayor Op. 146* de Reger muestra lo mejor de los músicos, cuyo trabajo a nivel rítmico (*Vivace*), melódico (*Moderato ed amabile*) y colorístico (*Poco allegretto*) resultan ejemplares.

En resumen, buena recolección de Quintetos con el mozartiano como nexo de unión en una interpretación notable.

Jordi Caturla González

SIMON REITMAIER. CUARTETO AUNER. **Quintetos para clarinete de LEITNER, MOZART, REGER.** Simon Reitmaier, clarinete. Cuarteto Auner.

Gramola 99123 • 88' • DDD

★★★★ / ★★★★★

En 2021 se celebraban los siete siglos de la muerte del universal Dante Alighieri, y una de las compañías de danza más sólidas de Europa, The Royal Ballet, decidió aprovechar la ocasión para plantearle un homenaje por todo lo alto. Por una parte, se encomendaba al compositor Thomas Adès la música, que es sin duda un acierto por la capacidad de plasmar emociones tomando como fuente literaria *La divina comedia*. Por otra, la parte visual a una artista contemporánea de renombre en Reino Unido como Tacita Dean, que con sus proyecciones atrapa al espectador en los tres cuadros, bien diferenciados; además, el espectáculo, con magnética coreografía de Wayne McGregor, se proponía como la despedida de una figura puntera de la compañía que durante casi treinta años había pisado asiduamente las tablas del Covent Garden: el bailarín Edward Watson; y es un espectacular Dante desde lo técnico a lo actoral. A su lado no desmerecen en absoluto el Virgilio de Gary Avis, acompañante de nivel, o la sensible musa Beatrice, aquí una siempre inspirada Sarah Lamb.

El espectáculo se disfruta pues desde muchos planos, y ello es gracias en parte también al trabajo de dirección para Opus Arte (que cumple veinte años en lo audiovisual) del técnico Ross MacGibbon, un habitual en las propuestas de danza de la discográfica. Una original lectura del ya inmortal viaje del poeta por Infierno, Purgatorio y Paraíso.

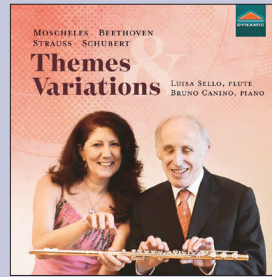
Pedro Coco



THE DANTE PROJECT. Edward Watson, Gary Avis, Sarah Lamb, etc. Orquesta de la Royal Opera de Londres / Koen Kessels. Coreografía: Wayne McGregor.

Opus Arte OA1319D • DVD • 104' • DTS 5.1

★★★★★



Si bien se ha afirmado muchas veces que el siglo XVIII fue "el siglo de la flauta", esto no quiere decir que durante el siglo XIX se produjera, en modo alguno, un eclipse total del prestigio de este instrumento, gracias, sobre todo, a la obra de virtuosos-compositores como Theobald Böhm, los hermanos Doppler, Emmanuel Krakamp, Giulio Bricciali, Cesare Ciardi, Ernesto Köhler, etc. La flauta se cultivó principalmente en la música de salón, lo que queda ejemplificado en el programa de este disco, que, citados por orden cronológico, recoge los *Seis Temas Variados Op. 105*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), las *Variaciones Concertantes Op. 21* de Iganx Mocheles (1794-1870), seis *Lieder* de Franz Schubert (1797-1828), adaptados por el arriba mencionado Theobald Böhm (1794-1881), y una obra de juventud, fechada en 1879, *Introducción, Tema y Variaciones*, de Richard Strauss (1864-1949), de espíritu tardorromántico, en la que el compositor en ciernes ya apuntaba maneras.

La interpretación corre a cargo de dos máximos especialistas en este tipo de repertorio, con un buen número, tanto por separado, como formando dúo, de grabaciones en su palmarés: Luisa Sello, Embajadora de la Música y de la Cultura Italianas, y el veteranísimo Bruno Canino, uno de mis pianistas predilectos. Disco auténticamente delicioso.

Salustio Alvarado

VARIACIONES. Obras de BEETHOVEN, MOSCHELES, SCHUBERT, STRAUSS. Luisa Sello, flauta. Bruno Canino, piano.

Dynamic CDS7973 • 71' • DDD

★★★★★

Dos conciertos navideños nos regala la Radio del Sudoeste Alemán, ente con financiación pública con su orquesta y coro propios, de una calidad incontestable. Aparecen grabados en un único vídeo los conciertos de Navidad de 2017 y 2018, en la habitual Evangelische Kirche de Stuttgart, con una sonoridad idónea para la música coral. Elaborar un programa de repertorio navideño es una tarea difícil para un director de coro, porque, al menor descuido, se recurre a los villancicos sospechosos habituales. Hay que tener un gran conocimiento de la tradición coral para crear una expectación en las piezas presentadas. Y ya lo creo que lo consigue Marcus Creed, un referente mundial en la dirección de coros.

Para 2017 el compositor central es Michael Praetorius, del que propone sus obras más conocidas, *In dulce júbilo*, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, *Wachet auf*, pero eligiendo para cada estrofa una versión distinta del propio Praetorius, de sus *Musae Sioniae* (desde a 2 voces hasta a 9 voces), intercalando obras de románticos (Brahms, Reger, Mahler, Schumann) entre ellas. Para el de 2018, de una hora de duración, su propuesta está centrada en el repertorio inglés, desde el Renacimiento con Parsons, Gibbons, hasta el siglo XX, con Howells, Vaughan Williams, Taverner y otros más desconocidos como Elisabeth Poston y Peter Wishart. Todo un festival de autores, variado y siempre con músicas de muy buena calidad. Sobre las virtudes de este coro, uno de los que tiene más proyección en el mundo coral, gracias a conciertos a cappella como este, poco más podríamos añadir: empaste y buen fraseo gracias a las prodigiosas manos de Marcus Creed.

Jerónimo Marín



WEIHNACHTSKONZERTE. SWR Vokalensemble / Marcus Creed.

SWR19125 • DVD • 137' • DTS

★★★★★

ANTON BRUCKNER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS

La Filarmónica de Viena y Bruckner forman una conjunción sonora ideal. Casi imposible encontrar un instrumento mejor en este planeta para insuflar vida a las partituras de este austríaco que vivió siempre mirando ciegamente a los cielos, buscando desesperadamente a ese dios al que terminó por convertir en fuente obsesiva de inspiración. Ellos fueron, por ejemplo, los encargados de estrenar (con el compositor en el podio) la *Segunda* de sus Sinfonías en 1873, por lo que la relación músico conyugal viene ya de lejos. Hablar de los vieneses y de Bruckner sería como citar a Mahler y la Concertgebouw, a Beethoven y la Staatskapelle de Berlín, a Verdi y la Scala milanesa o el Wagner de la Orquesta del Festival de Bayreuth. Todos los engranajes funcionan a las mil maravillas. La simbiosis sonora hecha perfección. Y ese es sin duda el gran reclamo de este nuevo y enésimo registro bruckneriano, el de poder escuchar a una orquesta sublime en continuo e insultante estado de gracia. La lista de inigualables músicos que dan relumbramiento a estas grabaciones es larga y tendida: los violines de Jun Keller, Daniel Froschauer, Volkhard Steude, la búlgara Albená Danaílova o esas dos instituciones de la casa que son Rainer Honeck y el teniente coronel de los segundos, el violinista eslovaco Tibor Kováč, el erudito cello de Tamas Varga, el elegante clarinete de Daniel Ottensamer, los oboes de Clemens Horak y Sebastian Breit, la flauta de Karl-Heinz Schuetz, la trompa de Ronald Janezic o la poderosa tuba de Paul Halway (soberbio en la *Octava*). O sea, la *crème de la crème* para demostrar fehacientemente que hay vida después de Celibidache.

Thielemann (toda una autoridad en la materia a tratar) debió sentir que le había tocado la lotería cuando le ofrecieran ser el encargado último elegido para conmemorar el 200 aniversario de su nacimiento en Ansfelden a celebrar el año próximo, pues jamás un director consiguió en su historia el honor de poder decir que ha registrado el corpus sinfónico completo con estos legendarios atriles. El proyecto (técnicamente grabado de forma esplendorosa) se le ha bautizado como "Bruckner 11", ya que al ciclo habitual de nueve, se le han añadido los dos pecados sinfónicos de juventud, el llamado *Estudio Sinfónico*

en *fa menor*, de escritura clásica donde es difícil divisar su personalidad entre los contrapuntísticos pentagramas (esbozada en 1863 mientras estudiaba en Linz) y la hermosa *Sinfonía en re menor* de 1869, conocida como "Cero". Una obra por la que su creador nunca mostró agrado, de ahí que él mismo la calificara de "Nula". Pero pese a que renegara de ella no se atrevió (por suerte) a destruir la partitura, poseyendo un delicado *Andante* de enorme lirismo y esplendor místico, donde ya se puede palpar la poderosa semilla, ese universo tan particular y único, que brotaría poco después. Existen escasas grabaciones de esta *Sinfonía 0*, por lo que sobra decir que la que nos ocupa es ya de absoluta referencia (inenarrable la sedosidad de la cuerda vienesa). Ahora nos llegan estas primeras entregas de la serie que promete ser de verdadera antología y que seguro vencen la barrera del tiempo. Todas las obras están registradas en 2021, salvo la *Segunda* de 2019, algunas incluso con la Musikverein despoblada por la pandemia (la única grabada fuera de la *Sala Dorada* es la *Séptima* proveniente del Festival de Salzburgo). Los acoples de este primer avance han sido *Primera con Séptima*, *Segunda con Octava* y la robusta *Quinta* con las dos primerizas Sinfonías. Cuando se comercialice la serie completa, Thielemann habrá añadido a su currículo un nuevo ciclo bruckneriano que se le sumará al que ofreciera notablemente hace unos años con su amada Staatskapelle de Dresde. Para Thielemann, Bruckner no es un ente espiritual, sino que es un cuerpo que respira,

suda y está conformado por carne y hueso. Huye de divagaciones religiosas, metafísicas o místicas, para centrarse exclusivamente en los aspectos sonoros, en la creación de atmósferas y en los poderosos efectos que produce su escucha. No es algo divino, sino cien por cien humano. Un Bruckner que se puede palpar igual que una piedra.

Catedrales sonoras

Thielemann (que dirige de memoria) va directo a su grano, al del sonido, ya que para este vehementemente bruckneriano las Sinfonías son un grandioso espectáculo, un absorbente circo de tres pistas que esclaviza la escucha, una orgía musical que deja exhaustos nuestros sentidos. Su Bruckner, pese a ser musculoso, no es exhibicionista u ostentoso. Con un derroche de precisión y perfección, echa mano de la épica y de una sobriedad casi asceta, recitando la música a base de rugidos, a veces versificada incluso a cara de perro, de cimentación catedralicia y solemne, con mucha piedra y poco revestimiento, rebozada de decibelios, elocuentes silencios y una contundencia gestual casi pugilística.

De esta primera rutilante y esplendorosa entrega destaca la siempre compleja y difícil *Quinta* ("la de la fe"), que es sin duda donde el berlinés mejor se desenvuelve con su multicolor universo en una lectura magna y heroica, donde todos logran tocar el cielo con ambas manos (la orquesta está simplemente colosal). Impresionante escuchar la Coral final con la doble Fuga y su eclosión contrapuntística. Hablamos de la escrupulosidad y la perfección, de

un concepto global sin fisuras, de una claridad expositiva y narrativa sublime. No habría nada más que añadir aquí, solo subir muy alto el volumen y dejarse llevar hasta el sobrecogimiento conclusivo. La mejor interpretación del lote, sin duda, donde los vieneses vuelven a testimoniar el porqué de la mejor orquesta del mundo.

De la encantadora *Primera* sobresale la pureza del profundo *Adagio*, con esas notas que parecen levitar suspendidas en el aire. Fornida y seductora la *Segunda*, dedicada a Liszt con toda su riqueza melódica (espectacular el arquitectónico *Finale*). La apocalíptica y monumental *Octava* es una impresionante órgano en sus manos. Con su corpórea solidez, incide sin barreras en la grandiosidad y trascendencia de esta partitura, como en su divino *Adagio*, una de las músicas más sublimes paridas por la humanidad. La opulenta *Séptima* ("va directa al corazón" proclama Thielemann) resulta cercenada en sus aspiraciones dramáticas, sentimentales y expresivas (se le escapa vivo el monumental *Adagio*), pese a la frondosidad del sonido.

En los extensos y apetitosos extras, el director va despellejando cada una de las Sinfonías junto al profesor Johannes-Leopold Mayer. En las charlas, dominadas por la profundización, tampoco falta el sentido del humor, como cuando *herr doktor* cuenta el chascarrillo de que el compositor, en el arranque del *Scherzo* de la *Séptima*, lo que realmente pretendía canturrear era un: "Hanslick bésame el culo". Un Bruckner para perpetuidad.

Javier Extremera



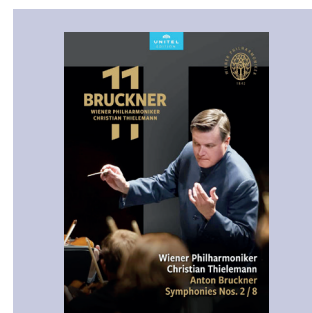
BRUCKNER: Sinfonía en fa menor. Sinfonía en re menor. Sinfonía n. 5. Christian Thielemann / Filarmónica de Viena.

CMajor-Unitel 806708 • 2 DVD • 254' (bonus 78') • DTS
★★★★★ RS



BRUCKNER: Sinfonía n. 1. Sinfonía n. 7. Christian Thielemann / Filarmónica de Viena.

CMajor-Unitel 806708 • 2 DVD • 127' (bonus 54') • DTS
★★★★★ RS



BRUCKNER: Sinfonía n. 2. Sinfonía n. 8. Christian Thielemann / Filarmónica de Viena.

CMajor-Unitel 806708 • 2 DVD • 150' (bonus 55') • DTS
★★★★★ RS

SÍNTESIS

Después de más de un año de incertidumbre, finalmente, el pasado 31 de enero, Daniel Barenboim tomó la decisión de renunciar a la dirección musical de la Unter del Linden, cargo que venía desempeñando desde hacía 30 años. En la entrevista concedida hace unos días a la agencia The Associated Press podemos leer algunas de sus manifestaciones: “por desgracia, mi salud se ha deteriorado considerablemente el último año. Ya no puedo ofrecer el rendimiento que, con razón, se exige a un director musical (...) Es un trabajo a tiempo completo y no lo puedo hacer más, no quiero hacerlo más”.

Tras estas tres décadas, el argentino ha elevado la categoría de la institución (y la de su orquesta, la Staatskapelle Berlin) a unas alturas insospechadas antes de la caída del Muro. A pesar de dejar el cargo, manifiesta continuar manteniendo relación con una orquesta con la que tantos vínculos comparte. También continuará al frente de la Orquesta del Diván y de la Fundación Barenboim-Said, pues su lucha por restablecer la convivencia no se ha desvanecido; como dice en la citada entrevista: “sé que esperan que diga que esta enfermedad ha cambiado mi vida. No. Las cosas que antes eran muy importantes para mí como músico, todavía son igual de importantes. Las cosas que no eran importantes, siguen sin ser importantes”. A pesar del deterioro físico causado por la enfermedad, deja entrever que continuará ofreciendo conciertos en lo que la salud se lo permita, como ya lo está haciendo a medida que se adapta a la nueva situación (a la hora de cierre de esta edición, dirigió Sinfonías de Mozart en Milán con la Filarmonica della Scala).

Significado especial

Tras todo esto que ha acontecido, enfrentarse a este último acercamiento del pianista al conjunto de las Sonatas de Beethoven cobra un especial significado. Son las sesiones de grabación llevadas a cabo en la Sala Pierre Boulez de Berlín durante la segunda mitad del mes de mayo de 2020; es decir, cuando la pandemia se encontraba en todo su primer apogeo y todo era



© HARALD HOFMANN

“La novedad es que con este nuevo ciclo, Daniel Barenboim parece querer regresar a los orígenes, como si de un estudio matérico del aspecto sonoro de las obras se tratase”.

incertidumbre. Comienzan los confinamientos, la actividad se detiene y Barenboim emplea el tiempo en registrar un nuevo ciclo de este corpus pianístico de Beethoven, el quinto en su haber. Previamente, en abril de ese mismo año, ya había hecho lo propio con las *Variaciones Diabelli*, que aparecieron junto a las Sonatas y otros registros de juventud en la publicación que DG lanzó en el otoño de aquel año; un álbum de 13 CD que Pedro González Mira se encargó de comentar en estas mismas páginas (RITMO, noviembre 2020).

Básicamente, estoy de acuerdo en casi todo lo que allí se dice, como suele ocurrir casi siempre, no en vano le considero uno de mis maestros en esto que hemos convenido en denominar crítica musical. Ahora bien, nosotros disponemos de varias ventajas que pueden influir sobre lo que en aquel momento se valoraba; primero, ahora disponemos de imágenes que nos explican ciertas cosas que con solo el audio no quedaban del todo

claras; por otra parte, también disponemos de la retrospectiva de lo que ha ocurrido en estos casi tres años, no sólo en la vida del propio Barenboim, sino en el mundo. Esto es muy importante, tratándose de quien se trata, pues la música y la vida caminan juntas, sin que haya separación entre ellas: “hacer música no es para mí una obligación, sino una alegría”, dice el argentino.

El valor de las imágenes

Por ejemplo, las imágenes nos permiten observar la mano de Barenboim tras pulsar los últimos acordes de la *Arietta* de la *Sonata n. 32*, el modo en que vuelve a posar su dedo sobre la tecla, sin hacer sonar nota alguna, deslizándole, como abandonando cuidadosamente el instrumento, el vínculo que le funde con el sonido, al igual que la propia música se disuelve en el silencio. El final de ese viaje por el que Beethoven nos lleva a lo largo de todo el ciclo, desde los primeros acordes de la *Primera Sonata*, hasta ese momento, cuando el tema que ronda todo el último movimiento de la última de las Sonatas parece disolverse en la nada.

También, las imágenes nos permiten apreciar mejor el concepto de ciclo que Barenboim parece querer transmitir en este nuevo registro, como asimismo lo quiso transmitir en su anterior registro en imágenes, de 2005, para la firma Emi. Tanto en un caso como en otro, el pianista y director argentino propone una serie de programas (ocho en total en ambas ocasiones), donde quedan insertadas cada una de las Sonatas, como si de un complejo mosaico se tratase, en el que cada una de ellas es una de las piezas que lo componen, y cada una de ellas ejerce una función imprescindible para comprender el mosaico en su totalidad.

Ahora bien, si en aquel ya lejano 2005 el ciclo fue desarrollado en el contexto de unos conciertos con público, en esta última ocasión, la soledad del músico en medio de un auditorio vacío parece transmitir la música completamente desnuda, como si todos aquellos conceptos que al maestro le hicieron reflexionar sobre estas obras a lo largo, y en diferentes etapas, de su vida (*Tristán e Isolda*, etc.), se desintegraran para llegar a la síntesis del sonido. De algún modo, el círculo parece cerrarse, pues desde este punto de vista, este último ciclo de 2020 se encuentra mucho más cerca del primero que grabó (Emi, segunda mitad de la década de los sesenta) cuando aún no había cumplido los treinta años, que de ningún otro de los posteriores; solo que entonces su juventud le permitía ofrecer la música

“Son las sesiones de grabación llevadas a cabo en la Sala Pierre Boulez de Berlín durante la segunda mitad del mes de mayo de 2020; es decir, cuando la pandemia se encontraba en todo su primer apogeo y todo era incertidumbre”

con una técnica casi insultante. Creo que no es cuestión de detenerse demasiado en esto, pues no descubrimos nada al decir que un veinteañero posee una agilidad de dedos mucho mayor que un septuagenario, pues es eso lo que separa un registro de otro, medio siglo. Desde un punto de vista puramente técnico, ¿quién cercano a las ochenta primaveras podría hacer una *Hammerklavier* como la contenida en ese primer ciclo? Es más, ¿quién puede hacerla así con veintitantos?

De algún modo, en este nuevo ciclo, Barenboim parece querer transmitir la música tal y como puede hacerlo ahora, y tal y como la concibe tras toda una vida de llevarla consigo. Ciertamente, para ello emplea su nuevo piano que luce su nombre con letras doradas, eso también nos desvelan las imágenes, si acaso antes no nos lo habían ya sugerido los oídos. ¿Se podía dejar pasar la oportunidad de volver a tocar el ciclo completo con este nuevo instrumento? En mi opinión, si existe o ha existido algún pianista con derecho a hacerlo, ese es el argentino; lo que ha aportado a la comprensión de esta música a lo largo de toda su existencia es de tal magnitud que, aunque en este nuevo ciclo no hubiese tenido nada nuevo que decir, bien se le podría haber perdonado el capricho.

Novedades

Pero es que sí, Barenboim vuelve a aportar novedades en estas obras, no tanto en lo que se refiere a su metafísica, pues, desde ese punto de vista, donde más lejos va es en el citado ciclo de 2005; tampoco en lo que se refiere a la posición de las mismas dentro del contexto de su época, como anticipándose a lo que muchos años después de ellas iba a acontecer en el mundo de la música, pues este otro punto de vista se halla perfectamente



© HARALD HOFEMANN
"Lo que Barenboim ha aportado a la comprensión de esta música a lo largo de toda su existencia es de tal magnitud que, aunque en este nuevo ciclo no hubiese tenido nada nuevo que decir, bien se le podría haber perdonado el capricho".

desarrollado en los dos ciclos de la primera mitad de los ochenta, uno de ellos acompañado del extraordinario estudio visual de esta música ofrecido por Jean-Pierre Ponnelle. Ni siquiera en lo que se refiere a la lucha de opuestos tan presente en la obra beethoveniana, eso fue también tratado en estos últimos ciclos citados.

Precisamente, en este nuevo ciclo parece buscar la conciliación entre esos opuestos; y lo hace como él sabe, mediante un estudio profundo de los diferentes puntos de tensión, vertical y horizontal (contenida y expandida) subyacente en la música. La novedad es que con

este nuevo ciclo parece querer regresar a los orígenes, como si de un estudio matérico del aspecto sonoro de las obras se tratase, para llegar, no sólo a ese primer ciclo de los sesenta, sino incluso mucho antes, al mismísimo Schnabel y el paso de gigante que dio en su ciclo de los años treinta, superando conceptualmente a todo lo que se hacía hasta entonces con esta música, y que muchos (muy reconocidos algunos) continuaron haciendo después y a pesar de él. Pero las aportaciones de Schnabel sí fueron captadas y entendidas por otros, que avanzaron a partir de ellas; también el argentino, como parece desvelar en la entrevista que incluye el último de los DVD de la edición que nos ocupa.

Esta edición en imágenes presenta el valor añadido de servirnos para ampliar nuestras impresiones "fabricadas" a partir del audio, pues tanto la entrevista referida como las tres clases magistrales impartidas a otros tantos jóvenes pianistas, aportan datos que sirven para esclarecer mucho del contenido de estas nuevas versiones de Barenboim.

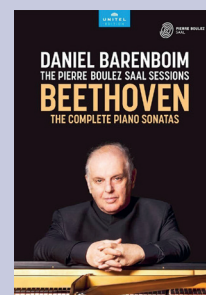
"A través de estas casi doce horas de música encontramos multitud de momentos mágicos que, creo, cada uno debe descubrir por sí mismo"

Concepto cíclico

Volvemos a incidir una vez más sobre el concepto cíclico que el maestro transmite a lo largo de todas estas versiones; pormenorizar sobre lo que hace en cada una de las Sonatas, o comparar las cinco versiones de los cinco ciclos que el argentino nos ha dejado de cada una de ellas entre sí nos daría para escribir un libro y, dudo mucho que los resultados fuesen de utilidad para la mayoría de los sufridos lectores que hasta aquí hayan llegado en este artículo. Sí me gustaría llamar la atención sobre el momento mágico que hace surgir el tema del último movimiento de la *Waldstein*, o toda la *Pastoral* al completo, o la *Sonata n. 28*, quizás una de las más singulares que nunca se hayan compuesto, entre otras muchas páginas memorables.

A través de estas casi doce horas de música encontramos multitud de momentos mágicos que, creo, cada uno debe descubrir por sí mismo. Mi consejo es hacer lo posible por conocer los cinco ciclos y empaparse bien de ellos, la música, el compositor y el intérprete lo merecen con creces.

Rafael-Juan Poveda Jabonero



BEETHOVEN: Sonatas para piano completas. Daniel Barenboim, piano (sesiones en la Sala Pierre Boulez). Dirs.: Frédéric Delesques y Eric Schulz.

CMajor 807908 • 939' • 8 DVD • DTS

★★★★★ R

"Las imágenes nos permiten observar la mano de Barenboim tras pulsar los últimos acordes de la *Arietta* de la *Sonata n. 32*, el modo en que vuelve a posar su dedo sobre la tecla, sin hacer sonar nota alguna, deslizándole, como abandonando cuidadosamente el instrumento, el vínculo que le funde con el sonido, al igual que la propia música se disuelve en el silencio"

EN plataFORMA - Especial Premios ICMA

Repaso mensual a las grabaciones disponibles en plataformas
por Juan Berberana

Premiados españoles



Nuevo esfuerzo por dar a conocer los Cuartetos de Conrado del Campo, en grabación en vivo en la Fundación March. Excelente producción, que logra soslayar la sequedad de la sala. Aperitivo para la inminente integral del Bretón, en Naxos.

DEL CAMPO: Cuartetos cuerda ns. 3 y 5. Cuarteto Diotima.

March Vivo / Disponible desde 09-09-22

★★★★



El Haydn de Solaun es sorprendente. Una auténtica lección de piano por equilibrio estilístico y originalidad. Bravo. Uno de los premios más merecidos del año. Sin más (ver crítica más amplia en julio-agosto 2022).

HAYDN: Sonatas para piano. Josu de Solaun, piano.

lbs Classical / Disponible desde 24-06-22

★★★★★ R



Magraner bucea en el pasado musical del medioevo español y, por fin, de nuestros ancestros andalusíes. Novedad absoluta y resultado sorprendente. Una nueva vía de investigación y, sobre todo, de disfrute musical.

IBN HAZM de CORDOBA: El collar de la paloma. Capella de Ministrers / Carlos Magraner.

CdM / Disponible desde 06-01-23

★★★★



ICMA premia a Naxos como sello del año. Razones no faltan. Pero una, impagable, son sus colaboraciones en España, como la que permite conocer cada año al ganador del Premio Jaén de Piano, esta vez el joven ruso Valentin Malinin.

SHOSTAKOVICH: Quinteto con piano (+ otros piano). Valentin Malinin, piano; Cuarteto Bretón.

Naxos / Disponible desde 2-12-22

★★★★

Premios de repertorio



ICMA premia al clavecinista iraní-americano Mahan Esfahani, como solista barroco del año, aunque Esfahani es también un apasionado defensor de la música actual. Probablemente por ello. Su Bach es primoroso e hipnótico.

BACH: Concierto italiano. Obertura francesa. Mahan Esfahani, clave.

Hyperion / Disponible desde 13-01-23

★★★★★

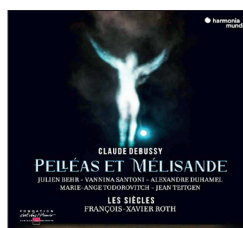


Difícil elegir entre tantas grabaciones de Conciertos de 2022. ICMA se decanta por la violinista noruega Vilde Frang y la lectura historicista de Kuusisto en Beethoven. Impecable. Digna de ser escuchada, como mínimo.

BEETHOVEN / STRAVINSKY: Conciertos para violín. Vilde Frang. Deutsche Kammerphilharmonie Bremen / Pekka Kuusisto.

Warner / Disponible desde 14-10-22

★★★★★



El *Pelléas* de Roth es, a la vez, pasional y riguroso (especialmente por el sonido de la orquesta). Difícil no caer rendido ante semejante recreación, pese a tantas grabaciones previas de calidad. Imprescindible y merecido galardón.

DEBUSSY: Pelléas y Mélisande. Solistas, Les Siècles / François-Xavier Roth.

HM / Disponible desde 28-01-22

★★★★★



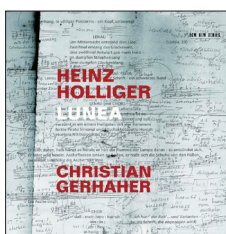
El Rossini de Pappano es vigoroso y hace recordar a otros maestros del pasado (Giulini...). Sonido puramente italiano, incluso en los solistas (aunque no lo sean). Santa Cecilia & Pappano son ya la referencia del repertorio italiano romántico.

ROSSINI: Misa de Gloria. Solistas, Coro y Orq. Santa Cecilia / Antonio Pappano.

Warner / Disponible desde 07-10-22

★★★★★ R

Repertorio infrecuente



Cuarta ópera del oboísta y compositor suizo. Un autor incalificable, con un lenguaje próximo al expresionismo de posguerra. Una ópera pensada para Christian Gerhaer, que impresiona en su recreación de los textos de Nikolas Lenau.

HOLLIGER: Luneia. Solistas. Philharmonia Zurich / Heinz Holliger.

ECM / Disponible desde 22-04-22

★★★★★



Una de las sopranos de moda, la lituana Asmik Grigorian, nos ofrece una fascinante selección de Canciones de Rachmaninov. Con un marcado estilo operístico, la lituana lo borda. Algunas canciones son un agradable descubrimiento.

RACHMANINOV: Melodías. Asmik Grigorian, soprano. Lukas Geniuss, piano.

Alpha / Disponible desde 25-03-22

★★★★★



Discípulo de Bruckner y compañero de Mahler, Hans Rott falleció con 25 años. Sus Sinfonías son de una monumentalidad pasmosa. Hrusa se recrea, en un repertorio en el que su orquesta se mueve como las mejores. Imprescindible.

ROTT: Sinfonía n. 1. Bamberger Symphoniker / Jakub Hrusa.

DG / Disponible desde 14-10-22

★★★★★ R



El Salonen compositor es multi-estilístico. Este *Concierto* combina un cierto neo-romanticismo con tintes orientalistas. Ya grabado por el autor y Yo-Yo Ma, esta versión, de Altsstaedt y Slobodeniouk, no le va a la zaga. Muy recomendable.

SALONEN: Concierto para chelo. Nicolas Altsstaedt. Rotterdam Philharmonic / Dima Slobodeniouk.

Alpha / Disponible desde 18-02-22

★★★★★

OPUS ARTE

THE ROYAL BALLET



ROYAL
OPERA
HOUSE

THE
DANTE
PROJECT

EDWARD WATSON
GARY AVIS
SARAH LAMB

WINNER
SOUTH BANK
SKY ARTS AWARD
2022



Musica
DIRECTA

www.musicadirecta.es

CHOREOGRAPHY WAYNE MCGREGOR | MUSIC THOMAS ADÈS
DESIGN TACITA DEAN | LIGHTING DESIGN LUCY CARTER AND SIMON BENNISON
DRAMATURGY UZMA HAMEED

ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE | CONDUCTOR KOEN KESSELS



LA MESA DE MARZO

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

MENÚ

“Las 10 obras de Shostakovich”

TERESA ADRÁN
Musicóloga y divulgadora musical

Sinfonía n. 10
Concierto para piano n. 2
Concierto para cello n. 1
Sinfonía n. 7 “Leningrado”
Cuarteto de cuerda n. 8
Lady Macbeth de Mtsensk
Suite de jazz n. 2
De la poesía popular judía Op. 79
Sonata para violín y piano Op. 134
Sinfonía n. 14

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

Lady Macbeth de Mtsensk
Sinfonía n. 5
Quinteto con piano Op. 57
Sinfonía n. 7 “Leningrado”
Trío para violín, violonchelo y piano n. 2
Concierto para violín n. 1
24 Preludios y fugas para piano Op. 87
Concierto para piano n. 2
Concierto para cello n. 1
Cuarteto de cuerda n. 8

RITMO
Conjunto de colaboradores

24 Preludios y fugas para piano Op. 87
Cuarteto de cuerda n. 8
Sonata para violín y piano Op. 134
Sonata para viola y piano Op. 147
Lady Macbeth de Mtsensk
Concierto para violín n. 1
Sinfonía n. 4
Sinfonía n. 8
Sinfonía n. 10
Sinfonía n. 11

MARK WIGGLESWORTH
Director de orquesta

Sinfonía n. 14
Sinfonía n. 7
Sinfonía n. 10
Concierto para cello n. 1
Concierto para piano n. 2
Cuarteto de cuerda n. 8
Trío para violín, violonchelo y piano n. 2
Preludios para piano (Op. 34 & Op. 87)

SOBREMESA



La nariz de Shostakovich en el Teatro Real (nuestra portada) nos invita a preguntar sobre su música. Clara y Eva nos indican que “no hemos incluido ninguna de sus bandas sonoras porque ya se nos ha hecho difícil escoger sólo 10 de sus geniales obras de concierto”. Y Teresa solo ha escogido una de sus Sinfonías, la 10, “es inevitable irse a sus monumentales sinfonías; quizá la más emotiva, por su cita a Elmira, es la n. 10”.

Y contamos con la suerte de tener a Mark Wigglesworth (director musical de *La nariz*), que ha grabado la integral de Sinfonías de Shostakovich para Bis, y que explica sus (lástima, solo 8) obras preferidas: “La obra de Shostakovich que más aprecio es la *Sinfonía n. 14*. Escrita para dos cantantes y pequeña orquesta, lo tiene todo; canción, poesía, drama y música de cámara se unen para expresar una profunda mediación sobre por qué debemos abrazar la vida con todos sus desafíos y triunfos. Las *Sinfonías ns. 7 y 10* también están cerca de mi corazón porque las dirigí mucho cuando era joven y los recuerdos musicales que crearon se quedarán conmigo para siempre. Fue escuchar la *Décima* por primera vez de niño, lo que me hizo preguntar a mi madre sobre quién era Stalin... El concierto es un gran medio para expresar el conflicto de un individuo contra la sociedad y cómo un solo instrumento llega a un acuerdo con el grupo que le rodea. El *Concierto para cello n. 1* es quizás el más perfecto de estos; la historia que cuenta es muy clara y emocionante. El 2º movimiento del *Concierto para piano n. 2* es una de las cosas más bellas que compuso. Es tan hermoso, que algunas personas no creen que sea sincero, dadas las circunstancias en las que fue escrito, pero Shostakovich no está siendo irónico aquí. Expresa una maravilla infantil a la que todos debemos aferrarnos cuando el mundo toma decisiones *adultas* (los niños a menudo toman mejores decisiones). La vulnerabilidad de la pureza de la melodía y la armonía es inolvidable. Por último, pero no menos importante, añadiría tres obras de cámara. El *Cuarteto n. 8*, el *Trío n. 2* y los *Preludios* para piano. Como la mayoría de los compositores, se reservó la música más íntima, honesta y pura para la cámara; dentro de la privacidad de una pequeña habitación, con la posibilidad de que nadie más que los instrumentistas escuchen la música, es extraordinario lo lejos de ti mismo que Shostakovich puede llevarte. Con él guiándote, ese viaje puede ser profundamente gratificante”.

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

  @RevistaRITMO

DOKTOR FAUSTUS

por Álvaro del Amo

Venenosos climas sentimentales

Asesinato en el Jardín Botánico de José María Guelbenzu (Madrid, 1944), editado por Destino, es la última obra de un escritor, poeta temprano y novelista precoz, que, en su larga carrera, se ha ocupado casi a la manera de un leitmotiv musical, de lo que podría llamarse el clima sentimental del momento, sintetizado básicamente en el trato hombre/mujer, una múltiple complejidad en donde la estupefacción convive con el deseo, la fascinación con el desaliento, la esperanza con la desesperación.

Este caso es el que se anuncia como último de la juez Mariana de Marco, donde Guelbenzu homenajea al género policial en su versión británica más clásica, como sugiere la cita de Dorothy L. Sayers (1893-1957), donde se afirma que el mayor pecado es la falta de alegría. El humor, variante de la alegría, sirve aquí para afinar la percepción para asomarse a los distintos miembros del Club de Amigos de los Jardines al que pertenecía la mujer asesinada, descubierta una mañana en el Jardín Botánico madrileño.

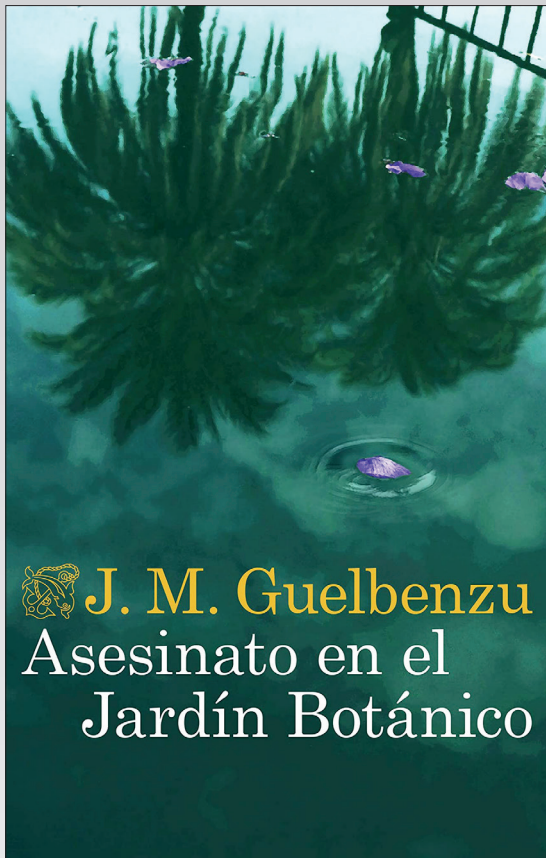
¿Quién asesinó a la desventurada Concepción Rivera, envenenada como un personaje de una ópera de Verdi, el atolondrado Ernani o la sufrida Leonora, amante del trovador Manrico?

Contamos con la lucidez y el rigor de la juez (que a nadie se le ocurra llamarla jueza), y también con la investigación paralela del periodista Javier, su amante. La alter-

nancia de pesquisas, sospechas y descubrimientos tiende, naturalmente, a descubrir al asesino, sin olvidar por ello la fluctuante ambigüedad de la relación amorosa entre la juez y el periodista donde la colaboración se enturbia con

la competencia y la ayuda, en principio generosa, pierde brillo cuando quien no se considera bien tratado tropieza, quizá a pesar suyo, en la mezquindad.

Asesinato en el Jardín Botánico es también una obra sobre Madrid, como resulta inevitable cuando de retratar un



J. M. Guelbenzu Asesinato en el Jardín Botánico

“El lector de la sugestiva novela de Guelbenzu que resulte también un espectador de la ópera de Strauss estrenada recientemente en el Teatro Real, quizá relacione el clima sentimental madrileño, sazonado por letal veneno, con el decimonónico clima vienes donde se encuentra la familia de Arabella”.

clima sentimental se trata, siempre necesariamente referido a un lugar concreto. El lector de la muy sugestiva novela de José María Guelbenzu que resulte también un espectador de la ópera de Richard Strauss estrenada este pasado mes de enero en el Teatro Real, quizá relacione el clima sentimental madrileño, sazonado por letal veneno, con el decimonónico clima vienes donde se encuentra la familia de Arabella, no amenazada por pócimas verdianas de fulminante efecto suicida, sin que el clima social deje de resultar enrarecido. La sociedad vienesa impone normas rígidas a las señoritas casaderas y las familias burguesas más o menos arruinadas se ven obligadas a sacrificar a uno de sus vástagos a un travestismo carcelario.

Climas sentimentales y también venenosos, cada uno a su modo más o menos letal. Guelbenzu trata el madrileño con un realismo perfumado de humor, que no descarta el desenlace trágico. Los operistas ofrecen a sus criaturas decimonónicas el optimismo utópico del final feliz.

La Literatura y la Música no cesan de celebrarse mutuamente.



Asesinato en el Jardín Botánico
Autor: José María Guelbenzu
Ediciones Destino, 384 páginas

www.planetadelibros.com

“¿Quién asesinó a la desventurada Concepción Rivera, envenenada como un personaje de una ópera de Verdi, el atolondrado Ernani o la sufrida Leonora, amante del trovador Manrico?”

“José María Guelbenzu trata el madrileño con un realismo perfumado de humor, que no descarta el desenlace trágico”



MARIE WIECK

Reminiscencias de su vida artística

por Sakira Ventura & Antonio Oyarzábal

Aunque no aparece representada en manuales tan relevantes para la musicología feminista como *Women in Music* (Carol Neuls-Bates, 1982), *Women and Music* (Karin Pendle, 1991) o *Las mujeres en la música* (Patricia Adkins Chiti, 1995), sí se conservan las suficientes fuentes documentales como para que podamos asignarle a Marie Wieck (1832-1916) las mismas inquietudes musicales y una formación similar que a su hermana mayor, Clara Wieck-Schumann (1819-1896). Fruto del matrimonio entre Friedrich Wieck y Clementine Fechner, Marie Wieck nació el 17 de enero de 1832 en Leipzig (Alemania). La amplia diferencia de edad entre Clara y ella impidió que existiera la relación familiar que se esperaría entre dos hermanas; sobre todo teniendo en cuenta la vorágine profesional que vivió la pianista y compositora, tanto en el momento del nacimiento como durante el transcurso de la infancia y juventud de Marie.

Lamentablemente, en los diarios y cartas de Clara de 1832 (material compilado y publicado por Berthold Litzmann) no aparece ningún tipo de mención a la llegada al mundo de su hermana; en la documentación de ese año solo narra sus experiencias puramente musicales y los vínculos que estaba forjando con el alumno de su padre, Robert Schumann. La musicóloga Diane Peacock apunta cómo la joven Wieck, por aquel entonces, estaba realizando su primer gran tour de conciertos por Alemania y París acompañada de su padre. De hecho, se enteraron del nacimiento de Marie por correspondencia; y, si bien el padre respondió interesándose por la salud de ambas, prácticamente la totalidad de la carta describe el virtuosismo de Clara encima de los escenarios.

Marie empezó la instrucción musical con su padre cuando éste rompió relaciones con su hermana mayor. Así lo expresó ella misma en sus memorias, tituladas *El círculo de los Wieck-Schumann* (1912): "Mi padre empezó a preocuparse seriamente por mí en octubre de 1838". Hasta entonces, todos sus ejercicios en el piano eran cuidadosamente supervisados por su profesor, Louis Anger, su madre y su hermano mayor Alwin.

"El debut como pianista de Marie Wieck fue en Dresde en 1843, donde tocó a cuatro manos junto a su hermana en un concierto que ofreció Clara"

Su debut como pianista vino poco después en Dresde, en un concierto de Clara que se llevó a cabo el 20 de noviembre de 1843; juntas interpretaron a cuatro manos la *Grand Sonata Op. 47* de Ignaz Moscheles. A partir de ese momento, Marie empezó a acudir a conciertos de los virtuosos y virtuosas más importantes de la escena musical de la época y, tal y como explica Nancy B. Reich, especialista en la figura de Clara, la pequeña Wieck ofreció hasta siete recitales en la Gewandhaus de Leipzig entre 1845-1856. La propia Marie relata en el capítulo IV de sus memorias que el repertorio de su primera actuación en dicha sala de conciertos alemana estaba formado por un Rondó de Beethoven y *La Chasse Op. 29* de Heller. El *Allgemeine Musikalische Zeitung* escribió al respecto:

"La segunda hija de F. Wieck, que solo tiene unos 13 años, ha demostrado la sólida y excelente enseñanza de su padre con un ataque redondo, suave y lleno de seguridad"

Gradualmente su actividad concertística aumentó. El 25 de abril de 1859 se marchó con su hermana de gira a Londres, donde tocaron con ella Julius Stockhausen y Joseph Joachim. En su deseo por seguir conociendo países y artistas extranjeros, en 1870 realizó una gira por los países bálticos, Rusia y Suiza. De hecho, muchos de los artistas que viajaban a Dresde le pedían que



Retrato de Marie Wieck (1832-1916), por Eduard Clemens Fechner (hacia 1848-1851).

participara en sus recitales como pianista invitada. Como dato sobresaliente en su trayectoria, cabría mencionar que recibió el título de Virtuosa de la Corte y Cámara del Príncipe de Hohenzollern. También se formó en canto durante años, primero de la mano de su padre y luego con Francesco Lamperti en Milán.

Aunque, como hemos visto, su actividad concertística fue su principal actividad profesional, también se dedicó a impartir clases de piano y canto a través de los métodos de su padre. Siempre tuvo palabras de agradecimiento hacia su persona, como lo que apunta en el capítulo V de sus memorias, titulado *Reminiscencias de mi vida artística*:

"Gracias a la sólida formación de nuestro padre, Clara y yo siempre hemos encontrado reconocimiento tanto en casa como en el extranjero"

Además, publicó varias de sus obras didácticas, entre ellas *Estudios de piano de Friedrich Wieck* (1875) y *Ejercicios de canto de Friedrich Wieck* (1877). En el prefacio de sus estudios, concretamente, expuso: "Estos han sido publicados porque nunca me he encontrado con este tipo de ejercicio rítmico, unido a los primeros rudimentos de la teoría, en ningún método de pianoforte. Estos ejercicios, enseñados y tocados de la manera que mi padre pretendía, están diseñados para producir un toque refinado, fomentar la interpretación de memoria y la transposición, y cultivar el gusto por el estilo más refinado de tocar el piano".

La figura de Marie Wieck recientemente ha despertado interés y atracción en los ámbitos investigador e interpretativo nacional e internacional a raíz del hallazgo de un *Scherzo en sol mayor* bajo su autoría en diferentes archivos musicales. Sin embargo, tras su estudio en el piano todo parece indicar que, conforme ha ocurrido en tantos otros casos dentro de la Historia de la Música, es una atribución errónea a Marie Wieck y que, en realidad, se trata del *Scherzo* que compuso Clara como cuarto

movimiento de sus *Piezas Fugitivas Op. 15*. Clara publicó dicha compilación en 1845, más de tres décadas antes de la fecha de publicación que aparece en la supuesta obra de Marie. Además, ese mismo *Scherzo* no sólo figura en las *Piezas Fugitivas Op. 15*, sino que Clara lo emplea como tercer movimiento en su *Sonata para piano en sol menor* (1841-42).

En cuanto a su faceta como compositora, Marie escribió lo siguiente en sus memorias: "Una lista de mis bellas composiciones sigue a continuación. No compuse mucho, pero siempre tuve la suerte de encontrar pronto a un editor que no solo cubrió los costes de impresión, sino que incluso me pagó, mientras que los compositores importantes a menudo tienen sus obras sobre sus escritorios durante mucho tiempo dejando que envejezcan".

A raíz de la singularidad de sus palabras, se ha dedicado la parte final de este artículo a un breve análisis de la primera obra que cita en dicho listado: su colección de *Tres estudios para piano*, destinados a los pianistas más avanzados. Publicados en Dresde en 1879 y dedicados al compositor y profesor del Conservatorio de Colonia Isidor Seiss (1840-1905), quien también comenzó sus estudios con Friedrich Wieck, estos Estudios están indicados para trabajar la mano izquierda y presentan dificultades que no se limitan exclusivamente al ámbito técnico, sino que, en palabras de Marie, "imponen un estudio muy serio y persistente al oído y a la comprensión musical de lo que se toca a través de peculiares modulaciones y transiciones inesperadas".

El primero de ellos, un *Allegro* compuesto en Si bemol menor, presenta la estructura ABA', con una sección central en La bemol mayor mucho más interesante armónicamente y con más actividad modulante que la sección inicial. Su relevancia reside en los cromatismos de la mano izquierda, con un carácter y una escritura pianística que nos acerca al *Estudio Op. 10 n. 12* de Chopin.

Como su nombre indica ("Terzen-Etüde"), el segundo Estudio trabaja las terceras en la mano izquierda a través de escalas ascendentes y descendentes bajo los acordes de la mano derecha, los cuales llevan el peso de la parte melódica. La compositora también trabaja el intervalo de sexta en contraste con los de tercera. De carácter puramente técnico al principio, el Estudio va ganando interés en el discurso musical a medida que avanza.

Finalmente, el tercer Estudio ("Grazioso") es el más lírico del conjunto; la autora lo define como "muy adecuado para la interpretación de concierto". Está marcado con la indicación "sempre legato e dolce" y de su escritura destacan melódicamente ciertas notas



La compositora Marie Wieck (1832-1916), hermana menor de Clara Wieck-Schumann.

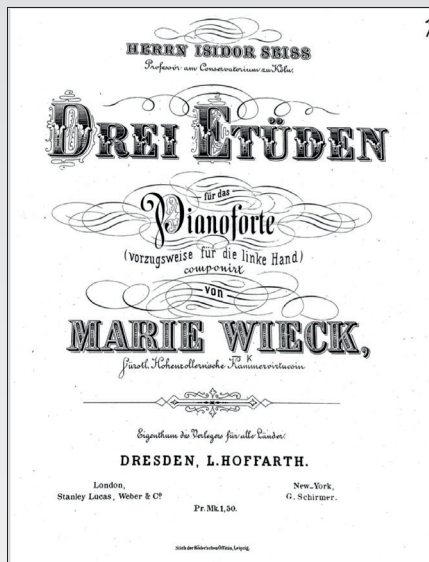
de la mano derecha (normalmente las más agudas), priorizándolas dentro de un diseño de acordes desglosados a modo de "canción sin palabras", tan típica de los hermanos Fanny y Felix Mendelssohn.

Aunque, aparentemente, Marie tuvo una carrera exitosa dentro del ámbito musical, en muchas de las publicaciones de la época ni siquiera la presentaron por su propio nombre, sino que se refirieron a ella como "la hermana de la mujer de Robert Schumann". Asimismo, las musicólogas que han estudiado su figura en la Historia de la Música coinciden en que vivió a la sombra de Clara, tanto como compositora como pianista. Sus inicios como intérprete fueron a través del apoyo e impulso de su hermana, pero parece ser que ella también tenía dudas sobre su talento: "toca bien, pero no demasiado".

A juzgar por esta y otras declaraciones, la relación entre ambas pudo haber sido controvertida; o más controvertida de lo que podríamos imaginar teniendo en cuenta el cariño que aparentemente se profesaban la una a la otra a través de gestos como, por ejemplo, que Clara le pusiera a su hija primogénita el nombre de Marie.

Además de su labor como profesora, pianista y creadora musical, su vinculación con el mundo editorial no dejó indiferente a nadie. Marie no solo publicó sus propias memorias y los trabajos pedagógicos de su padre, sino que proporcionó a A. Kohut correspondencia privada familiar para que publicara una obra titulada *Friedrich Wieck y su vida e imagen de artista* (1888). Este hecho molestó profundamente a su hermana Clara, quien en una carta enviada el 11 de julio de 1888 a Johannes Brahms especificó: "Y ha hecho todo esto sin consultarme. ¿No es de lo más exasperante?".

Esperamos que estas líneas despierten el interés y la curiosidad del lector y que sirvan, en última instancia, para que se profundice en su vida y, sobre todo, en su legado musical.



Portada de los *Tres estudios para piano* de Marie Wieck.

"Aunque, aparentemente, Marie tuvo una carrera exitosa dentro del ámbito musical, en muchas de las publicaciones de la época ni siquiera la presentaron por su propio nombre, sino que se refirieron a ella como 'la hermana de la mujer de Robert Schumann'"

de concierto". Está marcado con la indicación "sempre legato e dolce" y de su escritura destacan melódicamente ciertas notas

Sakira Ventura

Musicóloga. Doctoranda en la Universidad de Castilla-La Mancha. Contribuye a la recuperación y visibilización de las mujeres en la música como investigadora, divulgadora y conferenciante. Autora del Mapa de Creadoras de la Historia de la Música.

www.svmusicology.com



Antonio Oyarzábal

Pianista español afincado en Londres y centrado en la investigación, grabación e interpretación de repertorio escrito por compositoras. Embajador de *Donne, Women in Music*.

www.antonioyazabal.com





LA QUINTA CUERDA

György Pauk, una vida en la música

por Paulino Toribio

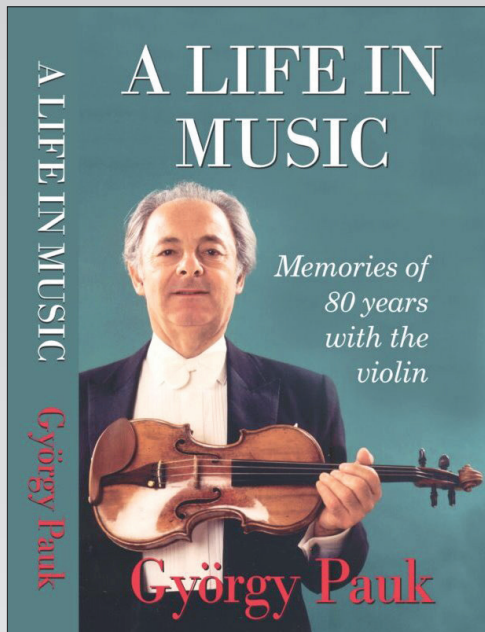
Uno nunca sabe el momento exacto en el que surge una vocación, sin embargo hay ciertos vestigios de que algo o alguien te han motivado hacia una u otra dirección. Puede ser el simple hecho de poner un disco. Entre la colección de mi juventud, figuraba uno que, de tanto dar vueltas, ya tenía unas cuantas ralladuras, era el *Concierto para violín* de Tchaikovsky por el violinista György Pauk y la Orquesta Sinfónica de Londres, grabación del año 1962. Para mí, todo un referente.

Sesenta años después, consigo comunicar con el maestro húngaro y me envía desde Londres, con mucha amabilidad y diligencia, un ejemplar de su reciente autobiografía: *György Pauk: A life in music (Memorias de 80 años con el violín)*.

En un lenguaje sencillo, lejos de barroquismos y retóricas, el maestro Pauk explica de manera llana y sincera para un público generalista, no necesariamente especializado, sus impresiones e inquietudes a lo largo de una dilatada carrera profesional. Las motivaciones para escribir este libro surgen en el periodo de pandemia, cuando miles de violinistas por todo el mundo han de cerrar sus estuches para sus auditorios y se limitan a las redes sociales, a estudiar y tocar en sus propias casas. Es un momento duro, de introspección, de obligado paro para muchos artistas. El maestro Pauk, cercano a los noventa años, quiere mediante la palabra, hacer un homenaje a la vida del músico. Un libro enriquecedor, testimonial, cuyos beneficios quiere que sean destinados a diferentes asociaciones en apoyo de los jóvenes músicos clásicos.

Nos habla de su primera profesora de violín, Olga Nógrádi, una persona entrañable y cariñosa, que vivía en su misma casa y que era capaz de enseñar la complejidad de los inicios del instrumento sin un violín en las manos, es decir, sin la imperiosa necesidad de demostrar en todo momento cómo se hacía. Ésta es una reflexión interesante, algunos profesores se aferran a su instrumento y son poco explícitos al mostrar intelectualmente cómo se producen los resultados, la naturaleza física del proceso, la colocación, el peso, etc.

Ingresa a los trece años en la prestigiosa Academia Franz Liszt de Budapest, de la mano de Ede Zathurecky, alumno de Hubay. La gran escuela de violín húngara. Huido del asedio nazi en Budapest, de hecho su madre fue entregada a la SS y su padre a un campo de trabajo, se traslada muy pronto a Ámsterdam, París y finalmente a Londres. Su primera gran prueba internacional fue el Concurso Paganini de Génova, que ganó; entonces era un participante que provenía del bloque del Este, un representante de su estado. En su segundo gran Concurso, el Jacques Thibaud de París, en donde consiguió el Premier Grand Prix y cuyo jurado estaba compuesto, entre otros, por David Oistrakh y Henryk Szering, ya era un hombre libre, aunque figuraba como un apátrida. Era una persona *non grata* para su nación, pero sentía la fuerza y energía del propio empuje como artista sin fronteras.



"Nos queda de la lectura de este libro la imagen de un hombre plenamente entregado a su pasión, la música; admirador y amante de otros géneros como la ópera, aficionado a los museos y apasionado de su instrumento".

Dos semanas después regresa a París y en el Teatro de los Campos Elíseos, interpreta junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de París un memorable Concierto, el de Brahms, que afortunadamente ha quedado registrado y lo podemos disfrutar en YouTube. La llegada a Londres fue motivada por Menuhin, que le indicó que esta era la mejor ciudad para iniciar una fructífera carrera profesional; y así fue. Ilona Kabos, famosa pianista húngara establecida en el Reino Unido, organizó un magnífico centro de enseñanza al norte de Londres al que acudían celebridades como Vladimir Ashkenazy, Radu Lupu, el español Rafael Orozco, el director Moshe Atzmon, incluso Daniel Barenboim y Jacqueline Du Pré. La casa era una gran villa, situada en Dollies Avenue, donada por un acomodado *gentleman* inglés, con ocho salones y en cada uno de ellos un piano Steinway. György Pauk pasó un año entero viviendo en este centro y dando numerosos recitales junto a su pianista Peter Frankl. En aquella época la carrera como solista no debía quedar empañada con otras ocupaciones musicales, afortunadamente hoy en

día, como dice el propio György, muchos reconocidos intérpretes combinan su actividad con música de cámara, enseñanza y dirección orquestal.

Ya definitivamente instalado en el Reino Unido, prosigue con una carrera internacional de vértigo, actuando con las orquestas y directores más importantes por los cinco continentes. Forma dúo con su pianista Iván Fischer y más tarde un trío junto al cellista Ralph Kirshbaum, continuando con esta labor a lo largo de más de veinticinco años. Es miembro de la Royal Academy of Music de Londres y ha recibido numerosas condecoraciones y distinciones por tan dilatada carrera.

Nos queda de la lectura de este libro la imagen de un hombre plenamente entregado a su pasión, la música; admirador y amante de otros géneros como la ópera, aficionado a los museos, apasionado de su instrumento y de las figuras de su entorno (Menuhin, Oistrakh, Szering, Heifetz, Perlman, etc.) y, como no, de sus compatriotas (Zoltan Székely, Franz von Vecsey, Tibor Varga, Joseph Szigeti, Loránd Fenyves, Sándor Vegh, etc.). Un hombre afable, de gustos sencillos, familiar, rodeado de amigos de toda la vida, con una mujer que adora y que figura en su libro como alguien que siempre está presente, apenas hay páginas en las que no aparezca el nombre de Zsuzsa. Nos habla del nacimiento de sus hijos, de sus nietos. Nos habla de los encuentros con los distintos públicos, de su sensación agri dulce cuando vuelve, tras quince años de ausencia, a su ciudad natal, donde, no obstante, es querido y admirado.

Acabo de nuevo poniendo la grabación de su Tchaikovsky y aún sigo pensando en la trascendencia de los pequeños gestos.

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



VISSI D'ARTE

Telón

por Raquel Acinas

El pianista está un poco nervioso esta noche. María Blanchard, la mujer que lo pintó, se encuentra entre el público, y él quiere lucirse. Ella, sin embargo, no presta demasiada atención a la música, enfrascada como está en una cálida conversación con su amiga Tora Vega Holmström. Hacía tiempo que no se veían, y la pintora sueca tiene muchas cosas que contarle. María, pequeña y pálida, gesticula con sus manos bellísimas al hablar. Un escándalo se abre paso desde la barra, y aparece Frida Kahlo con una botella de tequila. Se sienta sin pedir permiso y anuncia su intención de no hablar de Diego Rivera en toda la noche. Georgia O'Keefe, que viene tras ella, sonríe, incrédula.

Cerca del piano, Marie Laurencin y Natralia Goncharova comentan la decoración del local. Si bien el atuendo cubista del músico les parece excelente, le falta alegría al pequeño escenario. Maruja Mallo está de acuerdo, y las tres intercambian ideas para una escenografía que dé color, vida y geometría a esta fiesta.

Un rumor de sedas acompaña cada movimiento en la mesa contigua, donde cierto grupo de damas bebe vino mientras charla animadamente en italiano. Sofonisba Anguissola, el talle esbelto, la cabeza erguida, el porte elegantísimo, sostiene su copa con distinción de reina y la risa en los ojos. Lavinia Fontana, ataviada con gusto, pero de modales más mundanos, alza la suya y guiña un ojo a su ilustre colega. Artemisia Gentileschi, morena, carnal y rotundamente bella, hace un brindis con su marcado acento romano: Por nosotras, *signore*. Por las maestras pintoras. Y Elisabetta Sirani, la más joven y tímida del grupo, deja escapar una carcajada musical que rima con el chocar de cristales.

Algo más allá, en el rincón de las escultoras, Luisa Rol-dán le está contando a Camille Claudel cuánto tardó en firmar sus obras. Camille la escucha atenta, con las mejillas arrebatadas y dos mechones de cabello escapando de su recogido. Lola Mora tiene tantas preguntas para las dos que no sabe por dónde empezar, así que sorbe mate y calla.

El pianista está inspirado. Se ha metido de lleno con Cole Porter, y las notas hipnóticas de *Beguine the beguine* inundan el ambiente acompañando las voces de mujeres que aquí y allá charlan, rien, confiesan. Lluisa Vidal y Berthe Morisot hablan sin parar de la luz, de las pinceladas, de los maestros del Louvre. Lluisa quiere también hablarle de feminismo. Entonces Amelia Peláez, que ha oído parte de la conversación mientras volvía de la barra con una copa de ron en la mano, se para e interviene: "Lo que nosotras necesitamos es una revolución, chica. ¿Qué tú piensas, negra?". Y Lois



María Blanchard, *Pianista*, 1919 (Colección particular).

Mailou Jones, desde su asiento al otro lado del pasillo, responde levantando su whisky: "Amén, hermana".

Sobre una butaca baja apartada del escenario, Charlotte Salomon dibuja sin cesar en su cuaderno todo cuanto ve. Leonora Carrington le acaricia el cabello rojizo y bebe en silencio. Sabe muy bien qué terribles demonios es capaz de mantener a raya el arte. Paula Rego y Ángeles Santos las observan, las admiran, las comprenden.

Apoyada en la barra, con un vestido de satén turquesa, los labios muy rojos y un deslumbrante collar de perlas, está Tamara de Lempicka, que acaba de pedir la segunda botella de champagne helado mientras fuma en una boquilla larguísima. Suzanne Valadon, como en el local no se sirve absenta, ha pedido lo mismo que Tamara, y mirando sus formas generosas decide que será una estupenda modelo para alguno de sus desnudos.

Creo, querida, que las dos habríamos hecho mejor en seguir solteras, le dice Angelika Kauffmann en alemán a Paula Becker mientras le toma una mano entre las suyas. Paula la mira con sus enormes ojos de muchacha triste y sonríe. Qué me vais a contar, añade Madame Vigée Lebrun, exquisitamente envuelta en un vestido de corte imperio.

Un fogonazo inunda de luz el espacio abarrotado: Julia Margaret Cameron acaba de inmortalizar la reunión con su máquina fotográfica, sobresaltando particularmente a las damas de la Edad Moderna. Caterina van Hemessen y Judith Leyster casi dejan caer sus respectivas cervezas del susto, y a Judith le da la risa. Caterina, con la rígida educación de la corte Habsburgo, reprime a duras penas una sonrisa.

El pianista ha sacado una partitura. Cuando fue pintado, en 1919, aún quedaban doce años para que se compusiera *As time goes by*, así que tiene que seguirla con atención para no errar ninguna nota. Se la ha pedido Javier Marías, que, cigarrillo en mano, con sus ojos rasgados entornados por el humo, se pesa si debería integrarse en alguno de los grupos o permanecer en una mesa solitaria. Es probable que opte por lo primero: siempre le gustó la compañía de las mujeres inteligentes.

Quedan otras muchas por llegar y unirse a la fiesta. Todas tienen algo importante que decir, que enseñarnos. Deben ser escuchadas, y sus obras, conocidas. En lo que a mí respecta, seguiré haciendo todo lo posible porque así sea allá donde encuentre a alguien dispuesto a escucharme. Por el momento, voy a ir hacia la barra a por una copa y a disfrutar de esta reunión junto a todas ellas. Y, por supuesto, le pediré al pianista *Júrame*, de María Grever.

Ha sido un placer.

"El pianista está un poco nervioso esta noche; María Blanchard, la mujer que lo pintó, se encuentra entre el público, y él quiere lucirse"

Raquel Acinas Martín en   @visidarte
www.raquelacinas.es



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Sergei Prokofiev, el compositor ucraniano

por Pedro Beltrán

Sergei Prokofiev (1891-1953) es uno de los compositores más geniales de la historia de la música. Es famoso por ser el autor del mejor ballet nunca escrito, *Romeo y Julieta*. Y es poco conocido que nació en Ucrania, de hecho, el aeropuerto de Donetsk tiene el nombre de "Aeropuerto Internacional Sergei Prokofiev", que ha quedado totalmente destrozado en la guerra entre Ucrania y Rusia. La ciudad natal del autor de *Romeo y Julieta* se sitúa en el Óblast de Donetsk, una de las regiones rebeldes cuya independencia ha reconocido Moscú. Prokofiev nació en la pequeña población rural de Sontsivka, que se encuentra a 64 kilómetros de Donetsk, la capital de la región. La ciudad alberga un museo Prokofiev y la escuela de música local también tiene el nombre de su ilustre ciudadano.

Hijo de un ingeniero agrónomo y de una mediocre pianista, de pequeño le gustaba pasar horas y horas sentado junto al piano y dando rienda suelta a su imaginación. Daba largos paseos por ese territorio hoy totalmente devastado por la guerra. Si en Youtube escribimos "International Airport Sergei Prokofiev" nos encontramos con un escenario de ruina total; parecen imágenes de una película de la saga *Terminator*. El aeropuerto desolado está en territorio ucraniano ocupado por los rusos.

Prokofiev tuvo contacto con las melodías populares de campesinos ucranianos, circunstancia que contribuyó posteriormente a su desarrollo compositivo. Cuando Prokofiev nació, Ucrania era aún parte del imperio ruso y, cuando murió, de la Unión Soviética. Prokofiev siempre sintió añoranza por Ucrania, de este modo utilizaba expresiones en ucraniano en sus cartas a su madre. Y a los 14 años de edad, el joven compositor se trasladó a San Petersburgo.

La temática de las canciones populares ucranianas está presente en varias de sus obras, incluyendo el ballet *On the Dnieper* (1930), la ópera *Semyon Kotko* (1939) y las bandas sonoras de las películas *Partisanos en las estepas de Ucrania* (1941) y *Kotovskiy* (1942). Una de las obras corales de Prokofiev es un poema del célebre poeta ucraniano Taras Shevchenko (1814-1861), *Mi Testimonio*. El texto, llevado a la música por Prokofiev, es un canto "para que los ucranianos puedan romper sus duras cadenas y regar su libertad con la sangre de sus enemigos".

Prokofiev también tiene una ópera de temática ucraniana ambientada en la Guerra de independencia de Ucrania o revolución ucraniana que se desarrolló de 1917 y 1921, *Semyon Kotko*, ópera comunista en la que se alaba a Lenin. En el libreto del compositor se presentaba a los alemanes de forma muy negativa (sobre este tema hablamos en esta sección el pasado mes de junio de 2022). Tras el pacto entre Stalin y Hitler para repartirse Polonia, conocido como Pacto Ribbentrop-Mólotov, Prokofiev fue obligado a cambiar la ópera, sustituyendo a los alemanes por nacionalistas ucranianos. El propio Molotov, ministro de Asuntos Exteriores de la Unión Soviética, se reunió con Prokofiev para pedirle las modificaciones. El pacto se refrendó culturalmente con la representación de *La Valquiria*



Retrato de Sergei Prokofiev (1891-1953), realizado en 1918.

de Wagner dirigida escénicamente por Eisenstein en el Teatro Bolshoi de Moscú. En principio, iba a ser estrenada en el teatro Stanislavski, dirigido por Meyerhold, su gran amigo y administrador, pero Meyerhold fue arrestado y ejecutado por la NKVD, la policía secreta de Stalin, justo cuando Prokofiev terminó su ópera. *Semyon Kotko* se estrenó en 1940 y fue un fracaso.

Estamos ante una ópera interesante, pero está lejos de ser una obra maestra. Hay momentos de genialidad en los actos tercero y cuarto. Después de los personajes grotescos de Dostoyevsky en *El Jugador*, de las caricaturas en estilo de farsa de *El amor de las Tres naranjas* y de la histeria erótica de *El Ángel de fuego*, *Semyon Kotko* era la primera ópera con personajes "normales". No hay arias y todo el canto es en estilo declamado cercano a Mussorgsky. Prokofiev volvió a un tema soviético en su última ópera, *Story of a real man*, que es su peor obra escénica y no se representa nunca. El estreno fue en diciembre de 1948 en el Teatro Kirov de Leningrado, con un público integrado sólo por oficiales comunistas que rechazaron la obra, que fue prohibida.

Story of a real man relata la historia del aviador militar Aleksei Maresiev (1916-2001), famoso piloto de combate aéreo de la Unión Soviética de la Segunda Guerra Mundial. El 4 de abril de 1942 su avión fue derribado en una zona controlada por los nazis. A pesar de haber sido herido gravemente, Aleksei consiguió regresar por sus propios medios hasta el territorio ocupado por los soviéticos. Durante su travesía de 18 días, las lesiones se agravaron fuertemente, por lo que le tuvieron que amputar ambas piernas. Logro finalmente retornar a los campos de vuelo en junio de 1943. En un combate aéreo en agosto de 1943, en la decisiva batalla de Kursk, derribó siete aviones alemanes. La ópera no está al nivel de las obras maestras de Prokofiev, como *Guerra y Paz*, *Bodas en un Monasterio* y *El Ángel de fuego*. Está muy lejos también de las extraordinarias *El amor de las Tres Naranjas* y *El Jugador*. Tampoco tiene los momentos de gran inspiración de la otra ópera comunista *Semyon Kotko*. Es curioso que la última ópera de Prokofiev sea la peor, algo que no ocurre con tantos compositores geniales.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

"La ciudad natal del autor de *Romeo y Julieta* se sitúa en el Óblast de Donetsk, de hecho, el aeropuerto de Donetsk tiene el nombre de Aeropuerto Internacional Sergei Prokofiev"

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Saura y el musical hispánico



© LIONEL BONAVENTURE / AFP

El pasado 10 de febrero falleció el cineasta Carlos Saura.

Andaba entretenida con reflexiones en torno al mundo musical del director Franco Zeffirelli, por aquello de cumplirse el centenario de su nacimiento, cuando la llegada de la noticia de la muerte de Carlos Saura se impuso con la fuerza impetuosa de la actualidad, que siempre nos gobierna en el mundo del periodismo. Así que el mismo viernes de su fallecimiento me tuve que girar en un par de horas hacia la figura del director aragonés para entrar en la mesa redonda que sobre él organizamos rápidamente en el programa *De Película*, de RNE, y cambiar a Zeffirelli por Saura. La música fue un elemento esencial en su carrera, al igual que sucedía en la del director italiano, aunque

de maneras muy dispares, así que en cierta forma cambié de personalidad, pero no de temática en cuanto a la presencia de la música en el cine como foco central.

La figura de Saura es importante a la hora de pensar en un cine musical de corte español, un aspecto que considero importante para un género en el que no es habitual encontrar apuestas innovadoras y diferentes a las típicas y predominantes del mundo anglosajón. Por ello, su

personal interés en plantear en distintos largometrajes la riqueza de nuestro patrimonio musical me parece una propuesta destacable, tanto en el terreno cinematográfico como en el musical, en especial además por la repercusión internacional que tuvieron, un terreno en el que muchas veces andamos perdiendo por goleada.

Una primera mirada de conjunto nos da una idea de la importancia que para él tenía la música de ámbito hispánico,

desde el mundo del flamenco al tango, desde el fado a la jota. Y también, dicho sea de paso, el cine de corte documental, que afrontaba en estos casos con una visión muy propia, pues no se acercaba a ofrecer la manifestación artística en su entorno y lugar, sino desgajándola del mismo, para exponerla en elaborados escenarios cinematográficos, de cuidada iluminación y desnudo decorado.

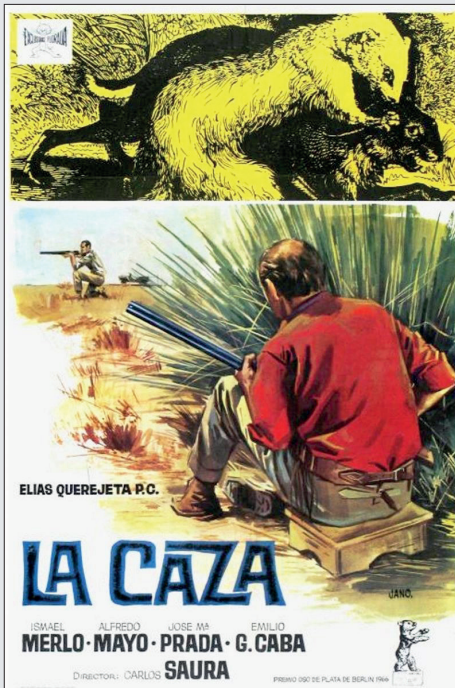
Los resultados podían ser desiguales o discutibles y, evidentemente, la selección presentada ofrecía una aportación muy subjetiva, pero está claro que su manera de realizar documentales buscaba siempre ofrecer su personal aportación.

Si este conjunto documental integra ya un claro grupo unitario de presencia destacable en su obra, también hay que recordar que su primer y estricto acercamiento al cine musical fue en la década de los ochenta en su trilogía con Antonio Gades, en la que ambos buscaron también no sólo hacer musical con tres grandes símbolos culturales hispánicos, sino renovar la estructura narrativa del género, presentando el entorno de la propia coreografía con un

tono de realismo documental.

La afición musical de Saura se debía, según él mismo confesaba, a la formación profesional como pianista de su madre: el vivir en un ambiente artístico explica por lo tanto su obra, en un país donde la cultura musical brilla por su ausencia en tantos personajes que van de intelectuales. Y además también aclara un dato que curiosamente en estos días casi nadie ha destacado, como fue la colaboración sostenida durante su primera etapa creativa con Luis de Pablo, con lo que se evidenciaba que su formación le permitía acercarse sin proble-

mas a la vanguardia. Dato éste que todavía resulta más de agradecer cuando en tantos directores de cine españoles hasta el conocimiento del gran repertorio de música clásica es territorio arcano, con que ya la contemporánea, directamente, ni existe.



“Durante su primera etapa creativa, Carlos Saura colaboró con el compositor Luis de Pablo” (en la imagen, cartel para el film *La caza*, de 1966, con música de Luis de Pablo).

“La afición musical de Saura se debía a la formación profesional como pianista de su madre: el vivir en un ambiente artístico explica por lo tanto su obra, en un país donde la cultura musical brilla por su ausencia en tantos personajes que van de intelectuales”

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Tár

La película arranca con los créditos. Inteligente forma de que el público conozca a todas las personas que intervinieren en ella, además de los actores y actrices y al director.

Un comienzo acompañado por una pieza musical (*For Petra*) de la compositora encargada de la banda sonora: Hildur Guonadóttir. El director y guionista, Todd Field, acomete la filmación por el presente y va hacia atrás en la vida de la protagonista. Antes de entrar en la entrevista que trata de ensalzar los logros de la directora de orquesta, la cámara, estática, nos describe con gestos, sin una sola palabra, a la maestra: actitud mecanizada y primer ademán despectivo a la ayudante. Todo ha sucedido ya. Nos han descrito a un personaje dentro de una atmósfera algo misteriosa que, con un único movimiento de la mano, domina a todos los que están a su alrededor.

El cineasta, nacido en 1964 en California, empezó como actor en el mundo del cine, después de haber realizado estudios de música y de haber tocado el trombón en una banda de jazz. Ha dirigido varios cortometrajes que han revelado poco a poco una característica que se repetirá en su forma de rodar: la atención al gesto y el encuadre para mostrar elementos que se convierten en largas escenas, alternando significativos silencios con diálogos incisivos y explosivos momentos musicales.

De este modo y con la estupenda actuación de Cate Blanchett, que encarna a la directora Lydia Tár, creando la figura en la pantalla igual que lo hace la maestra con su vida: cambia su nombre, olvida a su familia, copia la fotografía del director Claudio Abbado para la que será la portada de su disco, imita la postura de Glenn Gould al tocar el piano, casi acariciando las teclas (la actriz aprendió a dirigir y unas nociones básicas para tocar el piano), borra su pasado... inventando una nueva mujer, casi perfecta.

El film pretende, a través de esta persona, darnos una lección sobre la creatividad musical, el arte, la cultura y los juegos del poder que todo lo rodean. En la clase magistral que se describe, la compositora, de una forma un tanto dictatorial, quiere hacer entender a sus alumnos que hay que diferenciar entre la vida del autor y su música

porque, de no hacerlo, quedarían pocos compositores que se pudieran interpretar. Lo que ella hace es analizar la perspectiva del músico confrontándola con la suya para ofrecer una pieza nueva a los espectadores. Todo ello aderezado con unas piezas musicales muy bien escogidas, que resultan lo mejor de la película: la *Quinta Sinfonía* de Mahler, agotamiento de la tonalidad sin renunciar a ella, tremenda intensidad, metáfora de la vida de la maestra; el *Concierto*

para violonchelo de Elgar, que interpreta una verdadera intérprete de este instrumento, Sophie Kauer, que debuta como actriz; un Íkaro, música que los chamanes de Perú utilizan en sus prácticas; y la música de Hildur Guonadóttir, nacida en 1982 en Reykjavik, violonchelista y compositora (con un Oscar por *Joker*), que es la música que intenta componer Lydia Tár.

Todos estos elementos describen el presente de la directora hasta que el pasado la atrapa. Con la música pretende controlar el tiempo, pero la aparición de unos correos antiguos de una de sus alumnas que se suicida y sonidos extraños que la van asaltando, acaban con el confort que se había creado. Anulan la presentación de la Sinfonía de Mahler y relegan a la maestra al acompañamiento de bandas sonoras de video juegos. En esta segunda parte y de una forma a veces no muy bien desarrollada, se intentan explicar los estragos que conlleva el poder cuando se ejerce de forma abusiva. No había ninguna necesidad de describir a la directora como mujer, lesbiana, casada, con familia, discípula de Bernstein y que dona becas. Todas estas características corresponden a la magnífica Marin

Alsop, pionera y antecesora de muchas otras mujeres directoras que vendrían después. No es de extrañar que, cuando vio la película, dijera que "...estaba ofendida como mujer, ofendida como directora, ofendida como lesbiana".

Teniendo en cuenta que las mujeres no llegan al 10% del número de directores/as y que aún tienen dificultades para dirigir en algunas orquestas; que siguen, aparentemente, sin tener nivel para el concierto de fin de año o que se prefiere prorrogar el mandato del actual director por no nombrar a una mujer en una importante orquesta española, sería igualmente criticable si alguna mujer ejerciera la dirección de la forma despótica, abusiva y dictatorial como lo hacen algunos hombres. Sin necesidad de añadir que, por ser mujeres, además, parece que se vuelven locas e histéricas. Hay una serie francesa, *Ópera*, muy recomendable que, en su segunda temporada, añade un personaje, una directora de danza, que utiliza su poder para destruir psicológicamente a sus alumnas. ¿Qué pasa, que las

mujeres con poder nos asustan? ¿Tenemos que inventar (Lydia Tár es un personaje de ficción) mujeres abusivas como venganza por la cantidad de hombres que han sido desenmascarados?

En las manifestaciones feministas de Estados Unidos, suelen aparecer a menudo carteles como éste: "I can't believe I still have to protest this shit" ("No puedo creer que todavía tenga que protestar por esta mierda").



Cartel para el film *Tár*, donde Cate Blanchett interpreta a una directora de orquesta, Lydia Tár.

"El film pretende, a través de esta persona, darnos una lección sobre la creatividad musical, el arte, la cultura y los juegos del poder que todo lo rodean"

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Entre el fulgor de la hermosura y el viento de la historia: una disnea dialéctica

“Todas las artes son como espejos en los que el hombre conoce y reconoce algo de sí mismo que antes ignoraba”

Alain

Theodor Adorno dirá (lo señala Gerard Villar) que toda obra de arte es como una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado por esa pérdida. Esto significa que la comprensión de su sentido es perpetuamente diferida a un momento que no llegará jamás. El modelo por excelencia de este rasgo del arte es la música. Jiménez Lozano (cuya pérdida reciente todos lamentamos) escribe: “componer es encarnar nuestra vida diaria y a la vez hacernos vivir otras vidas, andar por otros mundos, pensarnos y repensarnos, y que a través de ello nos asome al fulgor de la hermosura o al otro lado de la realidad que nosotros no queremos o no podemos ver”. Esta ambivalencia que señala Jiménez Lozano (el fulgor de la hermosura y una realidad que no queremos ver) es propio de compositores del siglo XX como Gustav Mahler o Arnold Schoenberg y su escuela, que definieron el desarrollo del arte musical a lo largo del siglo XX. Alberto Soler escribe: “en cierto modo, la preocupación de Mahler fue la misma que más tarde plasmaría Franz Kafka en su línea de pensamiento y que Freud intentaría explicar desde la perspectiva psicoanalítica”. Con toda legitimidad podrían sumarse a esta reflexión Schoenberg y sus discípulos. Que en medio de una secuencia trágica surja súbitamente música de circo, es el perfil mismo de la música mahleriana, maestro del autor de los *Gurrelieder*. La música de Mahler es la banalidad y la trascendencia unidas umbilicalmente con la elocuencia musical permanentemente amenazada por la irrupción del mundo. Finalizado el tiempo de melodías expresivas, del cromatismo fortuito, de armonías wagnerianas, del romanticismo, de destellos subjetivos, de música de programa, el mundo ya es otro y la música debe adaptarse a ese testimonio.

Schoenberg fue su emergente más notorio, y aunque una vez él dijera: “en todos los actos de Mahler hay algo de nuevo y provechoso. En tal sentido me hubiese gustado observar cómo Mahler se anudaba la corbata y lo hubiera encontrado más interesante e instructivo que el conocer como cualquiera de nuestros melenudos musicales componen sobre un tema religioso”, lo cierto es que el destino de la música cambió en sus manos y *La canción de la tierra* se transformó en *Pierrot Lunaire*. Esa terca capacidad de Schoenberg respecto a que él representaba el cambio y el futuro, lo heredó directamente de Mahler: “algún día mis sinfonías se interpretarían tanto como las de Beethoven” (ya sabemos que no se equivocó).

Ellos tenían conciencia de la fragilidad del ser humano, de sus kafkianos recovecos, de su búsqueda siempre penúltima, de su corazón abrumado. Su constante vaivén entre el sarcasmo y el patetismo, entre la banalidad y el apasionamiento, dibuja ese mundo interno del hombre que nunca acaba de estar consigo mismo de manera estable (“el ser inconsistente”, como me dijo una vez Santiago Kovadloff). Siempre me ha emocionado mucho esta frase, que parafraseo, del autor de *Das Lied von der Erde*: “la música no está en las corcheas sino entre ellas”.

Quienes han dolido en sangre propia las insondables vicisitudes de un silencio en el lenguaje musical (no sólo mahleriano), saben que en ese momento la aparición de un acorde, de un sonido, es una defensa, una máscara, una confesión y quizá un exorcismo (recuerdo haber dicho estas palabras en la presentación del último disco de Teresa Catalán respecto de sus silencios en el teclado). Hombres que cabalgaron sobre el siglo XX con premoniciones y ansiedades tormentosas, pero que sabían a su vez que sólo dejando un mensaje trascendente (ese diálogo con el

más allá, que decía Mahler, el “silencio cósmico” que decía Cage), podían justificarse definitivamente frente a su propio espejo. No se trataba de un emergente religioso sino de un intento de llegar a las fronteras del conocimiento. Cada uno podrá interpretar este pensamiento de la manera que considere según su sabiduría, sus sentimientos y su idiosincrasia, pero, en mi caso, llegar a las fronteras del conocimiento es escuchar el *Adagio* de la *Novena Sinfonía* de Mahler (para mí, la más sublime y conmovedora secuencia musical de la historia) o la escena final del *Moisés y Aarón* de Schoenberg (con ese Moisés solitario en medio del desierto llorando su fracaso).

Franz Kafka escribía a su amigo Klopstock: “si fuéramos por caminos correctos, renunciar sería la desesperación sin límites, pero, puesto que vamos por un camino que sólo nos conduce a otro y éste a un tercero y así sucesivamente y puesto que la verdadera vía no surgirá antes de mucho tiempo y tal vez jamás, puesto que por consiguiente estamos entregados por completo a la incertidumbre, pero también a una diversidad inconcebiblemente bella, la realización de estas esperanzas sigue siendo el milagro siempre inesperado, pero en compensación siempre posible”. Lo evidente es que aquellos arúspices vivían semejantes sentimientos: son justamente estas palabras de Kafka las que podrían haber sido de Mahler o de Schoenberg: buscar lo imposible dentro de lo posible. A fin de cuentas, lo mismo que decía Federico (García Lorca).

Desde la laceración moral de Dostoievski hasta la lucha fáustica por el saber, desde sus interrogantes dirigidos a sí mismo y sus enigmas imperiosos y sus vacilaciones permanentes, desde el hombrecito que se coloca entre paréntesis al lado de Dios (“Dios -Mahler- vio que era bueno”, dice de su *Tercera Sinfonía*), hasta su vulnerable sensibilidad, todo en Mahler es Kafka hecho pentagrama. El mundo era un tren a dos velocidades y testimoniarlo era vivir esa duplicidad en los propios huesos. Ya sabemos que así como consonancia y disonancia no son términos opuestos (*dixit* Schoenberg), así fulgor de la hermosura y dura realidad tampoco lo son, ambos son términos de una dialéctica que conjuga los dos rostros del imaginario creador. Pero, para amenizar esta búsqueda quizá demasiado densa, recuerdo aquella anécdota de Einstein que no todos conocen: finalizada una clase en la universidad, el profesor se dispone a irse cuando un alumno le dice: “señor profesor, llévase el paraguas, que está lloviendo”, a lo que Einstein responde: “sepa usted, amigo mío, que olvido muchas veces mi paraguas. Por eso tengo dos. Uno en casa y otro aquí. Sí, por supuesto, podría llevármelo ahora ya que como usted bien dice está lloviendo. Pero en tal caso acabaría por tener en casa dos paraguas y ninguno aquí”, y con estas palabras sale bajo la lluvia. El paraguas omnipresente de Einstein podría ser una metáfora de la actitud del creador. No se trata de mojarse, se trata de tener siempre la fantasía al alcance de la mano y, cuando es posible, hacerla trascendente. Einstein sale del recinto como si no lloviese, como si quisiera ver la realidad como otra cosa de lo que es, como si de lo que se trata es de no discriminar la fantasía de dicha realidad: no términos opuestos sino dialéctica, como lo he comentado antes.

Digámoslo así (con perdón por lo pobre de este pensamiento), podrá llover pero el *Adagio* de Mahler seguirá siendo la frontera del conocimiento. Borges, llegando al extremo de la metáfora, la llamó “disnea dialéctica”, es decir, aquello que en lo hondo se parece a la liturgia de Sísifo: la contradicción debe ser vivida y la razón y sus límites no son el más allá soñado pero sí que lo sustancial es la constante confrontación, la constante rebeldía. Einstein, ya lo ven, era un rebelde. Por eso no le molestaba mojarse. Por eso, como diría Jiménez Lozano, Einstein guardaba sus cosas en un almario. Mahler, Schoenberg, Kafka, Freud, los arúspices, los sacerdotes de un nuevo credo, sacaron su pensamiento del almarío, enfrentaron el viento de la historia y se expresaron a través del fulgor de la hermosura. Esa “disnea dialéctica” nos ayudó a vivir.

MARIA SERRAT



Preguntamos a...

La directora general de la Fundación Conservatorio del Liceo de Barcelona, desde 1999, es una importante figura cultural dentro del sistema educativo, sobre el que gira principalmente este contrapunto de marzo.

por Gonzalo Pérez Chamorro

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

Standards de jazz interpretados por un conjunto de estudiantes del Conservatorio del Liceo.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

La voz de mi madre arrullándome al ir a dormir.

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

Todas son igual de importantes como formas de expresión del ser humano.

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

Dar a la música un lugar importante en el currículum que sigan los niños y las niñas en primaria y secundaria.

¿Cómo suele escuchar música?

Principalmente en las múltiples audiciones y conciertos de nuestros estudiantes, tanto clásica en todos sus géneros, como jazz, moderna o flamenco.

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

Tengo muy claro que componer es para los compositores.

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

No me imagino en el escenario cantando, me imagino más bien dirigiéndome al público desde allí para que sean conscientes de la importancia que tiene la música en nuestras vidas y la necesidad de dar un gran apoyo a los jóvenes talentos musicales.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

El Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Alba Ventura.

¿Un libro de música?

El humor en la música, de Benet Casablanca.

Por cierto, ¿qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Los años, de Annie Ernaux, escritora francesa con una gran experiencia vital y ganadora del último Premio Nobel de literatura. También *Magdalena. Historias de Colombia*, de Wade Davis.

¿Y una película con o sobre música?

Chicago, el musical llevado al cine por Rob Marshall.

¿Una banda sonora?

La vida es bella.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Enrique Granados.

¿Una melodía?

El Cant dels Ocells, la melodía popular catalana que Casals llevó por todo el mundo.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Las nanas de la cebolla de Miguel Hernández, en la maravillosa versión de Joan Manuel Serrat.

¿Un refrán?

Lo oportuno está reñido con lo perfecto.

¿Una ciudad?

Desde Barcelona al mundo.

A nivel educacional, ¿se ha cumplido alguno de sus sueños?

En lo personal, haber obtenido el Doctorado con mi tesis sobre los orígenes del Conservatorio del Liceo. En mi labor al frente del Conservatorio, haber contribuido a llevar a esta institución al lugar que le corresponde por su trayectoria y por su enorme capital tangible e intangible.

Como directora general de la Fundación Conservatorio del Liceo de Barcelona desde 1999, ¿qué cosas han cambiado sustancialmente desde entonces?

He estado al frente de una institución con una gran trayectoria histórica, pero de alguna manera anclada todavía en el siglo XIX y con un enorme potencial. Creo que he logrado aglutinar y consolidar a un equipo de profesores de una gran calidad y he liderado la construcción de unas nuevas instalaciones que han permitido a la actividad docente y artística del centro cumplir con las exigencias de calidad y diversidad propias del siglo XXI. Y tengo el orgullo de ver los grandes éxitos de los graduados y graduadas del Conservatorio en el panorama musical nacional e internacional.

¿En qué división juega Barcelona a nivel cultural?

Barcelona tiene que ser un referente de la cultura a nivel internacional, pero a pesar de los muchos avances logrados, queda mucho por hacer para poder compararnos a los principales polos culturales internacionales; esta debe ser nuestra lucha permanente.

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Falta más educación y cultura, y sobre todo compromiso auténtico para trabajar en favor de una sociedad mejor.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Haber podido escuchar a los jóvenes músicos de El Sistema en Venezuela y conocer en persona la enorme labor de Juan Antonio Abreu, que también visitó nuestro Conservatorio con los músicos de su orquesta.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría María Serrat?

Esta época, la nuestra, es la que me interesa de verdad.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

La falta de empatía y de compromiso que encuentro en bastantes personas.

Cómo es María Serrat, defínase en pocas palabras...

Creo que soy una persona comprometida con lo que hago, soy trabajadora y sincera, e intento tener empatía con las otras personas para hacer de este mundo un lugar mejor.



Ritmo.es

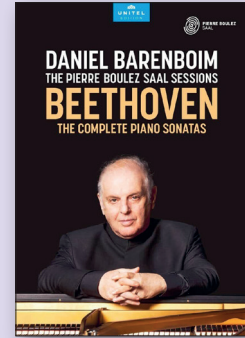
los 10 discos Recomendados para marzo

2

BRUCKNER:
Sinfonías (0, 1, 2, 5, 7, 8).
Orquesta Filarmónica de Viena /
Christian Thielemann.
DVD CMajor - Unitel



1



BEETHOVEN: Sonatas para piano completas.
Daniel Barenboim, piano (sesiones en la
Sala Pierre Boulez). Dirs.: Frédéric Delesques
y Eric Schulz.
DVD CMajor - Unitel

3

HAENDEL: Theodora.
Oropesa, DiDonato, Spyres...
Il Pomo d'Oro
/ Maxim Emelyanychev.
CD Erato



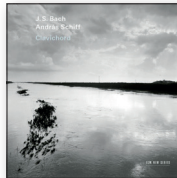
4

SCHUBERT: Schwanengesang.
André Schuen, barítono.
Daniel Heide, piano.
CD DG



5

BACH: Obras para teclado.
Andrés Schiff, clavicordio.
CD ECM



6

**MARTINU: Sonatas para cello
y piano.** Johannes Moser
& Andrei Korobeinikov.
CD Pentatone



7

**SHOSTAKOVICH: Sinfonías 4
y 11.** BBC Symphony & BBC
Philharmonic /
Gennady Rozhdestvensky.
CD ICA Classics



8

1923. Coro y Orquesta Sinfónica
de la Radio de Baviera /
Howard Arman, Cristian Macelaru.
CD BR Klassik



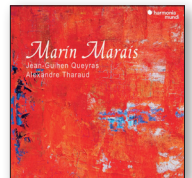
9

ROMA TRAVESTITA.
Bruno de Sá, soprano.
Il Pomo d'Oro / Francesco Corti.
CD Erato



10

MARIN MARAIS:
Folies d'Espagne...
Jean-Guihen Queyras, cello;
Alexandre Tharaud, piano.
CD Harmonia Mundi



HOME MUSIC BERLIN

Iddo Bar-Shai Zlata Chochieva
Elsa Dreisig Veronika Eberle
Severin von Eckardstein
Isabelle Faust Igor Gryshyn
Sharon Kam Alexander Melnikov
Francesco Piemontesi Matan Porat
Nicholas Rimmer Gabriel Schwabe
Christian Tetzlaff Olena Tokar
Roman Trekel Jacquelyn Wagner
Jonathan Ware Tabea Zimmermann

INCLUDES A ONE-HOUR DOCUMENTARY
AND SIX HOURS OF CONCERTS

PARSMEDIA

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es