

Ritmo.es

música clásica desde 1929

VALENCIA BARYTON PROJECT HACIA UN NUEVO HAYDN

ENTREVISTA
Anna Bonitatibus

ESPAÑOLES POR EL MUNDO
David Rejano

CONTRAPUNTO
Bárbara Lluch

TEMA DEL MES
Música mexicana

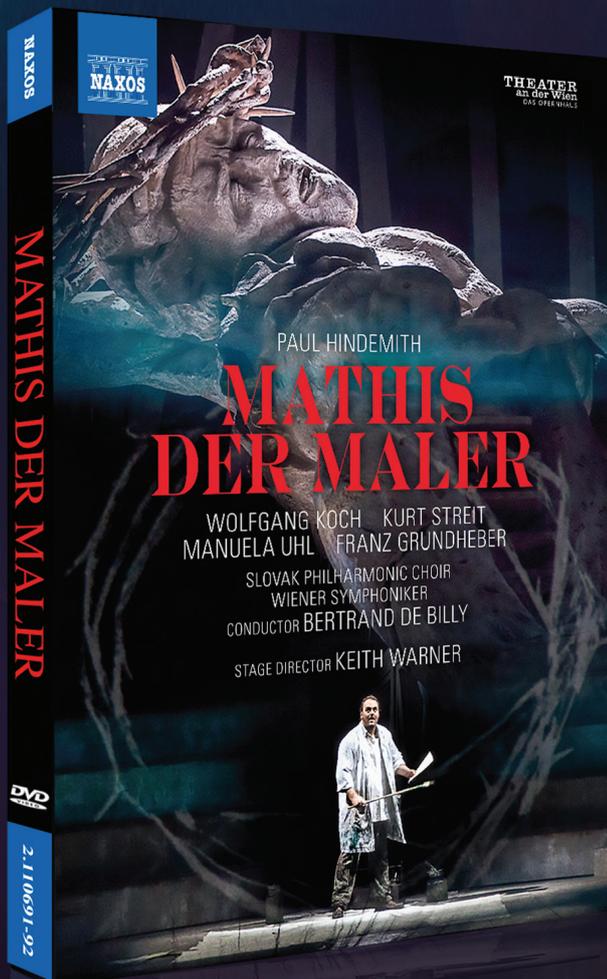
Nº 954 · Octubre 2021 · Revista de música clásica
Año XCII · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

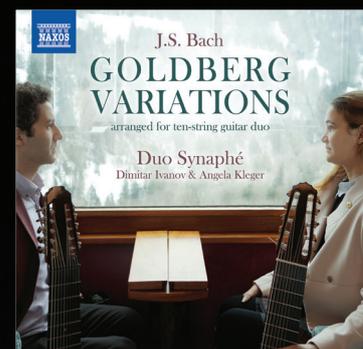
El sello de música clásica líder en el mundo



Wolfgang Koch as Mathis and
Manuela Uhl as Ursula
© Werner Kmetitsch

Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados



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

SUMARIO OCTUBRE 2021

954

Damos la bienvenida al otoñal número de octubre de RITMO, que presenta **en portada** al **Valencia Baryton Project**, que acaban de grabar en Naxos un CD con los Tríos con baryton de Haydn.

Coincidiendo con su presencia en Madrid y Barcelona para cantar *Radamisto* de Haendel, entrevistamos a la mezzo italiana **Anna Bonitatibus**, la "anti-diva", como le gusta definirse.

Nuestra séptima entrega de "**Espanoles por el mundo**" nos lleva este mes a Los Angeles, donde reside **David Rejano**, trombón principal de la Filarmónica de Los Angeles.

En el **Tema del mes**, combinando el inicio de una exposición Iberoamericana en el Museo del Prado, abordamos la **música mexicana**.

Y el compositor del mes es **Grażyna Bacewicz**, creadora a la que el estallido de la Segunda Guerra Mundial interrumpió su faceta compositiva. Dedicamos igualmente dos pequeños ensayos, uno a **Dante Alighieri**, "**La música en el universo dantesco**"; y otro a "**La apoteosis del Barroco musical en Jaén**" del compositor **Juan Manuel de la Puente**.

El número 954 se completa con una amplia sección de **críticas de discos**, **noticias** de actualidad y **entrevistas** y **reportajes** en pequeño formato, además de nuestras páginas de opinión, con **Mesa para 4**, **La gran ilusión**, **Las Musas**, **Tambores lejanos**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con la directora de escena **Bárbara Lluch**.

Foto portada: © Alex Baker



6 En portada
Valencia Baryton Project y un nuevo Haydn



10 Tema del mes
La música mexicana y sus creadores



14 Entrevista
Anna Bonitatibus, la mezzo anti-diva



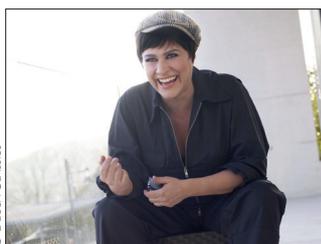
18 Españoles por el mundo
David Rejano, un trombón desde Los Angeles



22 Actualidad
Miah Persson, masterclass para Birgit Nilsson



44 Auditorio
Oropesa y Álvarez en el Rigoletto londinense



52 Discos
El incomparable Ariodante de Cecilia Bartoli



82 Contrapunto
La directora de escena Bárbara Lluch



LA MEJOR TEMPORADA TAMBIÉN EN...

MyOpera
Player

PRÓXIMOS LANZAMIENTOS

TOSCA de Puccini

Con Sondra Radvanovsky y Jonas Kaufmann,
en el Festival Peralada de 2021

RUSALKA de Dvořák

Vuelve a vivir la aclamada producción
del Teatro Real de 2020

LOHENGRIN de Wagner

El héroe wagneriano bajo la mirada de Calixto
Bieito, desde la Staatsoper unter den Linden

GRANDES NOVEDADES

MÁS DIRECTOS

Una selección de óperas de la Temporada 21/22
del Teatro Real

TÍTULOS EMBLEMÁTICOS

Una nueva colección del *archivo del Real*:
Divinas palabras, La vida breve o *Salomé...*

SIGUE DISFRUTANDO DE 5 LANZAMIENTOS/MES

Ópera y danza de grandes teatros del mundo:
París, Londres, Venecia, Berlín, Santiago de Chile...

... Y MUCHO MÁS



DESCÚBRELO EN
MYOPERAPLAYER.COM



Mejor iniciativa digital de las Artes Escénicas 2020
OBSERVATORIO DE LA CULTURA 2020
PREMIOS ÓPERA XXI

Mecenas principal energético

endesa

Mecenas principal tecnológico

Telefónica

TR TEATRO REAL
CERCA DE TI

* Importe mensual de una suscripción por 12 meses con un pago único de 79,99 € al año. La suscripción semestral tiene un coste 45,99 € en un pago único anual cuyo importe mensual es de 7,66 €.

Colaboran en este número

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, Jordi Caturla González, Pedro Coco, Javier Extremera, Darío Fernández Ruiz, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, José A. Gutiérrez Álvarez, Marina Hervás, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Jerónimo Marín, Javier Marín López, Esther Martín, Luiz Mazorra Incera, Juan Carlos Moreno, Nieves Pascual León, Gonzalo Pérez Chamorro, Alessandro Pierozzi, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Lucas Quirós, Elisa Rapado Jambrina, Genma Sánchez Mugarra, María del Ser, Onofre Serer Olivares, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Paulino Toribio, Elisa Urrestarazu, Ana Vega Toscano, Sakira Ventura, Francisco Villalba.

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

© Polo Digital Multimedia, S.L. - 2021

Reservados todos los derechos

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



www.polodigital.com

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 2020:

www.ritmo.es/revista/ritmo-historico



Precios de suscripción y de la revista para España:

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

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

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

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

Extranjero:

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

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

Para suscribirse:

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

E-mail: correo@ritmo.es

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

Cualquier forma de reproducción, distribución pública o transformación de RITMO sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. 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



100 x 100

Cuando estábamos en los últimos días de preparación de la revista de octubre, que ahora tiene en sus manos, se confirmó la tendencia de algunas comunidades autónomas para incrementar los aforos hacia el deseado 100% de antes de la pandemia. Una tendencia que exige un control y análisis exquisito de las cifras de contagios en tiempo real, pues en el inicio de la temporada 2021/22 se juntan, además de los aforos para las manifestaciones culturales y sociales, el regreso a las aulas y a los puestos de trabajo presenciales.

Juega a favor de la apertura el altísimo nivel de vacunación que ya tiene nuestro país, la tercera dosis que se está aplicando a los grupos de riesgo y el nivel de conciencia colectiva del ciudadano en la autoprotección, sobre todo entre la población más entrada en años que, en el caso de la música clásica, supone una mayoría de sus consumidores.

Evidentemente sí, poco a poco, se va consiguiendo que los aforos se acerquen al 100%, ya podríamos vislumbrar el final de esta travesía del desierto que han ido realizando nuestros gestores musicales, nuestros artistas y el público en general. Una travesía que estamos calificando, a lo largo de estos meses, de gran éxito, pues se ha conseguido mantener la llama artística y cultural, pese a la precariedad de recursos disponibles y estricta reducción de aforos soportada.

No es lo mismo programar para un objetivo del aforo completo de un teatro, de un evento cultural, que para reducciones sensibles de un 30-40-50%. La cuenta de resultados y las necesidades de financiación externa, además de la lógica reducción de costes, presentan panoramas muy diversos en función del volumen de público estimado.

La Comunidad de Madrid, así como Andalucía, ya han dado el paso autorizando el 100% de ocupación, para todos sus teatros y centros culturales. Un paso valiente y suponemos bien reflexionado, volviendo a marcar el camino para el resto del país que, en las próximas semanas irán liberando sus restricciones de aforos. Madrid se ha convertido en el faro principal para la cultura musical del país. En la capital, en la región, se genera más actividad musical por metro cuadrado que en ninguna otra parte de España. Durante la pandemia, sus principales centros de gestión musical han permanecido abiertos, salvo las semanas de cierre obligado. La ciudadanía ha mantenido la confianza en sus gestores, agradeciendo su apoyo a la cultura y al entramado empresarial y social de la región. Un apoyo que no ha estado exento de críticas y de riesgos pero, como decíamos, ha servido para mantener y hacer crecer en reputación y prestigio a las instituciones culturales que se asientan en la capital.

Las recientes programaciones para la temporada 2021/22, ya presentadas por las principales organizaciones musicales del país, se realizaron con presupuestos económicos bajo el supuesto de aforos reducidos a medio plazo. Si, como ahora parece, dichos aforos pueden llegar en breve al 100%, esperamos que ello de un balón de oxígeno a las ajustadas cuentas de los distintos eventos anunciados, permitiendo con ello una mejor consolidación de la temporada, además de que un mayor número de amantes de la música puedan disfrutar de una brillante nueva temporada.

Confirma esta mejora de expectativas para el sector, Llorenç Caballero Pàmies, director general de Ibermúsica, cuando nos comenta: "Estamos contentos de que la pandemia esté definitivamente remitiendo. Con el nuevo aforo podremos dar cabida a todos nuestros abonados que representan un 70% del aforo completo y vender algunas entradas sueltas para el público general que nos lo está pidiendo desde hace varios meses. El abonado de Ibermúsica es de una fidelidad muy remarcable y sin ellos no habríamos conseguido sobrevivir a esta difícil y larga situación".

Esperemos que el aumento de aforos llegue a todos los rincones del país y que la evolución de la pandemia mantenga su signo positivo, sin olvidar a que "enemigo" invisible nos hemos enfrentado y que la amenaza sigue ahí, pero estas señales positivas del 100 x 100 de aforos nos animan a recomendarles que asistan a los teatros, a los auditorios y a los espectáculos musicales. Se sube el telón 2021/22.

Valencia Baryton Project

Un trío para un nuevo Haydn

por Simón Andueza

El baryton es un singular instrumento que combina las cualidades de la viola da gamba con las del lyrone. Mathew Baker (MB) sintió inmediatamente un flechazo por tan extraño espécimen en cuanto tuvo su primer contacto con él. Tras años de estudios decidió formar Valencia Baryton Project junto a otros dos fabulosos músicos, el violista Estevan de Almeida Reis (ER) y el violonchelista Alex Friedhoff (AF), trío de cámara que ha hablado para RITMO, después de cuatros años de trayectoria, el Valencia Baryton Project ha grabado su primer CD para el sello Naxos, dedicado en exclusiva a seis de los Tríos que Franz Joseph Haydn compusiera para su mecenas Nikolaus Esterházy, apasionado intérprete del instrumento. Haydn compuso, que sepamos, más de 125 Tríos para baryton, viola y violonchelo, composiciones llenas de preciosas y galantes danzas que trasladan irremediamente al oyente a la placentera y lujosa vida del príncipe Esterházy y su corte. Descubrimos a este activo y prolífico grupo de cámara, que nos da toda una lección de pasión, rigor y compañerismo hacia una música a la que se debe amar de verdad, salvando todo tipo de obstáculos, para que finalmente descubramos fascinados un instrumento que se encontraba en vías de extinción y que Valencia Baryton Project conseguirá salvar por méritos propios.



Primeramente, explíquennos las características del baryton, instrumento de una singularidad máxima, tanto del número de intérpretes en la actualidad como de su repertorio.

MB: Me gustaría comenzar explicando que hay dos tipos de baryton, el barroco, un cruce entre el lyrone y la viola da gamba, ideado a finales del siglo XVI, empleado habitualmente en la corte de Jaime I de Inglaterra, y que llegó a tener hasta dieciséis cuerdas traseras para tocar con el pulgar. El instrumento clásico, que es el que empleo en la presente grabación, resurgió en la corte austrohúngara de comienzos del siglo XVIII, y consta de diez cuerdas traseras, además de las delanteras que se afinan como una viola da gamba. La particularidad del instrumento es que a priori parece una viola da gamba, pero que contiene estas cuerdas traseras que vibran por simpatía aun cuando no se pulsan, y que cuando se pulsan sorprenden de inmediato al oyente, quien se pregunta dónde está escondido el clave, y que da muchísima riqueza tímbrica y de posibilidades al intérprete. Todas estas peculiaridades permitieron que se convirtiera en un instrumento muy popular en la corte Eszterháza durante más de setenta años. Una de las características más interesantes de los Tríos de Haydn es la mezcla entre los timbres del clasicismo, la viola y el violonchelo, frente a un sonido de viola da gamba puro. Todos los rangos sonoros son muy parecidos y conforman una sonoridad fantástica.

El nombre del instrumento es también de una gran peculiaridad. ¿Cuál es su grafía correcta? ¿Baryton, baritón...?

MB: Lo más habitual es con la y griega, "baryton", aunque en castellano se puede emplear la forma "baritón". En Italia existen documentos en donde se le nombra como "pariton". En otros países lo encontramos como barydon, paradon, paridon, viola paradon, viola di bordoni, viola di bardone o viola di bordone.

¿Cómo surgió la idea de crear Valencia Baryton Project? ¿Está encaminado a un repertorio en concreto, los Tríos de Haydn, o están abiertos a interpretar otro repertorio, aumentando los componentes de la formación incluso?

MB: La verdad es que nuestro primer ensayo fue una especie de engaño perpetrado por mí hacia Alex y Estevan (se ríe). Les dije: "vamos a comer, a tomar unas cervezas, y después tocamos algo, que tengo por aquí un instrumento muy peculiar...".

AF: Se ha dado la circunstancia de que todos tenemos más o menos la misma edad y unas circunstancias vitales similares, algo que ha permitido crear una gran complicidad personal entre nosotros, además de la estrictamente musical, cuestión de mucha importancia en un grupo de cámara tan reducido. El concepto de sinergia es fundamental en el grupo, algo que permite que la sonoridad de los tres instrumentos conforme una unidad que va mucho más allá de los propios individuos. Además, nuestra forma de trabajar una pieza va por la misma dirección, en el sentido que nunca creemos que la interpretación de una obra es la definitiva, ya que la música está en continua evolución junto a sus intérpretes.

ER: De hecho, muchas críticas que hemos tenido hablan de esta complicidad. Con respecto al repertorio, hemos comenzado con el más conocido, los Tríos que Haydn compusiera para su mecenas más afamado, el Príncipe Nikolaus Esterházy, aunque no nos limitamos a ellos, puesto que estamos siempre buscando otro repertorio, normalmente más antiguo y desconocido. Por otro lado, intentamos



© ALEX BAKER

Valencia Baryton Project acaba de grabar en Naxos un CD con los Tríos con baryton de Haydn.

proyectar el baryton en la actualidad a través de compositores contemporáneos que escriban obras nuevas para nosotros. Dos autores actuales, Steve Zink y John Pickup, han compuesto piezas para nuestra formación, *The River* y *Prelude 1*, que hemos estrenado recientemente en nuestra gira de Costa Rica.

AF: Precisamente ahora, en octubre, realizaremos un concierto en Navarra, en el Festival Barroco Ribera Alta, el cual consta también de un concurso, Barrocos Bizarros. Este año el concurso está destinado a compositores que escriban una pieza para esta formación tan particular, baryton, viola y violonchelo. Nosotros interpretaremos en el concierto la obra ganadora.

MB: Ivan Moody, afamado compositor inglés afincado en Portugal, va a realizar asimismo una obra para nosotros próximamente. Y con respecto a la posibilidad de modificar o aumentar el orgánico de Valencia Baryton Project, nos gustaría en un futuro poder contar con esa posibilidad. Haydn y otros autores compusieron otras piezas que incluyen al instrumento, como dúos para dos barytons, quintetos e incluso octetos de cuerda. También existen piezas que incluyen al baryton con solistas vocales.

AF: Precisamente para poder incluir esta posibilidad en un futuro, nuestro grupo se llama Valencia Baryton Project, y no Valencia Trio Project. De todos modos, este trío será siempre la base de cualquier proyecto que realicemos.

¿Dónde se aprende a tocar un instrumento tan raro como el baryton? ¿Existen profesores o se debe ser autodidacta?

MB: Todo comienza en 2004, cuando vivía en Inglaterra, donde formaba parte de un dúo de violonchelo y contrabajo, y descubrí un dúo precioso para dos barytons, y más tarde un Trío de Haydn al que añadimos violín. La falta de las cuerdas traseras, sumada a la sonoridad tan distinta de los tres instrumentos, despertó en mí una especial atención hacia el baryton, y no fue hasta 2017 cuando descubrí que existía un baryton en Madrid. Lo probé y de inmediato me enganchó. Fui tres o cuatro veces a Madrid a dar clases, pero al final me decidí por aprender la técnica por mí mismo, comenzando desde cero, tanto la técnica del arco como



© ALEX BAKER

"Naxos, desde el primer momento, confió en nosotros, en el repertorio y en el proyecto", indican el Valencia Baryton Project.

la de la mano derecha, tan distinta a la viola da gamba, ya que se deben pulsar las cuerdas posteriores.

Debe ser también muy difícil conseguir ciertos materiales de desgaste para su instrumento. ¿Dónde consigue, por ejemplo, las fundamentales cuerdas traseras?

MB: Al principio probé cuerdas de clavecín, pero no sirven para mi instrumento. Más tarde descubrí que existe un proveedor de hierro y latón en Inglaterra que me envía unas bovinas de material distinto que él emplea para construir cuerdas de clave, y que funcionan a la perfección en el baryton. Estas bovinas las llevo al taller que el constructor de arcos Ángel Martínez tiene en Valencia, donde con una máquina, y con paciencia, le damos a cada una la forma adecuada para que puedan emplearse en el baryton.

Acaban de publicar su primer CD con Naxos. ¿Cómo contactan con la discográfica y logran que acepten publicar este singular proyecto?

MB: Yo ya había grabado con ellos una serie de discos con un quinteto de cuerda y les propuse esta grabación. Desde el primer momento confiaron en nosotros, en el repertorio y en el proyecto. Estamos muy agradecidos a Naxos.

¿Cómo han elegido el repertorio, estos seis Tríos en concreto, de entre los más de 125 que Haydn escribió?

MB: Además de hacer lecturas exhaustivas de los Tríos de Haydn, queríamos grabar música que solamente se hubiera hecho una vez, ya que existe una única grabación de la integral de este repertorio a cargo del Esterházy Ensemble.

"Una de las características más interesantes de los Tríos de Haydn es la mezcla entre los timbres del clasicismo, la viola y el violonchelo, frente a un sonido de viola da gamba puro"

ER: Debemos destacar el *Trío en la menor Hob. XI: 87*, escrito en modo menor, uno de los dos que no están en modo mayor.

AF: Creemos que si este Trío está en modo menor es por alguna razón realmente importante. Fue un acierto grabar esta pieza en modo menor, ya que es una música de un carácter meditativo muy profundo. Desde el principio este Trío ha sido uno de nuestros favoritos.

¿Cómo fue la grabación del CD? ¿Tuvieron dificultades añadidas al haber sido realizado durante la pandemia?

MB: Tuvimos que realizar la producción por nuestra cuenta, hasta que el máster estuvo listo, y gracias a la desinteresada donación económica de un familiar, pudimos contar con un técnico de sonido y productor extraordinario, Phil Rowlands.

ER: Grabar con Phil fue una experiencia fantástica. Fue como navegar en un barco en donde él era el patrón. Tan solo debíamos seguir sus instrucciones para que la embarcación navegara. No hemos tenido en ningún momento la necesidad de escuchar el resultado durante las sesiones de grabación, debido a la confianza que Phil nos inspiraba. Los únicos momentos de ajustes técnicos fueron al comienzo de la primera sesión, para encontrar el sonido que nosotros buscábamos, algo que se desarrolló de un modo excepcionalmente rápido y eficaz. Con la pandemia hemos aprendido también cosas muy positivas. Con la calma forzada que la pandemia nos ha obligado a tener, nuestra forma de interpretar ha cambiado, se ha convertido en más reflexiva, dando como resultado, por ejemplo, unos minuets con *tempi* más sosegados, ya que no debemos de olvidar que estas piezas se daban.

AF: Previamente a la grabación estuvimos diez días seguidos juntándonos con la mascarilla en el verano valenciano, además que en la grabación debíamos usarla también obligatoriamente. Fueron muchos días y horas de llevar la mascarilla, y fue especialmente agotador.

MB: Con respecto al aspecto positivo de esos tiempos, he podido preparar las piezas con mucha más calma y tranquilidad.

AF: Sí, estoy de acuerdo con mis compañeros. He podido disponer de mucho tiempo para poder pensar en la colocación y en la precisión de las notas en su sitio perfecto, durante la pandemia. Hemos trabajado ciertos movimientos apacibles, como el primer movimiento del *Trío n. 9*, de un modo casi metafísico.

Su CD ha cosechado excelentes críticas, como en The Strad, o ha llegado a situarse en una de las listas de grabaciones más importantes, como es la de la publicación británica Gramophone. ¿Sienten que no son profetas en su propia tierra?

ER: El CD acaba de salir, así que debemos tener paciencia. La verdad es que el reconocimiento en el exterior ha sido inmejorable.

MB: Yo nunca pensé que un disco de baryton llegara a estar en los *charts*, para mí era algo impensable. Ha estado en el Top 20 de ventas de la Amazon, además. Fue para nosotros una gratísima sorpresa. La mayoría de grabaciones de este repertorio pasan totalmente desapercibidos. La reseña de *The Strad* fue algo totalmente inesperado, la encontramos de casualidad en medio de nuestro último *tour*.

¿Encontraron dificultades a la hora de encontrar el repertorio para la grabación?

MB: Afortunadamente Haydn es un compositor tan reconocido mundialmente que toda su obra, que conozcamos,

está editada en notación moderna por las principales editoriales. En el caso de los Tríos para baryton, la edición que hemos empleado es la de Henle Verlag. Para otro repertorio más desconocido, como el de Tomasini, Lidl, Neumann o Bergsteiner, sí que conseguir el repertorio es más complejo y te obliga a aumentar los recursos de investigación y transcripción.

Recientemente han realizado una gira de conciertos por Costa Rica. ¿Qué recepción tiene un grupo tan especial como el suyo en un país tan exótico?

ER: Todos los conciertos estuvieron a rebosar de público, salvo uno de ellos en que tuvimos un temporal terrible. Llegamos a la conclusión, además, que fue la primera vez que un barytonista actuaba en Costa Rica...

AF: La recepción del público costarricense fue muy cálida, fueron muy acogedores. Además, a nosotros nos gusta explicar en los conciertos el repertorio y las características de nuestra agrupación. Los asistentes solían interactuar con nosotros y, en ocasiones, nos hicieron alguna pregunta. Yo les noté fascinados sobre todo por el baryton, pero también por ese universo de sonido que crea este grupo. Fue una experiencia muy bonita.

¿Qué proyectos destacarían de su trayectoria durante estos años?

AF: Destacaría un momento que para mí fue realmente conmovedor, el concierto que ofrecimos en la Iglesia de San Juan de Baños, en Palencia. Es muy especial realizar música en la iglesia más antigua de la Península Ibérica, del año 661, antes de que los árabes entraran en la península, en tiempos visigodos. Tocar entre aquellas piedras llenas de tantísima historia en un pueblecito palentino a mí me conmovió mucho.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

MB: Desde Naxos desean que grabemos dos discos más. Les hubiera gustado que grabáramos la integral de los Tríos haydnianos, pero para poder completarla necesitaríamos una inversión de dinero inabarcable. Además, en abril nos vamos de gira por Estados Unidos, durante un mes, desde Iowa hasta San Diego. También realizaremos un recorrido por el sudoeste de Inglaterra en otoño de 2023. Estamos pendientes de una futura gira por Canadá. Por último, no podemos dejar de mostrar nuestro deseo de tocar en más ocasiones en España.

Muchas gracias por su tiempo. Les deseamos unos exitosos y prolíficos proyectos.



Tres talentos excepcionales

Además de pertenecer a **Valencia Baryton Project**, sus tres integrantes nos sorprenden por su multidisciplinar talento musical y por otras muchas fascinantes cualidades.

Mathew Baker atesora una carrera musical inigualable. Nacido en Sioux City, Iowa, Estados Unidos, estudia contrabajo clásico, y con 13 años se convierte en miembro de la Sioux City Symphony Orchestra, donde posteriormente se convertirá en solista de sección. Ha sido internacionalmente aclamado por su interés e interpretaciones de músicas muy diversas, tales como el jazz, el folk o las representaciones teatrales. Como uno de los escasísimos intérpretes del baryton en el mundo, está consiguiendo que el instrumento se vaya conociendo a lo largo y ancho del planeta. Matt es también profesor de contrabajo en el prestigioso Berklee College of Music Valencia, además de formar parte de la Orquesta del Palau de les Arts, en Valencia.

Alex Friedhoff, perteneciente a una familia de extraordinarios músicos, estudió violonchelo clásico y barroco en la Universidad de Indiana con Janos Starker. Ganador de varios concursos tanto de violonchelo solista como de música de cámara, ha sido violonchelista solista de varias orquestas, como la Orquesta Ciudad de Granada, la Orquesta de RTVE o la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Actualmente es miembro de la Orquesta del Palau de les Arts, en Valencia. Además, habla seis idiomas, inglés, francés, español, alemán, neerlandés y japonés, del que es dos veces campeón de oratoria. Está realizando los estudios de piloto comercial, además de poseer el título de piloto privado.

Estevan de Almeida Reis nació en Brasil y estudió viola en Francia y Dinamarca con algunos de los más prestigiosos docentes, tales como Marie Christine Witterkoer y Rafael Altino, realizando masterclasses con los más prestigiosos violistas.

Miembro de la Ópera de Río de Janeiro, después formó parte de la Orquesta Petrobras Sinfônica. Ha sido solista de numerosas de orquestas, así como miembro invitado de la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia. Actualmente es ayuda de solista de la Orchestre Opéra National de Montpellier. Apasionado de la música popular brasileña, ha tocado con músicos de la talla de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Milton Nascimento, Ivan Lins o Jaques Morelenbaum.

www.valenciabaryton.com

MÚSICA DE MÉXICO

por Rafael-Juan Poveda Jabonero



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

“Muchos compositores se han interesado por los procedimientos musicales autóctonos del continente americano y por su cultura e historia; un ejemplo es *La Conquista de México*, de Wolfgang Rihm, que pudo verse en el Teatro Real”.

Resulta de extraordinario interés la observación del modo en que interaccionan las manifestaciones artísticas y culturales de civilizaciones muy diferentes entre sí cuando se encuentran frente a frente. En el caso de las diferentes colonizaciones europeas de lugares americanos, si bien es cierto que, en un principio, se impusieron las costumbres de los colonizadores, con el paso del tiempo, las aportaciones nativas dieron como resultado un arte de abundancia y riqueza excepcionales, que propició la creación de nuevas vías creativas que guardan elementos sustanciales de una y otra civilización.

El día 4 de octubre el Museo del Prado inaugura una exposición que podrá ser visitada desde el día siguiente hasta el 13 de febrero de 2022, en la que se dará visibilidad al rico patrimonio conservado en las diferentes instituciones estatales, colecciones privadas o lugares religiosos procedente de lo que se ha venido a denominar Iberoamérica. Esta exposición nos ha tentado a desarrollar este tema del mes centrándonos en la música mexicana, pues la amplitud de la cuestión excedería el espacio de estas páginas si lo ampliásemos a otros lugares de la América Latina en los que se ha desarrollado una extraordinaria actividad musical a través del tiempo. Quedarán, por lo tanto, fuera de este trabajo las obras de nombres tan ilustres como los de Ginastera en Argentina, Villa-Lobos en Brasil, Evencio Castellanos en Venezuela, Jaime León en Colombia o Fuentes Matons en Cuba, quienes quizás tengan espacio en otro momento.

Músicas como excusa

Muchos compositores de las más variadas procedencias se han interesado por los procedimientos musicales autóctonos del continente americano, así como por su cultura e historia; un ejemplo manifiesto de esto último es el musical *La Conquista de México*, de Wolfgang Rihm, que aparece entre las reseñas

de la última página de este artículo. Rihm se inspira en la obra de Octavio Paz que lleva por título *Raíz del Hombre*, así como en *Tres poemas indígenas anónimos (Cantares Mexicanos)* y en el Teatro de la crueldad de Antonín Artaud para su composición. El choque entre Moctezuma y sus hombres y Hernán Cortés y los suyos queda remarcado mediante la asignación de voces femeninas a los primeros. La muestra que puede ser contemplada en El Prado contiene como uno de sus puntos de referencia el biombo del siglo XVII, perteneciente a la colección del Duque de Almodóvar del Valle, que representa la conquista de Tenochtitlán por una de sus caras y la ciudad de México por la otra. Hay una amplia distancia temporal y estética entre una y otra obra; no obstante, resulta curioso contemplar el biombo con la música de Rihm en la cabeza y experimentando el contraste y efecto que produce. A veces la música, el arte, debe servir como excusa para conectar diferentes concreciones civilizacionales distanciadas entre sí por el paso del tiempo.

Muchos músicos de otros lugares encuentran también sus propias excusas para incorporar en sus creaciones la música autóctona iberoamericana. Entre los compositores que se han interesado por los ritmos y procedimientos musicales autóctonos, trasladándolos a su propia obra, encontramos unos cuantos estadounidenses, como Aaron Copland, Leonard Bernstein o incluso George Gershwin, pero también europeos, como Darius Milhaud. La influencia entre unos modelos y otros parece existir desde siempre.

Periodo virreinal

Todos ellos muestran en sus obras signos muy evidentes de su intención evocadora de los ritmos y temáticas latinoamericanas; se puede decir que esto sucede así desde que se inició la colonización, pues desde entonces, independientemente

de la introducción en el continente americano de las prácticas musicales españolas y europeas (muy especialmente las relacionadas con la religión y la iglesia), se inició allí mismo un movimiento propio muy especial del que fueron surgiendo las diferentes escuelas y capillas propias, con sede en las diferentes ciudades, en este caso mexicanas. Cabría mencionar algún ejemplo, como es el caso de Juan García de Zéspedes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla hacia mediados del siglo XVII, o el propio Juan Gutiérrez de Padilla, reconocido como máximo exponente de su época.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando el hispano-flamenco Pedro de Gante introduce las primeras manifestaciones musicales europeas en lo que entonces se llamaba Nueva España, hasta que compositores como Juventino Rosas, ya en el siglo XIX, tratan de encontrar un estilo musical "bailable" que se adapte a los gustos de la sociedad mexicana, transcurren casi tres siglos en los que la música mexicana y, en general la iberoamericana, se desarrolla en paralelo con la europea. México formaba parte de esa Nueva España, pero también otras muchas zonas de alrededor, que asimismo se ven influenciadas por este efecto. Según cuenta Gabriel Garrido en las notas que acompañan al CD que proponemos en la última página, la riqueza musical que se da durante el siglo XVII español, se traslada a los puntos de Latinoamérica, no simplemente como una imposición de formas y procedimientos musicales, sino entremezclándose con los propios procedimientos autóctonos, dando como resultado un exuberante y variado mosaico de creatividad que permite convivir unas formas con otras e interaccionar entre ellas.

La música religiosa levada por los misioneros hispanos era salpicada por elementos nativos que las hacían diferentes a las españolas; incluso si nos referimos a las más serias, como la misa, el ritual era seguido de cantos de fiesta y danza, tanto en latín como en lengua vernácula. A este respecto, y por relacionar estas líneas con la exposición del Museo del Prado del "Tornaviaje" a que nos referimos con anterioridad, podemos encontrar las diferencias entre estas manifestaciones musicales y las de la península, al igual que también lo podemos hacer con algunas de las pinturas que allí se podrán contemplar; es el caso de la Virgen de Guadalupe con las apariciones, atribuido a Juan Correa, datado antes de 1689, donde las influencias españolas quedan patentes, pero también las diferencias. Es de señalar también la riqueza de la música profana que se desarrolló durante todos estos años, que, permitió conocer algunos de los principales compositores españoles de la época.

Algunos compositores llegaban de España, como decimos, pero ya a finales del siglo XVI, se empezaron a crear las primeras capillas relacionadas con las principales diócesis. Cabe mencionar a este respecto a los dos primeros maestros de capilla de la Catedral de México: Juan Xuárez y Hernando Franco, de quien podemos escuchar algún ejemplo en el disco antes mencionado firmado por Gabriel Garrido.

Es importante también llamar la atención hacia los compositores españoles que se trasladaron a México durante todos estos años. Muchos de ellos se establecieron y desarrollaron allí su actividad musical, pasando a formar parte de las diferentes capillas; otros hacían viajes de ida y vuelta, llevando y trayendo sus propias experiencias, y también las de otros.

Los siglos XIX y XX

De todo lo dicho hasta aquí podemos deducir que la música de México se encuentra dotada de una personalidad propia que, si bien la relaciona en cuanto a parentesco con la española, se distingue por los elementos concretos a que hemos aludido con anterioridad. Estos elementos no son folclóricos, sino constitucionales al propio temperamento mexicano que hacen su música diferente y diferenciada del resto. Durante los siglos del virreinato, esta personalidad no era evidente, pues existía un espeso manto exterior que la ocultaba. A partir de finales del siglo XIX, y una vez que el XX adquiere solidez, esta marcada



"Virgen de Guadalupe (atribuido a Juan Correa), datado antes de 1689, donde las influencias españolas quedan patentes, pero también las diferencias".

personalidad se revelará como característica común a la música que se va a desarrollar hasta nuestros días. Compositores como Candelero Huízar y Manuel Ponce iniciarán una nueva etapa en la historia musical del país, que adquirirá formas modernistas y nacionalistas y, casi como consecuencia, unos modelos propios de las vanguardias más acusadas de su tiempo.

Si Manuel Ponce representa la vertiente modernista, Huízar tiende al nacionalismo, y así lo transmite a uno de sus principales discípulos, José Pablo Moncayo. Manuel Ponce (1882-1948) es considerado por muchos como el promotor de la música mexicana moderna. Tuvo buenas relaciones con Andrés Segovia, para quien compuso obras a las que el de Linares respondió difundíendolas por todo el mundo. Pero su producción se extiende a las más diversas formas musicales. Tras él, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas conseguirán llevar la música mexicana a su más alto nivel durante el siglo XX. Si la música de Ponce se caracteriza por su abstracción, por la ausencia de elementos ajenos a la esencia musical, aunque no siempre es así, la de Huízar contempla más elementos descriptivos, incluso del propio folclore popular. Entre los seguidores de este último, hemos de mencionar, además del citado Moncayo, a Blas Galindo Dimas, a Salvador Contreras y a Paulino Paredes. Todos ellos formaban el "Grupo de los cuatro", que desarrollarían estilos parecidos. Podemos ilustrar esto comparando obras como *Huapango* de Moncayo con *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, por citar dos obras de gran fama. Otra característica común a este grupo es su atracción por el paisaje. A este respecto, quizás sea José Pablo Moncayo quien aporta las obras de mayor envergadura, muy especialmente en forma de poemas sinfónicos.

Chávez y Revueltas

En cualquier caso, son Carlos Chávez y Silvestre Revueltas los compositores que llevan la música mexicana a su máximo nivel durante la primera mitad del siglo XX. La música del primero se encuentra vertebrada por sus seis Sinfonías, sus Conciertos para piano y violín, y sus diversas músicas orquestales, donde logra un perfecto equilibrio entre vanguardia y tradición, algo que ya se empezaba a dar en un buen número de compositores europeos, con Bela Bartók a la cabeza. Tanto la música de Chávez como la de Revueltas van en esa dirección.

Ahora bien, si hemos de establecer diferencias entre uno y otro, quizás las encontremos en la concreción. Mientras que Chávez tiende a desarrollos más amplios, Revueltas parece querer mantener sólo la sustancia. Esto lo podemos apreciar incluso en las partituras de este último que menos se prestarían a ello, como sucede con su música para el cine. Incluso en *¡Que viene mi marido!*, comedia de 1940, las intenciones del compositor no varían en su pretensión de llegar a la sustancia de la cuestión. Tanto más en *Los de abajo*, también del mismo año y dirigida por Chano Urueta, como la anterior y, por supuesto en *Redes*, donde toda la banda sonora parece medida al milímetro con la acción de la película, calculando sus tensiones en virtud de sus aristas, como redes de pescador a punto de romper los nudos que las unen. Quizás este sentido de lo sustancial quede puesto de manifiesto con la mayor elocuencia en sus cuatro Cuartetos de cuerda; sin duda, unas músicas bastante poco frecuentadas, pero de una calidad que nos hace pensar en los más grandes ejemplos del género de su tiempo. Entre sus obras más conocidas también se da esta concreción, a pesar de que sean de muy diferentes matices; en muchas ocasiones lo descriptivo se encuentra tan perfectamente cohesionado a la música misma, que huelga cualquier imagen. Pensemos en ese continuo y amenazante crescendo que es *Sensemaya*, o el que conduce al final de *Redes*, urgiendo a la unión que llega de cualquier parte, como las cuerdas que sirven para su confección.

Julián Carrillo

A pesar de todo lo que llevamos dicho hasta aquí, hay un compositor mexicano que quizás requiera una mayor atención que los demás por lo que representó para el devenir de la música universal. Julián Carrillo, además, nació unos años antes que Ponce, el primero que mencionamos como impulsor de la música del país a partir de finales del siglo XIX. Su vida abarca un total de noventa años, nace en 1875 y muere en 1965, y a lo largo de ella experimenta diversas variaciones estilísticas, si bien sus ideas renovadoras se pueden vislumbrar en él desde sus inicios. Junto a Alois Haba, puede ser considerado como uno de los pioneros de la investigación en el campo del microtonalismo en occidente; esto es, el estudio de los intervalos



El compositor mexicano Silvestre Revueltas actuando en la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), como un pianista de cantina (Acervo de la Cineteca Nacional).

musicales inferiores al semitono. Más que el checo, podríamos decir, pues Carrillo es también físico, y aplica sus conocimientos a la investigación musical; es más, su labor no se queda ahí, sino que queda completada como constructor de los instrumentos que van a servir para hacer efectivas las conclusiones a que ha llegado mediante el estudio y la experimentación. Los estudios que llevó a cabo y las conclusiones a que llegó quedaron plasmados en su libro *El sonido 13*; en él describe sus hallazgos de la siguiente manera:

“El sonido 13, en el sentido literal de la palabra, fue el primero que rompió el ciclo clásico de los 12 sonidos existentes a la distancia de un dieciseisavo de tono (que fueron los intervalos logrados por mí en mi experimento entre las notas Sol y La de la cuarta cuerda del violín), y cuya constante interválica es 1.0072. Pero ahora, sonido 13 es un nombre que abarca al total de mi revolución, que ha conquistado en su desarrollo una multiplicidad de intervalos musicales jamás soñados; que ha inventado y construido nuevos instrumentos que han sido tocados en conciertos en los centros más linajudos, tanto en Europa como en América, y que, además, ha planteado una reforma total de las teorías clásicas, tanto de música como de física musical. Y que ha escrito los libros técnicos para su desarrollo, inventando un nuevo sistema de escritura”
(Julián Carrillo: *Sonido 13*)

El microtonalismo, también denominado xenarmónicos, es algo que no contemplaba el sistema tonal occidental, pero que sí se encuentra presente en otras culturas musicales, especialmente orientales, como la india y la china, pero también se puede encontrar en la africana. El interés de Carrillo por estos intervalos musicales no surge porque sí. Hay que hacer notar una fuerte tendencia en México por las vanguardias musicales. Cuando Rodolfo Halffter aparece en el país a causa de la Guerra Civil Española, hace llegar al Conservatorio Nacional de Música la enseñanza del serialismo, alimentando el interés de los jóvenes músicos por las vanguardias musicales de la época. No será Carrillo el único compositor mexicano interesado por los xenarmónicos, podríamos citar al menos otros dos: Armando Navas Loya y Javier Torres Maldonado. Entre otros latinoamericanos que tratan el tema, cabe mencionar al peruano Charles Antonio Loli Antequera, quien concibe el “pentadecagrama”; es decir, quince líneas paralelas en grupos de cinco para una escala tonal de diecisiete notas.



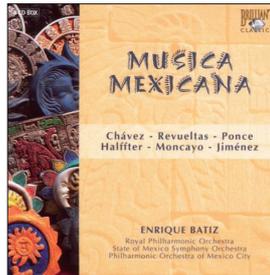
El compositor Carlos Chávez con la bailarina Rosa Covarrubias, a la izquierda, y la artista Frida Kahlo.

Recorrido por la música de México



RIHM: La Conquista de México. Coro de la Ópera y Filarmónica Estatal de Hamburgo / Ingo Metzmacher. CPO · 2 CD · DDD

En la exposición referida, adquiere especial relevancia el biombo de la colección del Duque de Almodóvar del Valle, que narra la conquista de Tenochtitlán. Rihm asigna voces femeninas para Moctezuma y masculinas para Hernán Cortés.



MÚSICA MEXICANA. Obras de Chávez - Revueltas - Ponce - Halffter - Moncayo - Jiménez. Enrique Bátiz. Royal Philharmonic, Orquesta Estatal de México, Sinfonía Chichén, Philharmonic Orchestra of Mexico City. Brilliant · 8 CD · DDD

Colección de ocho CD donde se pueden encontrar algunas de las composiciones más relevantes de la música mexicana de los dos últimos siglos. A nombres como los de Chávez, Ponce o Revueltas se suma el de Rodolfo Halffter, por ejemplo.



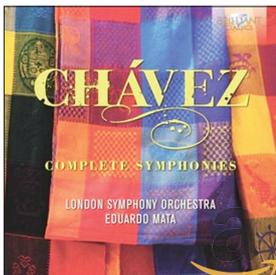
NUEVO MUNDO. Música latinoamericana del siglo XVII. Conjunto Elyma / Gabriel Garrido. Glossa · CD · DDD

Disco muy ilustrativo para entender el modo en que se interrelacionaron las dos culturas musicalmente. Nombres como los de Juan de Araujo, Juan Hidalgo o Gaspar Fernández desfilan por él, siempre con el rigor que caracteriza a Garrido.



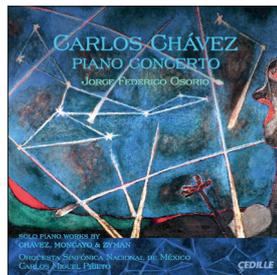
MONCAYO: La Mulata de Córdoba. Solistas. Orq. Sinfónica Carlos Chávez / Juan Carlos Lomónaco. Urtext · CD · DDD

Ópera en un acto encargada al compositor por Chávez para ser representada junto a *Rosa del Bajío*, de Hernández Moncada y *Carlota*, de Luis Sandi, en la sesión del 23 de octubre de 1948, dedicada a mujeres de la literatura mexicana.



CHÁVEZ: Sinfonías completas. Orq. Sinfónica de Londres / Eduardo Mata. Brilliant · 2 CD · DDD

Junto a Manuel Ponce y Silvestre Revueltas, Carlos Chávez puede ser considerado uno de los padres de la música mexicana contemporánea. En sus Sinfonías (seis cimas de su producción) despliega toda su imaginación musical.



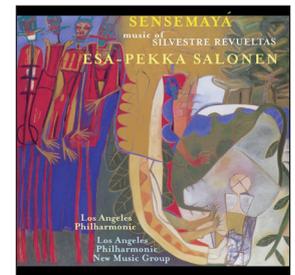
CHÁVEZ: Concierto para piano... Jorge Federico Osorio. Sinfónica y Nacional de México / Carlos Miguel Prieto. Cedille · CD · DDD

Además del *Concierto*, el disco incluye tres obras para piano: *Meditación*, del mismo Chávez; *Muros verdes* de Moncayo y la *premier de Variaciones sobre un tema original*, de Samuel Zyman, atractiva obra de extraordinaria complejidad.



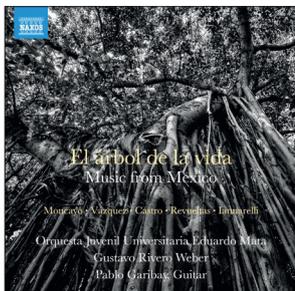
REVUeltas: Música de Feria. Cuartetos. Cuarteto Latinoamericano. New Albion Records · CD · DDD

Música de Feria es el título que Revueltas da al *Cuarto* y último de sus Cuartetos. En realidad, las cuatro obras no rebasan juntas los tres cuartos de hora. Cada una de estas partituras parece concentrar en sí misma toda la esencia musical.



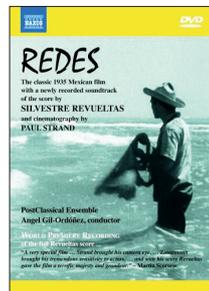
REVUeltas: Sensemayá. La Noche de los Mayas, etc. Orq. Filarmónica de Los Ángeles / Esa-Pekka Salonen. Sony · CD · DDD

Cuando apareció este disco allá por 1999, con motivo del centenario del nacimiento del compositor, una gran parte del mundo musical europeo y norteamericano quedó perplejo ante la cantidad de música en el contenido.



EL ÁRBOL DE LA VIDA · MÚSICA DE MÉXICO. Obras de Castro, Moncayo, Revueltas, etc. P. Garibay. Orq. Juvenil Universitaria Eduardo Mata / G. Rivero Weber. Naxos · CD · DDD

Bonito disco en el que se dan cita compositores mexicanos ya clásicos (Moncayo, con su *Huapango*, Revueltas o Castro) con otros que desarrollan hoy sus procesos creativos; es el caso de Herbert Vázquez y la obra que le da título.



REVUeltas: Redes. Post Classical Ensemble / Ángel Gil-Ordóñez. Naxos · DVD

Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel dirigieron en 1936 esta cinta de gran contenido reivindicativo. Además de contener toda la música que Revueltas compuso para la película, el DVD ofrece abundante documentación al respecto.



CARRILLO: Sinfonía n. 2, etc. Hernández Ávila. Coro y Sinfónica de San Luis Potosí / José Miramontes Zapata. Toccata · CD · DDD

Además de la *Segunda Sinfonía*, el CD contiene extractos de *Matilde ó México en 1810* y otras dos obras menores: *A Isabel*, una pequeña pieza compuesta en 1890 y *Marcha nupcial n. 2*; es decir, partituras anteriores a la etapa "microtonal".



CARRILLO: Sonido 13. Uah Ediciones. ISBN: 978-9563572391; 442 págs.

Junto a Haba, quizás sea Julián Carrillo uno de los primeros compositores occidentales que se interesan por los intervalos inferiores al semitono. El mexicano desarrolla sus investigaciones al respecto en este libro fundamental.

Anna Bonitatibus

La Anti-Diva al servicio de la música

por Lorena Jiménez

Hay superestrellas que utilizan la música para alimentar su ego y su fama y hay otras como Anna Bonitatibus, que han elegido ponerse al servicio de la música. "Por ingenuo, idealista, incluso aburrido que parezca, he elegido el segundo camino (...) el tiempo para toda esa autopromoción se roba al estudio y al trabajo (...)". La personalidad vocal de la mezzosoprano italiana, rica en matices y colores, y su compromiso dramático, han conquistado al público de los escenarios líricos más importantes del mundo, confirmando su status como una de las mejores cantantes de su generación. Pero, además, la Anti-Diva, como le gusta definirse a sí misma, compagina su actividad como intérprete con la de incansable investigadora musical, comprometida con la recuperación y difusión del repertorio menos conocido de la lírica de cámara italiana a través de la editorial musical Consonarte-Vox in Musica; editorial que ella misma fundó y que cuenta con la colaboración de expertos musicólogos y académicos de reconocidas universidades europeas. Ferviente admiradora del compositor de Pésaro, tanto en su faceta de investigadora como de cantante, Anna Bonitatibus cuenta con una legión de seguidores entre los devotos de Rossini, pero también entre los amantes de la música barroca, que este mes podrán admirar su talento cantando Haendel en el Palau de la Música de Barcelona y en el Auditorio Nacional de Madrid, en el marco del ciclo "Universo Barroco" del CNDM. Mi primer encuentro personal con Anna Bonitatibus fue vía Skype. Y al otro lado de la pantalla descubrí a una persona sonriente, de carácter abierto y cercana en el trato, con buena disposición para la charla y una humildad extraordinaria en un gremio lleno de egos. Ajena a las vanidades, la música siempre ha sido su auténtica vocación y prefiere dedicar su tiempo a la solitaria batalla del estudio y la investigación. La Bonitatibus es una mujer de conversación fluida y verbo pausado; resulta fácil sentirse cómoda con ella y las preguntas van surgiendo de forma espontánea en el curso de la conversación.



De nuevo en España, en esta ocasión, en el *Radamisto* de Haendel...

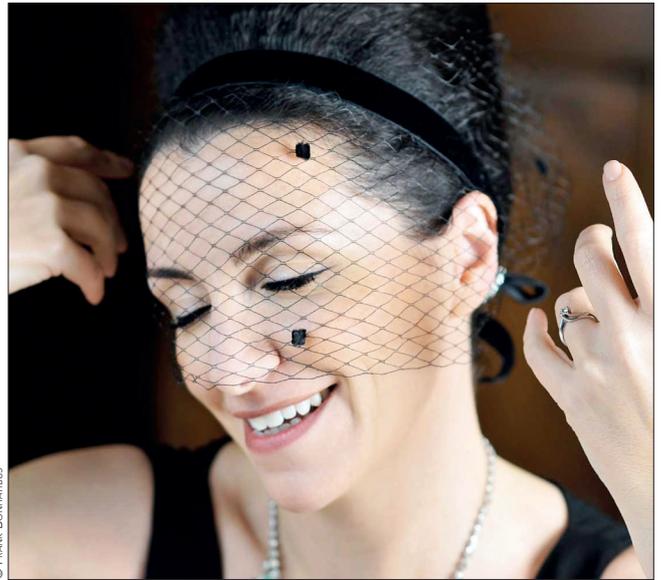
Le voy a contar mi relación con el *Radamisto* de Haendel... Hace muchos años, Alan Curtis me pidió que cantara *Radamisto*, pero no pudo ser porque entonces yo no estaba libre, y se lo pidió a Joyce DiDonato, que inició así su aventura. Es decir, que era una cita que tenía pendiente cuando Alan nos dejó, lo que para todos nosotros fue una pésima y prematura noticia, ya que todavía tenía mucho que ofrecer, porque Alan Curtis fue un importantísimo musicólogo e investigador... Así que cuando me pidieron hacer el disco "En Travesti", quise incluir el aria de *Radamisto* como mi particular homenaje a Alan Curtis por no haber grabado ese disco de *Radamisto*; fue el primer track del disco, porque *Radamisto* fue escrito inicialmente para Margherita Durastanti, que fue para Haendel como la Isabella Colbran de Rossini; hizo tanto roles de contralto como de soprano, ya que era una verdadera mezzosoprano del *settecento*, sin olvidar que el término "mezzosoprano" llegó más tarde... Para mí, era importante dedicar algo a la Durastanti porque, además, he cantado varias cosas suyas, como su Sesto en el *Giulio Cesare* y sobre todo la Agrippina escrita para ella. En realidad, en su primera versión, el *Radamisto* fue escrito para Margherita Durastanti...

Y en esta gira cantará el rol de Tigrane, que no había cantado antes...

Durante la pandemia, como ya había hecho otras cosas con Philippe (Jaroussky), me invitó a hacerlo, y le dije, "mira, lo que quieras... en este periodo va genial...". Cuando la estaba estudiando, descubrí que, en la primera edición, el rol de Tigrane lo cantó una cantante que se llamaba Caterina Galerati y se trata de un rol "en travesti"... Me parece muy importante saber eso, porque se cree que el *travesti* es el castrato que canta roles de mujer y no es así... El *travesti* es la voz opuesta, es la mujer que se pone en la piel del sexo opuesto, cantando con la propia voz... Así que el rol de Tigrane lo cantó por primera vez una mujer, no un castrato; el castrato viene después... Y descubrí también que esta Caterina Galerati, para la que fue escrito el rol de Tigrane, y de la que tenemos poquísimas noticias, era una cantante especializada en roles *en travesti* en el *settecento*... Cuando se necesitaba un rol masculino, llamaban a Galerati. Así que estoy feliz de cantar un rol que fue escrito para una mujer y, de hecho, era un príncipe, y por tanto un rol *en travesti* construido para ella, para su *vocalità* expresiva, con la coloratura adaptada a su capacidad y para resaltar esa habilidad suya de haberse especializado en roles *en travesti*... De hecho, casi todos los roles escritos para ella son *en travesti*... Así que encaja perfectamente con todo el resto de mi producción (risas).

En su recital del pasado Rossini Opera Festival de Pesaro, titulado "Tanti affetti: Rossini e le sue Muse", incluyó obras de Isabella Colbran y de Maria Malibran. ¿Cómo describiría el estilo compositivo de la Colbran y de la Malibran? ¿Se parecen al de Rossini?

En este concierto hay diversas musas; intérpretes cercanas a Rossini, como estas cantantes, pero también hay un pequeño homenaje a la *mamma*... Y está su perrita que se llamaba Mimí... Y son todas figuras femeninas; por ejemplo, la reina Isabel II de España a quien está dedicada la *chanson* francesa *A Grenade!* Y, obviamente, incluí a Isabella como compositora, porque en las composiciones de Isabella (que no olvidemos se publicaron antes de su encuentro con Rossini en París), ya encontramos una *arietta* que nos hace pensar en la *canzonetta spagnola* que luego desarrollará Rossini... la estructura es la misma... Así que es una musa entre las musas a quien Rossini dedicó muchas cosas... También incluí una obra para voz y piano de Rossini dedicada a su contralto Adelaide Malanotte, que cantó *Tancredi* y Rossini escribe incluso el nombre de Adelaide dentro de la obra... Y a mujeres



© FRANK BONITATIBUS

Anna Bonitatibus cantará este mes Haendel en el Palau de la Música de Barcelona y en el Auditorio Nacional de Madrid, en el marco del ciclo "Universo Barroco" del CNDM.

literarias como Francesca da Rimini, etc. Se trata de un programa que espero poder llevar de gira... y ya me lo han pedido. Pero, volviendo a la pregunta, Isabella escribe con un conocimiento de armonía muy interesante y sucede lo mismo con la Malibran... De hecho, la obra de la Malibran, *Addio a Nice*, es muy interesante porque se la dedica a Rossini; es decir, es a la inversa... Eran cantantes con un nivel musical más alto que nosotros... Estudiaban música, armonía, composición... Nosotros somos, entre comillas, solo intérpretes, lo que no es poco porque una obra muy conocida se renueva también gracias a quien la interpreta, a quien la vive... Pero, además, las cantantes principales de las óperas que todavía se interpretan hoy tenían contacto directo con el compositor... Y eso se puede apreciar en la tesitura, en la manera de escribir una frase expresiva; se nota, sobre todo, con Isabella y Rossini para las óperas de Nápoles. Su colaboración con respecto a la estructura vocal... Por eso hoy nosotras siempre tenemos que buscar adaptarnos a una *vocalità* que no es la nuestra; y ocurre lo mismo con los tenores, que en Rossini son agudísimos porque sus tenores cantaban los agudos con la *voce di testa* y no con la *voce piena*... Así que a nosotros nos resulta más difícil meternos en esa escritura concebida para otro y, además, hoy tendemos a cantar las óperas enteras, sin cortes, con todos los finales y las repeticiones y, en cambio, ellos, en la época, hacían *pasticci*, metían el *aria di baule*, cortaban el final... Incluso la misma noche... "esta noche no estoy bien, así que corto estas dos arias..."; "baja aquí, sube allí...". Digamos que el compositor era un poco como el sastre de la *primadonna* o del *primo uomo* (risas). Nosotros, en cambio, tenemos que hacerlo todo y con un diapason más alto y con una orquesta más grande... (risas).

A propósito de la *vocalità*, se suele utilizar el término de *Soprano sfogato* cuando se hace referencia a la voz de Isabella Colbran, pero ¿es acertado?

Gracias por esta pregunta, porque tiramos inmediatamente un mito... De hecho, se dice *roles Colbran*, y es muy im-

"Isabella Colbran y Maria Malibran eran cantantes con un nivel musical más alto que nosotros"



© FRANK BONTATIBUS

“Cuando estaba estudiando *Radamisto* de Haendel, descubrí que, en la primera edición, el rol de Tigrane lo cantó una cantante que se llamaba Caterina Galerati y se trata de un rol ‘en travesti’, afirma la mezzo italiana, que cantará este papel en España.

portante entender que la Colbran era una soprano *drammatica d’agilità*, es decir, la que Verdi utiliza después para alguno de sus roles... La voz más cercana para imaginarnos a la Colbran, como color, como presencia, como *drammaticità*, es realmente Maria Callas... No olvidemos que la Callas de la edad de oro es la Callas que es soprano *drammatica d’agilità*. La escritura nos hace pensar en este tipo de *vocalità*; además, las reseñas de la época de la Colbran hacían mucho hincapié sobre su forma de entrar en escena, y de crear todo un ambiente incluso antes de cantar porque, por ejemplo, una cosa que llama mucho la atención sobre las óperas que Rossini escribió para la Colbran... (y esto es algo que también vemos en las óperas de Simon Mayr), es que la primera entrada de las partes escritas para la Colbran no son un aria especialmente difícil en un primer momento... En la *Semiramide*, entra y canta primero un cuarteto y luego hará *Bel raggio lusinghier*... Es como que ella necesita calentar primero, porque, por ejemplo, en la *Semiramide*, que es la última ópera que Rossini escribió para ella, están los recitativos acompañados y son *recitativi di forza*... Rossini utiliza esa capacidad dramática de saber *dire la parola* y dirigir el verso, incluso sin la necesidad de la coloratura, que era, entre comillas, un acuerdo para resaltar determinadas *skills* del cantante... Además, no podemos olvidar que la coloratura rossiniana está siempre al servicio de la melodía... No es solo un derroche de habilidad como para los castrati en la época settecentesca, aunque Rossini amaba muchísimo los castrati y envidiaba su técnica, pero él pone debajo una orquestación y una estructura para que esas coloraturas adquieran fuerza, valor y

“No podemos olvidar que la coloratura rossiniana está siempre al servicio de la melodía”

“La voz más cercana para imaginarnos a la de la Colbran sería la de Maria Callas”

expresividad... Y la Colbran fue la síntesis perfecta de esta manera de escribir para la voz, subrayando el interés de Rossini por experimentar en la ópera seria... Hay que resaltar también algo muy importante, y es que Rossini escribió unas cuarenta óperas de las que solo quince son *farse*, *se-miserie* y *buffe*, y el resto, es decir, veinticinco, son óperas serias... Y de estas veinticinco, diez fueron escritas para Isabella Colbran en el rol del título, excepto *Maometto II*, en el que ella cantaba Anna... Y tampoco podemos olvidar que la Colbran, antes de que llegara Rossini, ya cantaba en el Teatro San Carlo, incluso había inaugurado el teatro con la ópera de Mayr *Partenope*, interpretando a Partenope, que da el nombre a la ciudad de Nápoles... Y ella misma había cantado la ópera *Ginevra di Scozia* de Mayr porque le gustaba mucho el rol escrito para el castrato Marchesi, que era contralto en la época... Así que evidentemente cantó la ópera transformando y subiendo la tonalidad, etc. En definitiva, cuando se habla de este tipo de *vocalità* y de que si era soprano o mezzosoprano, habría que invertir el punto de vista, ya que las óperas se adaptaban para que ese cantante, hombre, mujer o castrato, se adecuara a un rol, una parte, un título... para el que se sentía especialmente preparado o porque el teatro tenía a disposición esa *troupe* para esa ópera, y las partes se adaptaban según el cantante. Es necesario revisar muchísimas cosas, porque no podemos olvidar que el compositor escribió esas partes junto a su intérprete... Hoy, si tuviéramos aquí a Rossini o a Mozart, ¿cambiarían según nuestras exigencias? Incluso el mismo Verdi, al que solemos darle mucha rigidez... habría que verlo; pero si el intérprete puede arruinar una ópera porque no es capaz de hacer ciertas cosas, el compositor tiene que modificarlas... En cambio, nosotros ahora no tenemos al compositor a nuestra disposición (risas), así que a veces le hablo: “Gioacchino, ¿me consientes esto?” (risas)... “Haendel, ¿qué dices si hago esto?” (risas).

En su repertorio barroco figuran varios títulos de Vivaldi, Haendel, Purcell o Monteverdi, pero también de Cavalli, de quien ya ha cantado *La Didone*, *Ercole amante* y *La Calisto* ¿Por qué los teatros italianos raramente incluyen a este compositor en sus *cartelloni*?

Aquí abre un *portone*... Yo soy italiana, viajo por todo el mundo y resido en Londres... Y efectivamente he cantado mucho Cavalli pero, ¿dónde? No en Italia... Creo que no es justificable que incluso en Florencia se haga poquísimo su música y su repertorio... Y es una pena porque habría que recuperar la sensibilidad hacia esa poesía de las óperas del *Seicento*, que habla del hombre con todas sus contradicciones y es realmente un teatro en el que nos podemos ver reflejados... Cuando hicimos el *Ercole amante* en Ámsterdam había nueve funciones y estaba todo vendido... ¿Cómo es que el Cavalli italiano cuelga el cartel de “no hay entradas” en Ámsterdam todas las noches, y en Italia nadie confía en él? Hay algo que no funciona... Y pasó lo mismo con *La Didone* en el Théâtre des Champs-Élysées, que fue todo un éxito... Y es que el texto lo dices de una determinada manera y, aunque el espectador no entiende el significado individual de cada palabra, toma de ti las emociones con las que tú le acompañas con la palabra y por tanto está contigo, no está con los subtítulos... (risas). Lo haces partícipe de lo que estás viviendo... Hay que recuperar este teatro...

El pasado mes de septiembre fue la encargada de inaugurar la decimonovena edición del Giovanni Paisiello Festi-

val de Taranto (Italia). Además de *La Molinara* del propio Paisiello, ha cantado también óperas como *L'Olimpiade* de Pergolesi o *Il Marito disperato* de Cimarosa, entre otras ¿Se valora lo suficiente la importancia que tuvo la Scuola Napoletana en la historia de la ópera?

Efectivamente, en la Scuola Napoletana están todas las raíces de lo que será la ópera del futuro... Todos estuvieron en Nápoles; en realidad, en la Scuola Napoletana desembocan muchísimos compositores nacidos en Roma, Puglia, en Sicilia... Scarlatti, por ejemplo, era siciliano... Scuola Napoletana significa que esta ciudad fue realmente el centro de Europa, no solo en el inicio del Settecento sino, sobre todo, en el Seicento... Sin Cimarosa no habríamos tenido todo lo que vino después; sin Paisiello no habríamos tenido Bellini, no habríamos tenido Spontini y sin Spontini, no habríamos tenido cierta música francesa ni habríamos tenido cierto Beethoven... Además, Paisiello fue a San Petersburgo, Cimarosa fue a Venecia y a Rusia, Spontini y Cherubini fueron a París... Rossini giró por toda Europa... Las ideas de Rossini tienen su origen en Paisiello, desarrolladas según la praxis y el estilo de la época que vivió... En definitiva, sin la Scuola Napoletana, no existiría la ópera, ¡punto!... En el disco que hice dedicado a *Semiramide*, grabé un aria de Paisiello para un castrato y, de los 17 tracks del disco, este aria es quizás una de las obras más interesantes porque tiene una gran belleza... Lo llaman nuestro "Mozart italiano", pero ¿qué pasaría si nosotros dijésemos que Mozart era el Paisiello austriaco?... ¿Cuándo cambiaremos este punto de vista?... En los países que han tenido Mozart, Bach..., han construido esa cultura con estos compositores que, por supuesto, merecen todo el valor que se les da, pero no deja de ser también un trabajo construido, porque se ha hecho todo sobre ellos... Con Bach en Alemania o Mozart en Austria... El problema de Italia es que tiene muchos, y ocuparse de cada uno creando un festival, por ejemplo, supondría tener a disposición recursos económicos... Y, además, Italia tiene otra competencia terrible que es la gastronomía y se invierte en ella porque trae fácilmente dinero... ¿Por qué invertir en Jommelli...? Grandísimo compositor de óperas serias...

Su interés musicológico la ha llevado a redescubrir a intérpretes y compositores prácticamente olvidados a través de su editorial musical Consonarte - Vox in Musica. Hábleme de su reciente grabación de los *Canti italiani* de Beethoven para voz y piano, publicada solo en formato digital en las plataformas de streaming...

Beethoven me sirvió de compañía en los meses más duros de la pandemia porque me quedé sola... Mis seres queridos estaban lejos y, debido a las restricciones, estaba prohibido que nos reuniéramos... Había decidido dedicarle un espacio porque que ya había cantado algunas de sus composiciones en italiano, pero estudiando y leyendo buena parte de su epistolario, descubrí un mundo que ignoraba por completo; descubrí otro compositor... A partir de sus cartas, descubrí que Beethoven era uno de nosotros; era una persona independiente, y al igual que Rossini, ha contribuido mucho a la creación de la figura del *freelancer*. Intentó vivir de su propio trabajo, editando sus obras con muchos editores, y eso lo convierte en una persona cosmopolita... Es verdad que se quedó en Viena, pero viajó a través de sus cartas y de sus contactos, escribiendo en varios idiomas, algo que pocos saben... De hecho, escribió incluso canciones en español, irlandés, escocés, inglés, italiano y un par también en fran-



© FRANK BONITATIBUS

"¿Cómo es que el Cavalli italiano cuelga el cartel de 'no hay entradas' en Ámsterdam todas las noches, y en Italia nadie confía en él?", indica la cantante e investigadora musicológica.

cés... Y el otro gran descubrimiento que hice fue contando, aunque no las he contado todas, porque hay versiones A, versiones B..., ya que Beethoven repensaba continuamente sus composiciones... Pero, más o menos, el corpus de las obras líricas de cámara de Beethoven supera el número de trescientas composiciones, entre *Lieder*, cantatas, música sacra y otras obras... Así que esto desmiente el mito de que Beethoven no sabía escribir para la voz; algunas de estas composiciones son sobre textos italianos... ¿Beethoven hablaba o no hablaba el italiano?... No lo sabemos, pero lo entendía bien, porque en sus cartas en alemán hay muchísimas expresiones en italiano que utilizaba para bromear, para subrayar un concepto... Y no olvidemos que ya antes de encontrar a Salieri, su maestro en Bonn fue Luchesi, un italiano... Así que con Italia tuvo muchísima relación, de hecho, escribió también las variaciones sobre *Nel cor più non mi sento* para piano... Es importante señalar que, cuando la musicología alemana creó el mito de Beethoven, las composiciones italianas se descartaron, porque eran italianas... Así que simplemente las he desempolvado, investigué sobre las fechas y los orígenes, sobre las publicaciones... Descubrí incluso que las cuatro obras de la *Op. 82* con textos de Metastasio fueron publicadas por Breitkopf y antes habían sido publicadas por Clementi en Londres...

Comenzamos con Haendel y concluimos con Beethoven, no está nada mal... Gracias por su tiempo, ha sido un placer.

<http://annabonitatibus.com>

"Había decidido dedicarle un espacio al Beethoven italiano, y al estudiar y leer su epistolario, descubrí otro compositor"

David Rejano

Haciendo las américas

por Gonzalo Pérez Chamorro



ESPAÑOLES POR EL MUNDO VII

David Rejano

trombón de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles (LAPO)

www.davidrejano.com

De Badajoz a Los Angeles

Distancia: 9.252 kilómetros

Es trombón principal de una orquesta como la Filarmónica de Los Angeles... ¿Cómo fue el proceso hasta llegar a sentarse delante de un atril en esta orquesta?

Pues en mi caso particular, fue un proceso muy gradual. Cuando tenía 18 años, gané la plaza de trombón solista en la Orquesta Sinfónica de Navarra. De ahí, pasé a conseguir la plaza de trombón solista en la Orquesta del Liceu de Barcelona, y de ahí, a ser trombón solista de la Filarmónica de Múnich. Es decir, que pasé por una orquesta de plantilla y programación más reducidas, por una orquesta de ópera y por una de las orquestas sinfónicas europeas más punteras del panorama musical antes de acabar desembarcando en Los Angeles. En cuanto a cómo llegué hasta Los Angeles, todo comenzó cuando, estando en Múnich, conocí a Gustavo Dudamel, quien nos visitaba para dirigirnos en una *Séptima Sinfonía* de Mahler. Él fue quien me comentó que la plaza en Los Angeles estaba vacante y que le gustaría invitarme para hacer las audiciones y conocer la ciudad y la orquesta.

Antes de esta incorporación americana, ¿llegó a pensar que su futuro iba a estar fuera de España?

Si le soy sincero, nunca en toda mi carrera he pensado demasiado sobre cuál me gustaría que fuera mi siguiente paso. Nunca me planteé por ejemplo llegar a vivir en Alemania, y acabé pasando siete fantásticos años en Múnich. Y aunque la idea de vivir en algún momento en EE.UU alguna vez se cruzó por mi cabeza, no es algo que planease que pasara en algún momento, simplemente ocurrió. Al haber hecho mi formación superior en el Conservatorio de París, ya tenía la experiencia de haber vivido fuera de España, aprender un nuevo idioma y experimentar una nueva cultura;

definitivamente todo esto era algo con lo que me sentía cómodo, que no me suponía muchísimo esfuerzo, pero de nuevo, no había un especial deseo de vivir aquí o allí.

Cómo es la vida en Los Angeles, una ciudad cinematográfica...

Como usted dice, es una ciudad que vive muy alrededor de la industria del cine. La mayoría de los más prestigiosos estudios de cine se encuentran aquí, y eso genera que esta ciudad respire cine. Es uno de los atractivos de la ciudad, y el hecho de formar parte ahora también de todo el proceso creativo que envuelve la grabación de bandas sonoras para películas por ejemplo, series, documentales, etc., es algo que no puedes encontrar en otro lugar. Es un apartado del mundo de la música en el que obviamente no me había adentrado tanto antes, y definitivamente es algo muy interesante y único de lo que poder formar parte. En Los Angeles uno puede encontrar absolutamente todo lo que busque, con los mejores profesionales a nivel mundial en muchos ámbitos, y eso hace que la vida aquí pueda ser todo lo interesante, divertida y ocupada que uno quiera que sea.

¿Cuál es su rincón favorito de la ciudad? ¿Y su restaurante?

Pues casi que le diría que mi rincón favorito se encuentra en mi casa, ¡junto a mi mujer! (risas). Pero la verdad es que hay tantos sitios bonitos por aquí que sería complicado el poder elegir tan sólo uno. La costa californiana es de las más bellas que yo haya podido ver, con una orografía, una fauna marina y unos atardeceres únicos en el mundo. Lo del restaurante ya lo tengo más claro... Es un restaurante de comida japonesa llamado Rice, que se encuentra en la ciudad de Manhattan Beach. Todo lo que cocinan es orgánico

y el producto es de pesca sostenible, y al mismo tiempo es muy creativo en su elaboración; todo esto es muy de Los Angeles... ¡jajaja!

¿Cómo es un día normal en su vida en Los Angeles?

Pues la verdad es que depende mucho de qué día de la semana sea. Por ejemplo, durante la temporada de invierno de la orquesta (septiembre a junio), trabajamos todos los días excepto los lunes, con cuatro conciertos por semana. Pero cuando no estoy ensayando o tocando conciertos con la orquesta, estoy dando clases a mis alumnos del Colburn Conservatory. También, como he comentado antes, la actividad grabando en los estudios de cine ocupa una buena parte de mi tiempo. Y por si esto no fuera suficiente, el año pasado fundé una empresa de sordinas de estudio para instrumentos de metal diseñadas por mí. Así que, en realidad no importa mucho qué día sea, siempre hay algo que hacer. Y muy contento por ello!

¿Qué opinión tienen los californianos de España y de los españoles, por lo que haya captado?

Siempre me ha resultado muy curioso el hecho de que los estadounidenses tengan un concepto muy global de lo que es Europa (supongo que influenciado por la propia idiosincrasia de su país). Para ellos todo lo proveniente de Europa está como envuelto en un halo de glamour, y por lo tanto su opinión sobre España y los españoles es muy buena. Toda la gente que conozco que ha estado alguna vez en España tan sólo habla maravillas de nuestro país, nuestra cultura y nuestra gente. Lo cual, evidentemente, ¡me llena de orgullo!

¿Qué es lo que más echa de menos de España y de su ciudad natal?

Yo soy originario de Badajoz, pero por temas laborales mi familia vivió en diferentes partes, y eso hace un poco más complicado el echar raíces en un lugar determinado. Sin duda alguna, lo que más se echa de menos es poder ver a tu familia. Aunque seguimos viéndonos cada año, el hecho de no estar allí para cualquier tipo de eventualidad (buena o mala) es lo que se lleva un poco peor.

Y hablando de España, ¿suele venir a menudo, tanto profesional como personalmente?

¡Por suerte sí! Tanto mi mujer (la arpista Cristina Montes Mateo) como yo, hemos conseguido seguir todo lo ligados que podemos a España, a pesar de la distancia que nos separa. La verdad es que organizamos nuestros conciertos y *masterclasses* en España por periodos, y así cada vez que estamos por allí, siempre intentamos encontrar huecos para ver y estar con la familia. Tenemos también tantísimos buenos amigos y colegas en España, que nos encanta seguir pudiendo disfrutar de ambos lados del mundo...

¿Próximos conciertos en España?

La verdad es que con la situación actual con el Covid-19, varios conciertos que tenía han tenido que ser pospuestos. Esperamos poder confirmar nuevas fechas pronto para, por ejemplo, el estreno mundial del *Concierto para trombón y orquesta* que mi amigo y gran compositor Ricardo Molla compuso para mí, y que como digo está pendiente aún de estreno.

Volvamos a Los Angeles, donde brilla la estrella de Dudamel de manera incomparable...

Sin duda alguna, Gustavo es uno de los rostros más reconocibles del panorama socio-cultural de esta ciudad. En mi opinión, es el primer director de orquesta que ha traspasado la línea de lo meramente clásico para pasar a formar parte de la cultura pop. A nivel personal, es sin duda uno de los músicos con más talento de los que yo haya podido cono-



© MARTIN CHALFOUR

David Rejano, trombón principal de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles.

cer. Su control sobre la partitura, su forma de poner siempre a la música por encima de cualquier otra cosa y su forma de transmitir todo esto a la orquesta, le hacen alguien único, y alguien con quien todo el mundo quiere trabajar. Y nosotros tenemos la suerte de tenerlo como nuestro Director Musical...

¿Cómo podría definir el sonido de su orquesta?

En una palabra, versátil. Recuerdo que desde la primera vez que toqué con mi orquesta, me di cuenta de lo flexible y versátil que es. Es una orquesta que es capaz de pasar del repertorio sinfónico más clásico a la música contemporánea de vanguardia, y de ahí a la música de cine o al jazz, y de ahí a donde tenga que pasar, sin perder ni un ápice de calidad. Es una orquesta muy internacional, con muchos músicos estadounidenses pero también con gente de Rusia, Australia, China, Japón...Y todos esos diferentes *backgrounds* musicales se funden de maravilla entre ellos, formando al final un sonido muy limpio e "internacional", si se me permite. Creo que, cada vez más, están quedando atrás los estereotipos de que una orquesta, dependiendo de dónde sea, va a sonar siempre de una determinada forma. Creo que

"En cuanto a cómo llegué hasta Los Angeles, todo comenzó cuando, estando en Múnich, conocí a Gustavo Dudamel, quien nos visitaba para dirigirnos en una *Séptima Sinfonía* de Mahler"



© MARTIN CHALFOUR

"La actividad grabando en los estudios de cine ocupa una buena parte de mi tiempo", afirma el músico residente en la ciudad cinematográfica por excelencia.

el sonido de una orquesta tiene que ser moldeable por el repertorio y por el director que la dirija, y aquí trabajamos mucho en esa dirección.

¿Para que una orquesta americana del nivel de la LAPO haga una gira por Europa y España deben alinearse los astros, por lo que parece...?

Ya le aseguro que yo sería el primer interesado en que eso sucediese, ¡jajaja! Pero por lo que parece, la forma en la que las orquestas van de gira está transicionando un poco más hacia un modelo de "orquesta residente", ofreciendo varios conciertos en un mismo sitio, en lugar de girar por múltiples países. ¿Quizá una residencia de la LAPO en España...?

¿Cómo vivió el confinamiento y dónde? ¿Qué opinión tiene de todo lo pasado y lo que estamos pasando?

Pues toda la primera parte del confinamiento me pilló a mí solo en mi casa en Los Angeles, ya que me mujer justo acababa de llegar a España para tocar varios conciertos de solista, justo ese principio de marzo. Después de eso y de los primeros meses de incertidumbre, y gracias a que somos a la vez españoles y residentes estadounidenses, hemos podido estar yendo y viniendo hasta día de hoy sin problemas. Evidentemente, toda la actividad musical en Los Angeles se paró por completo (estuvimos más de 16 meses sin tocar para el público en la orquesta), y las clases en el Conservatorio pasaron a ser online. La actividad en España se fue reabriendo antes, y nosotros pudimos aprovechar para

"Tengo recuerdos de Barenboim y su pasión, Maazel y su perfeccionismo técnico y ese *no-se-qué* que te enganchaba, Dudamel y su energía, Gergiev y su genio errático, Mehta y su control sobre todas las cosas"

hacer proyectos y conciertos ahí que quizás no hubiéramos podido hacer en situaciones normales... Siempre hay que intentar ver la parte positiva... Sin duda, todo lo que está ocurriendo es algo que no olvidaremos mientras vivamos, y que contaremos a las futuras generaciones, como a nosotros nos han podido contar guerras y otros momentos históricos difíciles. Me sigue fascinando la gran capacidad de adaptación que, si se lo propone, puede llegar a tener el ser humano. Creo que mientras sigamos haciendo caso a la ciencia y siendo responsables y consecuentes, más pronto que tarde podremos dejar mucho de todo esto atrás.

Hablando de repertorio, ¿cuál es la música o repertorio en el que se siente más cómodo? ¿En qué obras se encuentra trabajando?

Pues la verdad es que no tengo ningún repertorio de preferencia. Dicen que en la variedad está el gusto y, por suerte, trabajando en la LAPO eso es algo que ocurre continuamente. La música contemporánea y de nuestros días abarca gran parte de lo que hacemos aquí en Los Angeles, por ejemplo. Y he de decir que el hecho de poder trabajar codo con codo con los compositores, o el hecho en sí de poder formar parte de la primera vez que se va a interpretar una determinada obra musical en la historia, se ha convertido en una de las cosas que más disfruto. En el ámbito más personal, siempre he escuchado mucha música escrita para instrumentos diferentes al mío, y por lo tanto siempre me ha gustado adaptar esas músicas e incorporarlas a mi repertorio. Así, por ejemplo, es como nació mi álbum "Everything but Trombone".

Cuéntenos algunas experiencias que le hayan dejado marcado algunos directores que le hayan dirigido... ¿Ha tenido contacto con Mehta o Salonen?

Tengo la gran suerte de poder trabajar tanto con Mehta como con Salonen cada temporada. Ambos fueron directores titulares de la LAPO en su momento, y su relación con nuestra orquesta continúa siendo muy estrecha. He tenido tantas y tan buenas experiencias con directores, que me resultaría imposible encontrar alguna en concreto que me hubiera marcado más que otras. Daniel Barenboim y su pasión, Lorin Maazel y su perfeccionismo técnico y ese *no-se-qué* que te enganchaba, Gustavo Dudamel y su energía, Valery Gergiev y su genio errático, Mehta y su control sobre todas las cosas... Todos ellos y las experiencias que he podido vivir bajo sus batutas han moldeado sin duda alguna el músico que puedo ser hoy en día. Como curiosidad, el año previo a la pandemia celebramos el centenario de la Orquesta y estrenamos un concierto para tres directores y orquesta, que fue dirigido por los tres directores de la LAPO que aún podemos disfrutar en vida: tuvimos a Mehta, Salonen y Gustavo Dudamel a la vez en el mismo podio.

Pregunta que hacemos mensualmente: ¿hay alguna receta española que haya consolidado entre sus *friends* y algún plato típico de la ciudad que suela pedir en los restaurantes?

En una ciudad tan multicultural como Los Angeles, siempre va a depender mucho de a qué restaurante vayas. Aquí uno puede literalmente encontrar la mejor de las comidas de cualquier parte del mundo, por lo que no habría ningún plato típico en concreto que le pudiera decir. La otra pregunta es mucho más sencilla de responder: mi tortilla de patatas con cebolla ha adquirido una fama sin precedentes en esta ciudad. ¡Y no lo digo yo! Lo dicen todos mis *friends* ¡jajaja!

Pues no se imagina en España el debate que hay con la tortilla con o sin cebolla... Gracias por su tiempo al otro lado del charco.



Bilbao Orkestra Sinfonikoa

ABONA ZAITEZ ABONATE

desde
16,96 €tik
aurrera



1922-2022

Eskerrik asko!!!

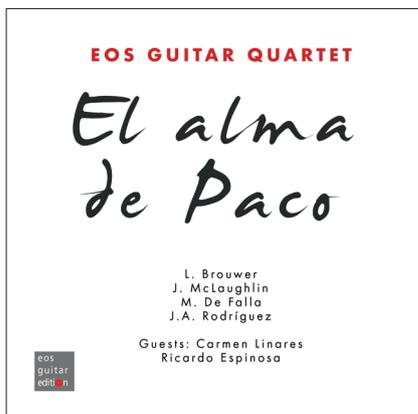
www.bilbaorkestra.eus

944 035 205



ZURE ORKESTRA GARA
21
Denboraldia | Temporada
22
SOMOS TU ORQUESTA

Un homenaje a Paco de Lucía con el Eos Guitar Quartet



El maestro Paco de Lucía es el foco del nuevo CD del Eos Guitar Quartet. Para los cuatro integrantes del cuarteto, su música, su fuerza innovadora y el contacto personal con él fueron una fuente de inspiración constante. Como expresión de esta gran admiración, el Eos Guitar Quartet solicitó a tres compositores, Leo Brouwer, John McLaughlin y José Antonio Rodríguez, que escribiesen obras para el cuarteto bajo el lema "Homenaje a Paco de Lucía". El resultado son obras que enriquecen de manera sobresaliente el repertorio para cuarteto de guitarra.

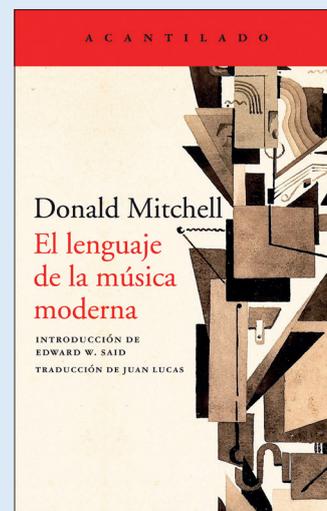
También en el espíritu de Paco de Lucía, el Eos Guitar Quartet interpreta composiciones originales de Marcel Ege y David Sautter junto a tres Danzas de Manuel de Falla. La voz de la legendaria cantaora Carmen Linares y el sutil acompañamiento del percusionista Ricardo Espinosa añaden una dimensión especial al CD, grabado en el sello Solo Musica.

www.eosguitarquartet.com

El lenguaje de la música moderna

Con una introducción de Edward W. Said, este extraordinario ensayo fue publicado originalmente en 1963, Donald Mitchell examina con gran perspicacia y sensibilidad los valores filosóficos y estéticos que determinaron el lenguaje de la música del siglo XX. Para ello se centra en las figuras de Schoenberg y Stravinsky, representantes de dos estilos genuinamente modernos y de una nueva sensibilidad.

Mediante la rigurosa aplicación de técnica y construcción formal, ambos compositores dotaron a la música de nuevos vocabularios y transformaron las convenciones de escucha y composición para siempre. Dado el carácter multidisciplinar de este ensayo, los años lo han elevado al estatus de clásico no sólo en el campo de la musicología, sino también de los estudios culturales.



El lenguaje de la música moderna

Autor: **Donald Mitchell**
Traducción de Juan Lucas
Acantilado, 238 páginas
www.acantilado.es

El Ballet Nacional de España en el Teatro Real

En recuerdo al centenario del nacimiento de Antonio El Bailarín (Antonio Ruiz Soler, 1921-1996) uno de los bailarines y coreógrafos que más han marcado la evolución de la danza española en el siglo XX, el Teatro Real presenta al Ballet Nacional de España durante los días 13 al 16 de octubre.

Para recordar a quien dirigió el Ballet Nacional de España entre 1980 y 1983, la compañía ha diseñado, con motivo del centenario de su nacimiento, un programa que reúne montajes fieles a los originales de piezas clave de su trayectoria, así como creaciones inspiradas en su estilo. Para ello ha seleccionado tres coreografías de Antonio el Bailarín (*Sonatas*, *Fantasia galaica* y *Zapateado*) que representan la cumbre de su talento dentro de tres estilos distintos: la escuela bolera, el folclore estilizado y la estilización del flamenco. Además, el programa recogerá los palos flamencos que Antonio representó con frecuencia con su compañía a través de la visión de Rubén Olmo y Miguel Ángel Corbacho. Completa el repaso a su carrera artística el solo *Leyenda*, coreografía creada por Carlos Vilán para *Asturias*, de Isaac Albéniz, y la recreación del *Vito de gracia*, una de las coreografías que bailó Antonio con Rosario en Hollywood y que servirá de guiño a su paso por el cine.

La dirección artística es de Rubén Olmo y la dirección musical de Manuel Coves, al frente de la Orquesta Titular del Teatro Real.

www.teatroreal.es



Cartel para el centenario de Antonio Ruiz Soler por el Ballet Nacional de España, diseñado por Manutoro.

Temporada 2021/22 del Palau de la Música de València

La presidenta del Palau de la Música, Gloria Tello y el director del Palau, Vicent Ros, presentaron la temporada de abono 2021/22 "VLC, Ciutat i Música" del auditorio valenciano, que empezará este 28 de octubre y concluirá el 23 de junio de 2022, y que consta de 26 conciertos.

Bajo el título "València, ciudad y música" se recupera y da visibilidad al patrimonio musical valenciano, "como nunca antes se había hecho", ha precisado Gloria Tello. Continúan las figuras del artista y de la compositora en residencia, que en esta temporada recaerán en el violonchelista Pablo Ferrández y en la compositora Elena Mendoza.

La Orquesta de València contará durante esta temporada con directoras, directores y solistas internacionales invitados de gran prestigio. Respecto al abono, el maestro Alexander Liebreich asume la titularidad designada, y dirigirá nueve conciertos donde figuran obras de compositores valencianos y del gran repertorio. Hay que destacar el primer acto de *La Valquiria*, de Wagner, recuperando la interpretación de las grandes óperas en versión concierto. Por su parte, Ramón Tebar, dirigirá tres conciertos como director principal asociado.

Subirán al podio directores invitados como Pinchas



© SAMMY HAIR

Alexander Liebreich, titular de la Orquesta de València, dirigirá nueve conciertos.

Steinberg, Leonard Slatkin, Karel Mark Chichon, Pablo Heras-Casado, Manuel Hernández-Silva, Christian Karlsen, Francisco Coll, Nuno Coelho, François López-Ferrer, Kahchun Wong y debutarán dos directoras, la coreana Shiyoon Sung y la japonesa Nodoka Okisawa.

No faltaran recitales de grandes pianistas como Grigori Sokolov, Javier Perianes o Boris Giltburg. Como también con la Orquesta de València otros grandes pianistas como Elisabeth Leonskaja, Jan Lisiecki, Sergei Babayan, Carlos Apellániz, Marc-André Hamelin, George Li y Marta Menezes. También habrá violinistas como Midori, Nemanja Radulovic, Viviane Hagner, Akiko Suwanai y Ilya Gringolts; violonchelistas como Amanda Forsyth, Pablo Ferrández, Truls Mork y

Damián Martínez; los violas Pinchas Zukerman y Joaquín Riquelme; el oboe François Leleux; el trompeta Pacho Flores y el guitarra Jacob Kellermann, así como cantantes como Nancy Fabiola Herrera, Nurial Rial, Anja Kampe; Martin Miterrutzner, Norbert Ernst y Ain Anger.

Para más información de abonos y localidades sueltas visitar la web del Palau de la Música de València.

www.palauvalencia.com

FSF FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

TOMÀS GRAU,
DIRECTOR TITULAR Y ARTÍSTICO

10.OCT.21 · 17.30 H - 11.OCT.21 · 20 H

INTEGRAL DE LOS CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA DE BEETHOVEN

PAUL LEWIS, PIANO

06.FEB.22 · 17.30 H

JAVIER PERIANES & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

EL 21 DE MOZART
Y LA ITALIANA DE MENDELSSOHN

03.ABR.22 · 17.30 H

GRAN MISA EN DO MENOR DE MOZART

CORO LIEDER CÀMERA
SALVADOR MAS, DIRECTOR

08.NOV.21 · 20 H

EL CONCIERTO DE BRUCH Y LA SEGUNDA DE BRAHMS

PABLO GONZÁLEZ, DIRECTOR

14.FEB.22 · 20 H

MISCHA MAISKY & SUITES DE BACH

RECITAL DE VIOLONCHELO

24.ABR.22 · 17.30 H

PATRICIA KOPATCHINSKAJA & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

LA 2A DE RAJMÁNINOV

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA TEMPORADA 2021-22

~Interpretando el Momento~

12.DIC.21 · 17.30 H

EL MESÍAS DE HÄNDEL

CORO FRANCESC VALLS
PAUL AGNEW, DIRECTOR

15.MAR.22 · 20 H

ALEXEI VOLODIN & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

EL CONCIERTO PARA PIANO
DE BRAHMS Y LA 5A DE CHAIKOVSKI

16.MAY.22 · 20 H

LAS CUATRO ESTACIONES DE VIVALDI

LIZA FERSCHTMAN, VIOLÍN
RINALDO ALESSANDRINI, DIRECTOR

COLABORAN:



MEDIO OFICIAL:

**ABONOS Y VENTA DE ENTRADAS:
WWW.FRANZSCHUBERTFILH.COM**

Tercera temporada del Círculo de Cámara

La Fundación Montemadrid y el Círculo de Bellas Artes (CBA) han presentado la tercera temporada de Círculo de Cámara, con dirección artística de Antonio Moral, que sigue apostando por una cuidada sección de obras y la calidad en la elección de los grupos y solistas, nacionales e internacionales, que participarán en esta tercera entrega. El primer concierto se celebrará este 17 de octubre y correrá a cargo de La Ritirata, conjunto barroco fundado en 2009 por el violonchelista Josetxu Obregón. Por otra parte, el Cuarteto Quiroga será el conjunto residente en esta edición y protagonizará tres de los conciertos programados en el ciclo, que establecerá un diálogo entre los tres Cuartetos de Brahms y los tres últimos de Beethoven.

Otros conciertos previstos en esta III edición son Anna Caterina Antonacci y Donald Sulzen (con *La voix humaine* de Poulenc), Elisabeth Leonskaja con Liza Ferschtman (violín) e István Várdai (violonchelo) para interpretar los Tríos de Schubert; el trío formado por Joan Enric Lluna (clarinete), Lluís Claret (violonchelo) y Josep Colom (piano); el Trío Arbós, el violinista Fumiaki Miura con la pianista Varvara y, como colofón a la temporada, el pianista Seong-Jin Cho.

Los abonos y entradas están disponibles en la web o en la taquilla del CBA.



Elisabeth Leonskaja regresa a Círculo de Cámara para interpretar los Tríos de Schubert con Liza Ferschtman e István Várdai.

www.circulobellasartes.com/espectaculos/circulo-camara-temporada-21-22

Viaxes, la nueva temporada de la Real Filharmonía de Galicia

La Real Filharmonía de Galicia (RFG) ha presentado la nueva temporada 2021-22, en la que se continuará con la celebración de su 25 aniversario (1996-2021). Al acto asistieron el alcalde de Santiago, Xosé A. Sánchez Bugallo; la concejala de Acción Cultural del Ayuntamiento de Santiago, Mercedes Rosón; la gerente del Consorcio de Santiago, Belén Hernández; el director titular y artístico de la RFG, el maestro Paul Daniel (vía vídeo); la directora técnica de la RFG, Sabela García; junto al director-gerente del Auditorio de Galicia, Xaquín López.

La RFG celebrará en su sede, el Auditorio de Galicia, 24 conciertos. Bajo el lema *Viaxes*, nos llevará con su música a "recorrer la geografía mundial, desde Australia a Finlandia pasando por París, Hamburgo, Praga, Bohemia o cruzando el océano hasta Latinoamérica; emprendiendo con esta programación un camino emocional que nos permite transitar a través de la rebeldía, de la fantasía, del feminismo, del amor, de la ecología y, sobre todo, hacia nosotros mismos".

La temporada arranca este 7 de octubre con Paul Daniel a la batuta, que realizará un total de 9 programas esta temporada. Y la RFG ofrecerá el estreno mundial de *A sombra de cristal*, una ópera cómica en gallego de Fernando Buide. Durante la temporada, la RFG realizará varios estrenos, con obras de Juan Durán, la ópera de Fernando Buide, de Octavio Vázquez, Esteban Batallán y Joam Trillo (arreglo de la Sinfonía n. 7 de Mahler), así como obras de las compositoras Dora Pejačević y Dobrinka Tabakova.

Al frente de la orquesta se pondrán varias mujeres: Joana Carneiro, Simone Menezes, Corinna Niemeyer, Jessica Cottis y Delyana Lazarova. Será también el debut con la orquesta de Marc-Leroy Calatayud y Roberto Forés-Veses; y



Autoridades durante la presentación de *Viaxes*, la nueva temporada de la Real Filharmonía de Galicia.

regresarán Enrico Onofri, Timothy Brock y Manuel Hernández-Silva.

Entre los solistas invitados destacan figuras como Lars Vogt, Javier Perianes, Josu de Solaun, Gabriela Montero, Nicolas Altstaedt, Robert Lakatos, Esteban Batallán, Claudio Constantini, Martin Grubinger o Xabier Casal, entre otros.

Además de conciertos didácticos y familiares, la RFG verá musicalmente Galicia viajando por toda la región.

Abonos trimestrales y entradas pueden obtenerse en la web compostelacultura.gal y el teléfono para la adquisición y dudas es 981571026 (de 19.00 a 20.30 h).

www.rfgalicia.org/es



Rompiendo barreras

7 Octubre

El canto de Atenea
T. Catalán

Sinfonía n. 5

D. Shostakovich

PILAR CONSTANCIO Flauta
ALONDRA DE LA PARRA Directora



Regalos escondidos

28 Octubre

Concierto para violín

J. Brahms

Variaciones Enigma

E. Elgar

CLARA-JUMI KANG Violín
FRANÇOIS LÓPEZ-FERRER Director



El vuelo fantástico

11 Noviembre

Le Tombeau de Couperin

Concierto para piano en Sol Mayor

M. Ravel

El pájaro de fuego, suite (1919)

I. Stravinsky

ROSA TORRES-PARDO Piano
YVES ABEL Director



El regreso del Maestro

30 Diciembre

San Franco de Sena E. Arrieta

Alejandro Roy, Beatriz Díaz, Ángel Ódena, Ricardo Bojórquez, Julen Jiménez, Itsaso Loinaz

Coro Lírico AGAO

ÓLIVER DÍAZ Director



Dimensiones sonoras

13 Enero

Alen

E. Soutullo

Concierto para fagot en Fa Mayor

C. M. von Weber

Sinfonía n. 7

L. van Beethoven

MARÍA JOSÉ RIELO Fagot
LINA GONZÁLEZ-GRANADOS
Directora



La renovación de lo clásico

17 Febrero

Concierto-capriccio para arpa y orquesta

X. Montsalvatge

Sinfonía n. 3

J. Brahms

CRISTINA MONTES MATEO Arpa
CHRISTIAN VÁSQUEZ Director



Un virtuoso en cada atril

17 Marzo

Suite de ballet El lago de los cisnes

P. I. Tchaikovsky

Concierto para orquesta

B. Bartók

IVÁN LÓPEZ REYNOSO Director



La edad de la inocencia

24 Marzo

Pavana para una infanta difunta

Ma Mère L'Oye, suite

M. Ravel

Harold en Italia

H. Berlioz

ISABEL VILLANUEVA Viola
JOSEPH SWENSEN Director



Corriente que fluye

7 Abril

Concierto para violín

J. Sibelius

Orawa

W. Kilar

Summer Evening

Z. Kodály

Concert Românesc

G. Ligeti

ANDREY BARANOV Violín
MICHAL NESTEROWICZ Director



Imprescindibles

28 Abril

Arravan. Fantasia para orquesta

J. Echeverría

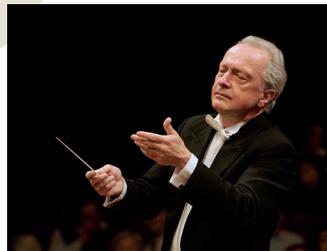
Concierto para piano n. 2

E. de Zubeldia

Sinfonía n. 1

J. Brahms

JORGE ROBAINA Piano
CARLOS MIGUEL PRIETO Director



Música que acaricia

5 Mayo

Menuet antique

M. Ravel

Preludio a La siesta de un fauno

C. Debussy

Pelleas y Melisande

G. Fauré

Bacchus et Ariadne, suite 1 y 2

A. Roussel

ANTONI WIT Director



La fuerza del Destino

26 Mayo

John of Damascus

S. I. Tanéyev

Sinfonía n. 5 en mi menor

P. I. Tchaikovsky

Orfeón Pamplonés

ANNA RAKITINA Directora

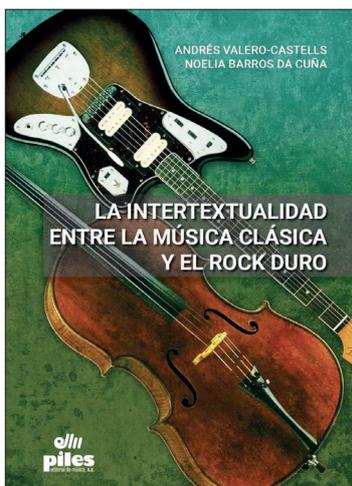
Relaciones entre rock y música culta

por Nieves Pascual León

La literatura germánica y anglosajona viene estudiando desde hace algunas décadas la relación entre las músicas populares urbanas y la formación de corte tradicional, especialmente en relación a aspectos de percepción y a diversos parámetros vinculados con el consumo cultural. Sin embargo, en nuestra lengua son todavía escasas las referencias bibliográficas que estudian el contacto entre dos mundos que, aunque aparentemente alejados, conviven de manera evidente.

En este sentido, el presente volumen contribuye de manera significativa a través de una extensa enumeración de ejemplos que demuestran la comunión entre estos ámbitos musicales, desde la propia concepción de la obra hasta la combinación de estilos y gestos durante la interpretación musical.

La segunda parte del estudio está dedicada a la escri-
tu-



ra musical del compositor Andrés Valero-Castells, más concretamente en relación a la recurrente incorporación de referencias procedentes del universo sonoro del rock. La probada solvencia de este binomio se manifiesta especialmente en su repertorio sinfónico-bandístico, con un tejido instrumental que absorbe asimismo trazos del género folklórico o del gran repertorio europeo.

En definitiva, el presente libro ofrece una inteligente aproximación al análisis del citado repertorio que, si acaso, se enriquecería con un análisis preliminar sobre el concepto de intertextualidad o un estudio profundo de las vinculaciones semánticas de este tejido de relaciones musicales.

La intertextualidad entre la música clásica y el rock duro
Autor: Andrés Valero-Castells y Noelia Barros da Cuña
Valencia, Piles, 2021

Tenerife, capital mundial de la viola

A comienzos de septiembre y por tercer año consecutivo se llevó a cabo Tenerife Viola Masterclass en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, con el apoyo de Fundación Mapfre Guanarteme. Fundado por Nobuko Imai y por Macarena Pesutic, directora artística del Festival, el proyecto está enfocado en dar a conocer, explorar y celebrar la viola como instrumento y a la vez mostrar a nivel internacional el potencial y la actividad musical y pedagógica de las islas.

Con un formato mixto, presencial y online, se ha mantenido la continuidad del proyecto en tiempos de pandemia. Contando con alumnos procedentes de China, Taiwán, Rusia, Polonia, Israel, España, Corea y Noruega, la edición de este año ofreció clases magistrales de viola de Nobuko Imai, Veit Hertenstein, Macarena Pesutic y Garth Knox, quien como referente actual en composición a nivel mundial, impartió también *workshops* a jóvenes compositores.

El concierto de clausura, impartido por los profesores, ofreció un repertorio amplio y variado en colorido. Con obras de Ockeghem, Beethoven, Frank, Kodály y el propio Garth Knox, el público pudo disfrutar de las posibilidades sonoras de la viola a través de un repertorio ecléctico con obras que abarcan desde el medioevo hasta la actualidad.

La edición del próximo año ampliará su oferta de *masterclasses* y conciertos. Las inscripciones y toda la información sobre el festival se encuentran disponibles en la página web de Tenerife Viola Masterclass.

www.tenerifeviolamasterclass.com

Vídeo resumen de Tenerife Viola Masterclass 2021

<https://youtu.be/Bh57KCFUN1g>

TENERIFE VIOLA MASTERCLASS 2021
06 - 09 SEPTIEMBRE · VIOLA & COMPOSICIÓN

NOBUKO IMAI

GARTH KNOX

VEIT HERTENSTEIN

MACARENA PESUTIC

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CANARIAS

CSMC
Fundación MAPFRE Guanarteme

Tenerife Viola Masterclass se desarrolló durante el pasado mes de septiembre en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.

NDR Elbphilharmonie Orchester inaugura Ibermúsica

"Hay pocos compositores cuyas obras podría dirigir hasta el último de mis días y sentirme un músico plenamente satisfecho: Bruckner es uno de ellos." Así se expresa el reconocido director Alan Gilbert, que será el encargado de inaugurar la temporada 21/22 de Ibermúsica al frente de la Orquesta NDR de la Filarmónica del Elba (Hamburgo) con la *Cuarta Sinfonía* de uno de sus compositores predilectos: Anton Bruckner, la conocida como "Romántica" (adjetivo dado por el propio compositor). Completa el programa de la velada la *Fantasia* escocesa para violín de Max Bruch, obra inspirada en Pablo Sarasate que en esta ocasión brillará a manos del norteamericano Joshua Bell.

Esta inauguración del nuevo ciclo de Ibermúsica abre su temporada a nombres como Barenboim, Temirkanov, Jurowski, Kavakos, Koopman, Kissin, Chailly, Mutter y un largo etcétera.

NDR Elbphilharmonie Orchester Hamburgo / Alan Gilbert

Solista: **Joshua Bell**

Obras de **Bruckner** y **Bruch**

Martes, 26 de octubre, 19.30h

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

www.ibermusica.es



© PETER HUNDERT

Alan Gilbert dirigirá a la Orquesta NDR de la Filarmónica del Elba (Hamburgo) con la *Cuarta Sinfonía* de Bruckner en Ibermúsica.

Viaje americano con la Euskadiko Orkestra

Este mes se presenta internacionalmente y editado por el sello Ondine (Grupo Naxos), un nuevo CD de la Euskadiko Orkestra titulado *Americascapes*, bajo la dirección de Robert Treviño. *Americascapes* es el segundo disco editado por Ondine para la orquesta vasca y bajo la dirección de su titular. El CD se centra en 4 autores americanos: Loeffler, Ruggles, Hanson y Cowell, mientras el anterior fue un monográfico Ravel. Los cuatro compositores americanos de esta grabación escribieron música de reconocido prestigio, pero ninguno de ellos tuvo un gran "éxito" popular. Las obras que contiene el disco quizá solo les resulten familiares a los estudiosos del tema.

Aunque es bastante inusual encontrar a Charles Martin Loeffler, Henry Cowell, Carl Ruggles y Howard Hanson compartiendo su música en la misma grabación, el director Robert Treviño ha considerado oportuno este novedoso repertorio, llevando su exploración aún más lejos, en donde ha encontrado una pieza de Hanson, *Before the Dawn*, que ha tenido que esperar un siglo para su reconocimiento.

<https://es.euskadikoorkestra.eus/>



Vídeo de *Americascapes*

www.youtube.com/watch?v=_Q1Fz2TvUt8

Treinta aniversario de la Sinfónica de Galicia

La Sinfónica de Galicia ofrecerá más de medio centenar de conciertos en la temporada de su treinta aniversario y en la que interpretará por primera vez cerca del cuarenta por ciento del repertorio programado, en el que figuran un total de 7 estrenos absolutos, con cuatro versiones orquestales de J. Panula de canciones de Alma Mahler; *Memoria del Ocre*, de José María Sánchez Verdú; la *Sinfonía n. 1* de Rogelio Groba; *PangoliNN* de Wladimir Rosinskij; así como el estreno en España de *Gemini*, de Esa Pekka Salonen y que se presentará en Madrid.

La OSG, que en su temporada treinta regresa al Palacio de la Ópera de A Coruña, ofrecerá un total 24 programas diferentes en los 35 conciertos que tendrán lugar en su sede coruñesa, y regresará a su actividad habitual en Galicia con un total de 12 conciertos en Ferrol, Vigo, Pontevedra y Ourense.

La novena temporada de conciertos bajo la dirección musical de Dima Slobodeniouk trae, por primera vez, la presencia de la OSG en la temporada de abono de la Orquesta Nacional de España con tres conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid, así como también el regreso a Oviedo con un concierto bajo la dirección de Juanjo Mena.

Las entradas para los conciertos de octubre están a la venta en la web entradas.abanca.com, así como en la taquilla de la plaza de Ourense, de lunes a jueves de 10 a 14 y de 15 a 18 horas y los viernes de 10 a 15 horas excepto festivos. Además, el mismo día de cada concierto se pondrán a la venta aquellas todavía disponibles en la taquilla del Palacio de la Ópera de 11 a 14 horas y de 17 horas hasta el inicio del concierto.

www.sinfonicadegalicia.com

Birgit Nilsson en su casa

por Agustín Blanco Bazán

Como ninguna otra diva operística es honrada Birgit Nilsson en el pueblo sueco de Västra Karup, más precisamente en la iglesia de su bautismo y donde está hoy enterrada. Porque Nilsson nunca dejó de volver asiduamente para cantar a sus vecinos como sabía hacerlo como granjera mientras cosechaba papas y ordeñaba vacas. La granja a la cual volvió todos los veranos hasta su muerte, conserva sus muebles rústicos de típico estilo escandinavo y un granero que ahora es un excelente museo, con archivos, grabaciones y pelis de sus grandes momentos y recuerdos de todo tipo. Allí está, por ejemplo, el famoso casco alado con una linterna adosada para que parezca como de una walkiria luchando para poder ver algo en la profundidad de una mina. Famoso porque la Nilsson se lo puso en un ensayo para protestar contra una oscurísima *regie* impuesta por Karajan. También está el aro cuya piedra se quebró ante la voz de la diva, que también hizo añicos un vitral local donde solía cantar.

Este verano, la iglesia congregó un grupo de cantantes jóvenes para clases magistrales con Miah Persson, antes de un concierto donde fue posible apreciar la calidad vocal de muchos postulantes. Otro concierto consistió en un recital de Johanna Wallroth, la formidable soprano ganadora de la Beca Nilsson 2021 y en la velada de clausura de este minifestival, Persson y Wallroth se unieron a Emma Sventelius, ganadora de la beca del año pasado y otros cantantes en un recital operístico. El repertorio incluyó Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, Britten Poulenc y muchos otros. Pero lo más importante fueron los maravillosos *Lieder* de compositores suecos que merecen ser apreciados internacionalmente, como, por ejemplo, Ture Rangström (1884-1947), Emil Sjögren (1853-1918) y Wilhelm Stenhammar (1871-1927), del que hablamos ampliamente en esta revista el mes pasado.

Siempre bajo la advocación de una Nilsson que aquí es simplemente Birgit, se ha inaugurado este otoño un moder-



La soprano Miah Persson ofreció unas clases magistrales en Västra Karup, localidad natal de la irrepetible Birgit Nilsson.

nísimo auditorio de cámara adosado a un centro cultural en los maravillosos jardines de Norrvikens, junto al mar, y no muy lejos de la costa áspera y rocosa donde Ingmar Bergman filmó la famosa partida de ajedrez de Max von Sydow contra la muerte de *El séptimo sello*. Los curadores del museo y los organizadores de esta Jornadas Birgit Nilsson trabajan estrechamente con la *Fundación Birgit Nilsson*, que presentará un nuevo Premio de un millón de dólares, esta vez durante la primavera (en lugar del otoño) de 2022. Y aún quienes no la escucharon, nunca pueden usar a Birgit Nilsson en el billete de 500 coronas suecas con su rostro.

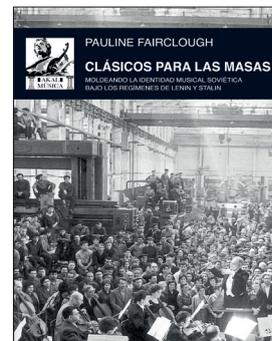
Clásicos para las masas

El presente libro explora el papel cambiante de la música en la conformación de la identidad cultural de la Unión Soviética, en una obra reveladora que contrarresta ciertas visiones hasta ahora aceptadas de una política de represión y censura inflexible en todas las áreas de la creación artística.

Los archivos recientemente abiertos de las épocas leninista y estalinista han arrojado nueva luz sobre los conciertos y la vida musical en el periodo soviético, poniendo de manifiesto cómo la música del pasado se utilizó para ayudar a moldear y difundir la política cultural. A lo largo de sus páginas, el lector asistirá al continuo pulso entre las distintas tendencias oficiales, la recepción de los nuevos oyentes, la delicada situación de la música religiosa, la progresiva reivindicación del patrimonio musical propio, los esfuerzos de

músicos y burócratas para mantener canales musicales abiertos entre Rusia y Occidente, la fluctuante posición frente a compositores rusos y no rusos como Mozart, Tchaikovsky, Wagner, Bach o Rachmaninov, con casos que van del repudio a la "canonización".

Un panorama dinámico, convulso, en ocasiones paradójico, fascinante en cualquier caso, que pone de manifiesto la importancia de la música en un momento crucial del siglo xx del que aún hay mucho que aprender.



Clásicos para las masas
Moldeando la identidad musical soviética bajo los regímenes de Lenin y Stalin

Autor: **Pauline Fairclough**
Traducción de Juan Lucas
Akal, 252 páginas

www.akal.com

CÍRCULO DE CÁMARA

Temporada / 2021 / 22



fundación
montemadrid

- LA RITIRATA** | [17.10.21]
Josetxu Obregón violonchelo y dirección
- ANNA CATERINA ANTONACCI** soprano | [28.11.21]
DONALD SULZEN piano
- ELISABETH LEONSKAJA TRIO** | [12.12.21]
Liza Ferschtman violín
István Várdai violonchelo
Elisabeth Leonskaja piano
- CUARTETO QUIROGA** | [19.12.21]
 [Cuarteto Quiroga, conjunto residente del Círculo de Cámara] | [27.02.22]
 | [08.05.22]
- JOAN E. LLUNA** clarinete | [16.01.22]
LLUÍS CLARET violonchelo
JOSEP COLOM piano
- TRÍO ARBÓS** | [27.03.22]
- FUMIAKI MIURA** violín | [24.04.22]
VARVARA piano
- SEONG-JIN CHO** piano | [12.06.22]

VENTA NUEVOS ABONOS

Del lunes 20 de septiembre al domingo 03 de octubre. A partir de las 10:00 h, online [www.circulobellasartes.com]. Venta en la taquilla de jueves a domingo.

VENTA DE LAS LOCALIDADES

Del miércoles 06 de octubre en adelante hasta agotar localidades. Tanto online como en la taquilla.

Precios abono (10 conciertos): desde 85€ • Precio de las localidades: desde 7€

XXVI Ciclo Internacional de Órgano de Torreciudad Música en un entorno único

El Ciclo Internacional de Órgano de Torreciudad constituye un referente de primer orden entre los eventos musicales que se programan en Aragón durante el periodo estival. Unido al festival Clásicos en la Frontera, está organizado por el Departamento de Música del santuario y ha celebrado este año su edición número 26, tras superar el obligado paréntesis producido el verano pasado por la situación sanitaria.

En 2021 ha mantenido uno de los rasgos más característicos de su época reciente: la conjunción de instrumentos melódicos con el órgano, al que siempre le corresponde el papel principal. En esta ocasión se ha combinado con flauta travesera, clarinete, percusión y diversos instrumentos históricos, como el sacabuche, el cornetto o la trompeta natural.

Fotografías de J. A. Arregui y Alfredo Gómez

www.torreciudad.org



Inauguró el ciclo el organista navarro Raúl del Toro, con un programa muy variado, que incluía compositores como Fischer, Ledesma, P. Donostia, Stanford o Bridge.



El quinteto "Cum Altam", compuesto por Juan Ramón Ullibarri (clarinete barroco y cornetto), Basilio Gomarín (trompeta natural), David Alejandro (sacabuche), Marc Vall (timbales y percusión) y Norbert Itrich (órgano), ofreció un concierto muy llamativo, con los músicos cerca del público, puesto que se ubicaron en la nave principal de la iglesia.



La tercera actuación corrió a cargo de la organista Miriam Cepeda y el clarinetista Luis Alberto Requejo, quienes ofrecieron un concierto muy vivo, con alguna de las obras más emblemáticas compuestas para este dúo de instrumentos.



La organista titular del santuario, Maite Aranzabal, formó dúo con la flautista Sofía Martínez Villar, desarrollando un variado repertorio con predominio de obras de los siglos XIX y XX. Destacó la figura del compositor catalán Eduard Toldrà, y con tres de sus piezas las intérpretes cerraron el concierto.

Classiche FORME 2021

Música de cámara en “el tacón de la bota italiana”

por Lorena Jiménez

En Puglia, en el corazón de esa bota imaginaria que dibuja la geografía de Italia, la región del sudeste de Italia que tiene como seña de identidad la península de Salento, el famoso “tacón de la bota”, se celebró la V Edizione de ClassicheFORME, el Festival Internacional de Música de Cámara fundado y dirigido por la joven y brillante pianista salentina Beatrice Rana:

“La idea del festival surge como una residencia artística. Aunque no es tierra de música de cámara, dije: vamos a intentarlo. Es un festival hecho por jóvenes, donde pueden tocar aquello en lo que realmente se sienten cómodos en una relación de gran confianza. Me gusta crear ese ambiente donde todos sienten que forman parte de una misma cosa, ya el primer año funcionó genial e inmediatamente tuvimos *sold out*; así que año tras año hemos tenido que ir ampliando el aforo”

Un festival que ha sido premiado desde sus inicios en el 2017 por el Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, en reconocimiento al alto valor de esta iniciativa de Beatrice Rana para la cultura musical de la región y por su capacidad para potenciar a los jóvenes talentos; ha recibido, además, la EFFE label 2019-2020-2021 de la Asociación Europea de Festivales y desde el año pasado tiene como presidente de honor al famoso director Sir Antonio Pappano.

Quinto cumpleaños

Tras cuatro ediciones de fin de semana, para su quinto cumpleaños, el festival decidió expandirse con una semana de música en vivo y al aire libre. Y en esta V edición, pudimos disfrutar durante siete días consecutivos (del 18 al 24 de julio) de la proverbial hospitalidad salentina y una decena de eventos musicales en alguno de los lugares más entrañables de Lecce, la capital de Salento. “Son los lugares de mi infancia, quiero que la gente descubra la Puglia que yo conozco, más allá de los sitios turísticos”, nos dice Beatrice Rana. Una interesante propuesta programática con cuatro conciertos nocturnos principales, un concierto vespertino extra bajo el título “Capitoli pugliesi” y la novedad de este año, con dos conciertos “In campo aperto” en lugares emblemáticos de Salento: entre los olivos de la Azienda Agricola Taurino en Squinzano y en la Masseria Le Stanzie di Supersano, famosa por sus tomates.

Además, dos eventos del proyecto “ClassicheFORME YOUNG” para potenciar a los jóvenes talentos y un día dedicado al compositor ruso Igor Stravinsky con motivo del



La pianista Beatrice Rana, fundadora y directora del Festival Internacional de Música de Cámara ClassicheFORME.

cincuentenario de su muerte, que incluyó la versión para piano a cuatro manos de *Le Sacre du Printemps*, interpretada por Beatrice Rana y Massimo Spada, en el segundo de los conciertos nocturnos.

Entre los artistas internacionales invitados de este año, el francés Renaud Capuçon, que actuó por primera vez en el festival y, de nuevo, la ganadora del primer premio del Concurso Carl Nielsen, la violinista húngara Liya Petrova; el violonchelista español Pablo Ferrández, premiado en el XV Concurso Tchaikovsky; y el viola de la Orquesta de la Ópera de París, Grégoire Vecchioni.

También fueron protagonistas del festival los jóvenes y talentosos músicos italianos Andrea Obiso, primer violín de la Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia; la violonchelista salentina Ludovica Rana (hermana de Beatrice), ganadora de numerosos concursos como el “Grand Prize Virtuoso” de Viena y el pianista romano Massimo Spada.

La pianista Beatrice Rana, los violinistas Andrea Obiso y Liya Petrova, el violista Grégoire Vecchioni y la chelista Ludovica Rana, fueron los protagonistas de la velada inaugural, que tuvo lugar en una noche inusualmente fría el pasado 18 de julio en el Claustro del Rectorado de la Universidad de Salento, con un programa que incluyó el estreno mundial de *Room 237* de Carlo Boccadoro para violín, viola, chelo y piano, realizada por encargo de ClassicheFORME. Al día siguiente, a las afueras de la ciudad, en el Teatro Koreja, se celebró el concierto vespertino extra “Capitoli Pugliesi” con el joven Trío Orione, compuesto por el clarinetista Gianluigi Caldarella, la violonchelista Ludovica Rana y la pianista Stefania Argentieri, que interpretaron el *Trío en si bemol mayor Op. 11* de Beethoven; la segunda parte del con-

“La novedad de este año han sido dos conciertos “In campo aperto” en lugares emblemáticos de Salento: entre los olivos de la Azienda Agricola Taurino en Squinzano y en la Masseria Le Stanzie di Supersano, famosa por sus tomates”

cierto estuvo dedicada a recordar algunas páginas musicales de compositores italianos como Nino Rota, Teresa Procaccini y Raffaele Gervasio.

“In Campo Aperto”

Pero la novedad absoluta de esta edición fueron los conciertos “In Campo Aperto”, una experiencia única en lugares icónicos de la tierra de Salento, rodeados de naturaleza y en un contexto “donde no hay división entre público y escenario, ni entre artistas emergentes y consagrados. Una manera diferente de comunicarse con el público, con un programa “sorpresa”, donde el público desconoce qué va escuchar”, tal y como subraya Beatrice Rana. Conciertos en los que jóvenes talentos, como los músicos del Trío Chagall, participaron junto a los protagonistas de los conciertos nocturnos como Obiso, Petrova, Ferrández, las hermanas Rana o Vecchioni. La música para piano y violín de Prokofiev y Robert Schumann con Renaud Capuçon y Beatrice Rana pusieron el broche de oro en el gran concierto final de ClassicheFORME 2021.

www.classicheforme.com

Carles Magraner

Mediterràniamente

por Simón Andueza

Con motivo de la publicación de su último CD *Mediterrània* con Capella de Ministrers, charlamos con Carles Magraner sobre este proyecto y otros asuntos de actualidad.

En primer lugar, enhorabuena por el CD, *Mediterrània*...

Muchas gracias. Aunque parece a veces sencillo, todo proyecto discográfico exige un largo proceso para que vea la luz. En esta ocasión hemos estado con él durante 3 o 4 años hasta poder ver el resultado final.

El título, *Mediterrània*, un mar de música, parece una declaración de intenciones sobre su personalidad musical. Se mezclan varios estilos a priori muy distintos. Sin embargo, en la escucha del CD, esta diferencia es poco apreciable. ¿Cómo surge la idea del repertorio del CD?

La idea del CD surge de una manera de trabajar ya asentada hace muchos años en Capella de Ministrers. La sonoridad la dan los intérpretes y el grupo. El repertorio acaba integrándose en la manera que tienen de hacer música estos intérpretes. Es una grabación que no pone etiquetas a la música. Por ejemplo, en ningún momento damos más importancia a una pieza de Monteverdi que a una canción tradicional. Si a la música se le trata con el respeto que se merece, las sonoridades acaban siendo las que son, pasando de una canción *de carretieri*, a un Monteverdi, a una canción de siega o a una tarantela tradicional con toda la naturalidad del mundo, resultando un todo cohesionado. A estas interpretaciones más populares se suma, además, todo el conocimiento de los grandes músicos que han participado en ellas.

¿Cómo ha sido trabajar con un cantante tan afamado y popular como Pino de Vittorio, conjugándolo con la fresca y refinada voz de Èlia Casanova?

Conocí a Pino en Roma, hace cuatro o cinco años, y le planteé la posibilidad de realizar esta grabación. Yo sabía que este proyecto pasaba por la participación de dos voces peculiares, una española, como es Èlia Casanova, y otra italiana, la de Pino de Vittorio. Dos voces que no solamente trabajasen en el mundo de la música culta; Pino se ha adentrado en el repertorio de la ópera, sobre todo napolitana, y como Èlia, acostumbrada a trabajar el canto del siglo XVII. Pero también debían ser dos voces con la posibilidad de cantar de manera no impostada, es decir, del modo tradicional. He experimentado mucho con ellos durante este proceso de maduración del proyecto con un pequeño grupo de cámara, y realmente este disco se ha ido construyendo a base de conciertos. Entre ellos se han influenciado. Pino ha puesto toda su personalidad, es una verdadera má-



"La idea de *Mediterrània* surge de una manera de trabajar ya asentada hace muchos años en Capella de Ministrers; la sonoridad la dan los intérpretes y el grupo", afirma Carles Magraner.

quina escénica, a la vez que integra la música y el canto en su persona, haciéndola propia. Al final, tenemos que pensar mucho más allá de la partitura. La partitura no es más que un medio a través del que se nos transmite una idea. A Monteverdi, por ejemplo, hay que tratarlo con todo el respeto, pero también se le puede poner toda la imaginación que a cualquier otro tipo de música.

Si no me fallan los cálculos, este es su disco número 53 de su discografía. Con tanta fertilidad discográfica, ¿cómo surgen nuevos repertorios e ideas para continuar con nuevos proyectos?

Pues creo que este es mi trabajo número 52 con mi sello propio, de un total de 64. Antes de crear el sello CdM, en el 2001, ya habíamos grabado 12 CD con otras compañías discográficas. La verdad es que cada vez que sacas un disco da un poco de vértigo, preguntándote qué es lo que haré a continuación. Lo único que hago es vivir y estar atento a todo lo que sucede, porque en cierta manera van apareciendo nuevas ideas que plasmar. Ahora mismo tengo 14 proyectos encima de la mesa, entre los que tengo que decidir qué es lo que haré el año que viene, administrando muy bien lo que voy haciendo. Por ejemplo, tengo para el año que viene dos discos ya grabados. Lo que realmente es importante es intentar realizar los proyectos sin prisa, dedicando un proceso a interpretar un repertorio, y cuando siento que ya está listo, entonces grabarlo. Este CD, por ejemplo, está grabado en septiembre de 2020.

El repertorio de esta grabación, sobre todo el más popular, es muy poco visitado por los grupos españoles. ¿A qué cree usted que obedece esto?

El proyecto de Early Music Morella, desde hace diez años ya, lo lancé sobre todo por esta unión, con dos grupos de profesorado, uno que hace música renacentista y medieval, y otro que hace música tradicional. Con-

jugamos todo este mundo de excepcionales músicos andalusíes, celtas, balcánicos cuando interpretamos la música medieval. Estos dos mundos se mezclan de un modo muy natural, sobre todo las músicas pretéritas. Un buen ejemplo de esta delgada línea divisoria está en la música de Gaspar Sanz, que es una música tradicional, pero a la que hemos puesto la etiqueta de "culta".

¿Me podría destacar alguno de sus CD preferidos de todos los que ha grabado?

Es muy difícil responder a esta pregunta. Yo les tengo muchísimo cariño a todos. A los primeros discos, editados a golpe de tijera, le guardo un recuerdo especial. Pero esto 64 proyectos son pequeños trozos de mi vida entre lo que no puedo tomar una decisión.

¿Qué proyectos de futuro destacaría con Capella de Ministrers?

El proyecto que más ilusión me hace es que cumplimos 35 años de historia con Capella de Ministrers el año que viene, y 20 años desde la creación de nuestro propio sello discográfico.



<https://capelladeministrers.com>

Festival Ravel 2021

El nuevo gran evento musical en la Nouvelle-Aquitaine

por Lorena Jiménez

Al suroeste de Francia, en la costa agreste de Aquitania y a escasos kilómetros de la frontera con España, bajo la sombra de las verdes colinas de los Pirineos, tuvo lugar la *première* de un nuevo festival: Festival Ravel (22 de agosto - 10 de septiembre). Un espectáculo de sonidos y un torbellino de emociones musicales inspirados en Ravel y su universo, pero que también rindió homenaje a Igor Stravinsky y Camille Saint-Saëns con motivo del cincuentenario y del centenario de su muerte. Grandes orquestas, coros, grupos de cámara, cantantes y solistas, se alternaron para ofrecer un arco musical que va desde el barroco hasta la actualidad en una decena de localidades del Pays Basque, desde Biarritz a Hendaya, pasando por supuesto, por Ciboure (cuna del compositor), Saint-Jean-de-Luz, Urrunge, Ascain, Saint-Pée-sur-Nivelle o Bayona.

Estreno mundial

La Orchestre de Paris dirigida por Gustavo Gimeno, la Orchestre des Champs Élysées y el Collegium Vocale Gent bajo la dirección de Philippe Herreweghe, Renaud Capuçon, Giovanni Antonini con Il Giardino Armonico, Sol Gabetta, Sophie Koch, Lea Desandre, Quatuor Modigliani, Jerusalem Quartet o las hermanas Katia y Marielle Labèque, entre otros, fueron los artistas internacionales invitados de esta primera edición, que se inauguró con la instalación sonora SKALA de Philippe Manoury en la Maison Louis XIV, y celebró el estreno mundial de *Matrimonio de Luis XIV*, un programa musical imaginado del llamado "Rey Sol", en la iglesia de Saint-Jean-de-Luz, donde se casó el monarca francés.

Un festival que nace de la fusión de los dos grandes protagonistas culturales de la región, la asociación Musique en Côte Basque y la Academia Ravel, fundada 30

"La calidad de las actuaciones musicales y los artistas invitados, y la entusiasta respuesta del público, auguran su gran futuro como el gran evento internacional dedicado a Ravel"



Jean-François Heisser y Bertrand Chamayou, en el Festival Ravel 2021.

años después de su muerte y guardiana de su legado musical en Nouvelle Aquitaine; dos asociaciones hermanas e históricamente vinculadas que han unido sus fuerzas para coproducir bajo la presidencia de Jean-François Heisser (figura emblemática de la Academia Ravel) y el famoso pianista y ex alumno de la Academia, Bertrand Chamayou como director artístico, una única identidad: el Festival Ravel en la región de Nouvelle Aquitaine. Un festival que se ha propuesto como objetivo, convertirse en "el Gran Evento Internacional dedicado a Ravel".

La pandemia del coronavirus impidió celebrar en el 2020 la primera edición del nuevo festival, que el pasado 22 de agosto celebró su *journée d'ouverture*, con la música de Ravel y Stravinsky y el primer concierto del Cuarteto Modigliani acompañado de los bailarines de la Ópera de París, recreando el espectáculo coreográfico estrenado en Burdeos el pasado mes de mayo para "el Cuarteto de Ravel"; Chamayou y Heisser, y la música de vals para dos pianos de Ravel, Hahn y Chabrier fueron los protagonistas del recital celebrado en el Ayuntamiento de Saint-Jean-de-Luz, recital que lamentablemente deslució el poderoso sonido del quiosco de Música situado cerca del Ayuntamiento. La *soirée d'ouverture gastronomique et musicale*, con música electrónica experimental, armónica y rítmicamente

"Un festival que nace de la fusión de los dos grandes protagonistas culturales de la región, la asociación Musique en Côte Basque y la Academia Ravel"

compleja de los aclamados Bryce Dessner y David Chalmin y la actuación de las hermanas Labèque, entre los artistas invitados, cerró la ecléctica jornada inaugural.

Giovanni Antonini con Il Giardino Armonico, y Katia y Marielle Labèque, mágicamente cómplices con su virtuosismo al unísono, interpretaron de manera magistral y en total sintonía la música para piano y orquesta de Mozart, en el magnífico y vibrante concierto que pudimos disfrutar en la iglesia de Saint-Pée-sur-Nivelle.

La calidad de las actuaciones musicales y los artistas invitados, y la entusiasta respuesta del público en esta primera edición del festival que honra a Maurice Ravel en su lugar de nacimiento, augura, sin duda, su gran futuro como el gran evento internacional dedicado a Ravel y su apuesta por convertirse en cita ineludible del calendario musical francés.

<https://festivalravel.fr/>

Andrea Kauten

Un paseo con Chopin y Mussorgsky

por Blanca Gallego

Promenade es la última grabación pianística de la pianista Andrea Kauten, realizada para Solo Musica, donde funde dos ciclos fundamentales de la literatura pianística y dos obras cumbres del siglo XIX, los 24 Preludios Op. 28 de Chopin y los Cuadros de una exposición de Mussorgsky.

A primera vista, uno diría que los Preludios de Chopin y los Cuadros de Mussorgsky son dos ciclos muy opuestos...

A primera vista uno podría pensar eso y, sin embargo, para mí hay muchos paralelismos entre ambas obras. Ambos ciclos son una sucesión de piezas cortas, con momentos musicales muy intensos. Mussorgsky es mucho más que una música programática o un paseo pictórico a través de una exposición, es un recorrido por los paisajes del alma y una representación de los más hondos estados emocionales. Ocurre igual con los Preludios; no son sólo una travesía por el círculo de quintas.

Cada uno está vertebrado con mucha unión, lo que los hace hermanos en el tiempo...

Así lo pienso igualmente. Aunque ambos compositores tienen lenguajes diferentes y vivieron en diferentes momentos del siglo XIX, ambos ciclos tienen similar aproximación. Son, como dije antes, una sucesión de emociones, de momentos musicales muy intensos. Desde un punto de vista interpretativo, aquí es donde radica su dificultad, ya que una mano debe mantener la tensión, mientras la otra mano nos hace comprender los abruptos cambios tonales. Con Mussorgsky quizá



La pianista Andrea Kauten ha grabado *Promenade* para Solo Musica, con obras de Chopin y Mussorgsky.

sea más sencillo, desde que los "promenade" (paseo) introducen varias de las piezas siguientes. Incidentalmente, ambas obras también trazan temáticas sobre la muerte.

En el caso de Chopin, el piano era su medio de expresión, pero no se imaginaba Mussorgsky que su obra más famosa lo sería por la orquestación de Ravel... ¿Qué aporta la versión pianística frente a la orquestal de Ravel?

El ritmo de Mussorgsky transcurre por los paisajes del alma, como ya afirmé anteriormente, y para mí es más fácil comprenderlo; de ahí que también la versión pianística sea más directa a través del "único" sonido del piano. En comparación, encuentro la versión orquestal más pulida, menos auténtica y directa.

Nos encontramos antes la intimidad que se necesita en Chopin frente a la "exposición" de Mussorgsky, ¿cómo alterna estos dos estados?

No encuentro grandes diferencias; quizá la diferencia sean los resultados que provoca la naturaleza propia de cada obra. En los *Preludios* de Chopin, como también he afirmado a una de sus preguntas, son los abruptos cambios emocionales de unas piezas a otras los que demandan al pianista la capacidad interpretativa.

Son obras muy interpretadas en concierto, ¿pero las interpreta juntas en los conciertos en vivo?

Pienso que el contraste entre ambos es muy llamativo. El mundo tonal y armónico de Chopin es *per se* diferente del de Mussorgsky, pero esto no me impide interpretarlas en vivo conjuntamente, porque la exposición de ambas obras en un mismo programa es importante para mí. Precisamente, el mes pasado las interpreté en un mismo programa en dos conciertos en Alemania.



"Los *Cuadros de Mussorgsky* son un recorrido por los paisajes del alma y una representación de los más hondos estados emocionales", afirma Andrea Kauten.

Video Andrea Kauten *Promenade*

<https://youtu.be/Emil0RPRp14>



<https://andrea-kauten-pianistin.de>
www.solo-musica.de

Dante Alighieri (de 1321 a 2021)

La música en el universo dantesco

por Alessandro Pierozzi

Transcurría el año 1321 cuando el magno poeta florentino Dante Alighieri fallecía en Ravenna (Italia), por lo que, en este 2021, celebramos el setecientos aniversario de su muerte. Son muchos los homenajes al autor, los actos, las lecturas, las nuevas ediciones de la *Divina Commedia* que impregnan de ingenio y belleza muchos de los rincones del mundo cultural. Y eso es siempre de agradecer, aunque a veces acabemos, en este tipo de celebraciones, algo exhaustos por la sobreexposición.

Analizar el universo dantesco nos llevaría cientos de páginas porque, se mire por donde se mire, el genio italiano fue una personalidad polidécica y fascinante: poeta, político, filósofo, médico, farmacéutico... y, según la biografía escrita por el Boccaccio, un gran amante de la música. Y añadiría algo más: fuente inagotable de inspiración a lo largo de siglos para compositores, intérpretes, musicólogos...

Divina Commedia: la visión musical de Dante

Quien analice detenidamente la *Commedia* podrá comprobar que es a través de la música que el *Sommo Poeta* afronta el tema esencial de la obra: el amor de (a) Dios. La división que proponía el filósofo Boecio entre música *Mundana* de las esferas (no audible), *Humana* (armonía del hombre) e *Instrumentalis* (producida por instrumentos, incluida la voz humana), además del *Timeo* de Platón y las ciencias del *Quadrivium* sirven de "guía artística" a Dante para inundar de sonidos, ritmos y armonías su viaje desde el Infierno al Paraíso.

De forma simbólica, aunque repleto de sensibilidad y sentimiento, el texto refleja la ascensión desde la negación del amor (Infierno) al reflejo del amor absoluto (Paraíso), pasando por el amor imperfecto (Purgatorio). En suma, desde una música primeriza a las más bellas y celestiales melodías.

Es en el Infierno donde Dante, acompañado de Virgilio, conoce el mal a través de los lamentos de las almas pecadoras, acompañadas por campanas, cornamusas y el *cornu* del gigante Nembrot. Su huida hacia adelante parece hacerse realidad en el Purgatorio, en el que las notas resuenan con auténtica devoción para acompañar a los penitentes en su búsqueda de la paz. ¿Cómo? Cantando al unísono, al estilo gregoriano, como símbolo de unificación interior y reconciliación colectiva. Es en esta fase de la *Commedia* en la que aparecerán cantos en forma de salmodia (recordemos los salmos como origen del canto cristiano), la inclusión del órgano (canto IX) como instrumento *cuasi* divino o el encuentro con un amigo muy querido, el compositor Gian Battista Casella.

Será ya en el Paraíso donde se le abrirán nuevos horizontes: Dante aterrizará en el mundo de la polifonía, del canto más luminoso, en la improvisación de la cítara junto a voces celestiales (Canto XX, vv. 142-148), en el terreno de la danza. En resumen, descubrirá la música de la Santa Trinidad, el único arte capaz de expresar el amor divino. Es mucha la presencia musical en este tercer y último libro de la *Divina Commedia*, antes de que Dante termine definitivamente su recorrido y todo vuelva al silencio.

Música inspirada en Dante

A nadie se le escapa que la música y el mundo de las letras han ido y van de la mano en infinidad de ocasiones. Poetas y autores teatrales se han inspirado y han adornado sus creaciones bajo un fraternal manto musical. Y qué decir de compositores, cantantes o instrumentistas que, guiados por la belleza de la literatura, han plasmado en sus pentagramas obras inolvidables. Dante Alighieri es un claro ejemplo de confraternización: Liszt, Tchaikovsky, Conrado del Campo o Puccini son algunos de los grandes nombres que han puesto su inspiración al servicio del universo dantesco.

Alfredo Canelo, en su libro *La Divina Comedia en ideas musicales* (2009), cita la carta que Liszt escribe a su amigo Pierre Wolf comentándole que "la poesía didáctica y alegóricamente religiosa de Dante está a mi alrededor, tiende a impregnarme más y más de idealidades. La estudio, la medito, la devoro con furor, al punto que me ha permitido escribir música religiosa desde la perspectiva del ilustre florentino".



Retrato de Dante (hacia 1495), por Sandro Botticelli (Colección particular, Ginebra).

De esta pasión nacerá la *Sinfonía de la Divina Comedia de Dante* (S. 109), más conocida como *Sinfonía Dante*, una partitura para coro y orquesta con un claro componente programático y rasgos románticos que fue estrenada en Dresde en 1857 por el propio autor, dedicándosela a su admirado Richard Wagner: "De la misma forma que Virgilio guío a Dante, tú me has conducido por regiones misteriosas en esos mundos de la música tan llenos de vida. Te lo digo desde lo más profundo del corazón: *Tu se' il mio maestro e il mio autore*. Te dedico esta obra; recíbela como homenaje de un amigo cuyo afecto no cesará nunca".

La *Sinfonía* consta de dos movimientos, el *Infierno* y el *Purgatorio* que concluye con un *Magnificat*, una especie de visión del triunfo cantado por voces femeninas. Fue el propio Wagner el que convenció a Liszt que no escribiera el tercer movimiento, el Paraíso, por ser una cumbre literaria fuera del alcance de cualquier compositor. A pesar del indiscutible fervor religioso del genio húngaro, la obra fue duramente criticada por teólogos y ambientes de la Iglesia Católica por considerarla pagana y demasiado oscura y lamentosa, una sensación que se aprecia desde la adaptación musical de la inscripción *Abandonad toda esperanza, vosotros que entráis aquí*, anotada en las puertas del Infierno, hasta la finalización de los círculos infernales.

Debussy escribió: "La belleza indiscutible de esta obra de Liszt nace, en mi opinión, de su amor a la música fuera de otro sentimiento cualquiera. A veces consigue tratarla de tú, y sentarla confidencialmente sobre sus rodillas... Esa fiebre y esa frecuente descompostura del genio de Liszt son preferibles a la perfección, aunque ésta lleve guantes blancos".

Aquí no termina el binomio Dante-Liszt. En 1849, ya establecido en Weimar, el célebre pianista compondrá una sonata inspirada de nuevo en la *Commedia*, titulada *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata S. 161/7*, título inspirado en el poema homónimo de Victor Hugo, integrado en el fabuloso poemario *Las voces interiores* (1837). Conocida como *Sonata Dante*, originalmente fue compuesta en 1830 en dos movimientos y estrenada en Viena en 1839. Se trata de una obra para piano que, definitivamente, se presenta en un solo movimiento, siendo publicada en 1856 como segunda parte del álbum *Années de Pèlerinage: Italie*.

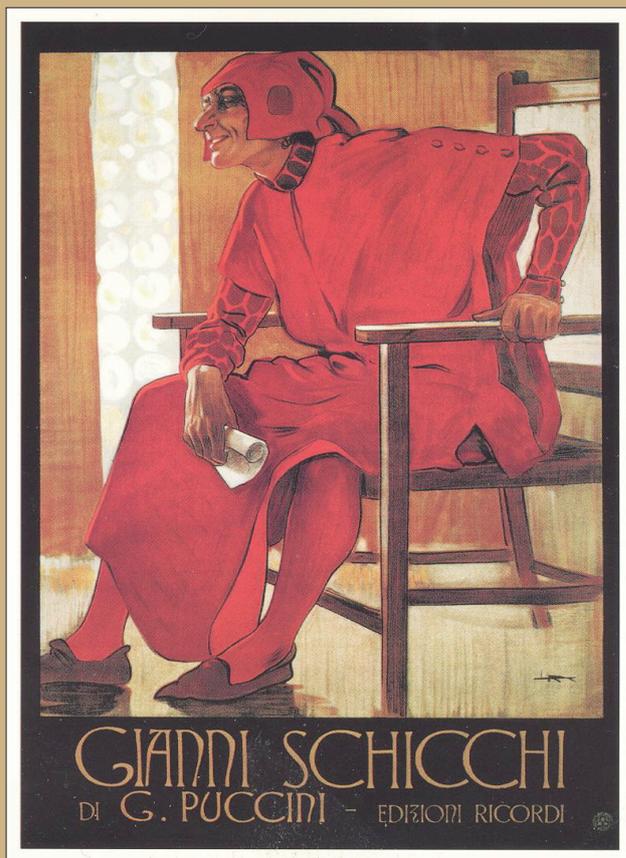
Transcurre el año 1875 cuando Tchaikovsky, buscando temas para una nueva ópera, decide, tras consejo de su hermano Modest, encargarse de componer el poema sinfónico *Francesca da Rimini Op. 32*; la historia de la mujer que aparece en el memorable Canto V del Infierno, asesinada por su marido tras sorprenderla en brazos de su cuñado. Dante condena a los dos enamorados lujuriosos al infierno por su pecado, arrastrándolos por el abismo, sin rumbo. Tchaikovsky opta por la historia, no solo porque se identificaba con la misma, acuciado en ese momento por un estado emocional inestable, sino porque admiraba las ilustraciones que Gustav Doré había hecho del tema en 1860. Temas líricos, apasionados y repletos de cromatismos nos sumergen en un cuadro intenso de emociones.

El primer boceto lo realiza durante un viaje de Bayreuth a Moscú. Allí había asistido a la representación del *Anillo de los Nibelungos* de Wagner que musicalmente no acabó de convencerle. La verdad es que Wagner no estaba entre sus compositores favoritos, aunque en esta obra sí se detecta una clara influencia del músico alemán. Como curiosidad, cabe señalar que el coreógrafo John Cranko creó en 1965 el fantástico ballet *Onegin*, basado en la novela de Pushkin, introduciendo el segundo movimiento de *Francesca da Rimini* para el pas de deux del tercer acto.

Con el mismo título, cabe destacar diferentes versiones operísticas como la de Antonio Cagnoni (1878) o Riccardo Zandonai (1914), o la titulada *Paolo e Francesca* de Mancinelli (1907). Fuera del ámbito italiano citar la *Francesca da Rimini* en dos actos de Sergei Rachmaninov, con libreto de Modest Tchaikovsky, que fue estrenada en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1906, siendo dirigida por el propio compositor y en Francia *Françoise de Rimini* (1882) de Ambroise Thomas, siguiendo los preceptos de la *Grand Opéra* francesa.



Estatua de Dante Alighieri en la Galería Uffizi de Florencia.



Cartel para *Gianni Schicchi*, de Puccini, perteneciente al *Trittico*, tres óperas en un acto basadas temáticamente en la trilogía de la *Divina Commedia*.

Más inspiración dantesca. El *Trittico* (*Triptico*) de Giacomo Puccini, una serie de tres óperas (*Il Tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*), de un acto cada una, basadas temáticamente en la trilogía de la *Divina*. El estreno se produjo en el Metropolitan Opera House de New York en 1918.

Y no debemos olvidar la influencia del poeta florentino en la música española. Y en concreto en el compositor Conrado del Campo. A tal efecto, resulta aconsejable leer el artículo que el profesor de la Universidad Complutense, Víctor Sánchez Sánchez, publicó en la revista *Dante e l'arte* (nº 162, 2015, pp.161-186), editada por la Universitat Autònoma de Barcelona, titulado *Dante en la música española: la Divina Comedia de Conrado del Campo, del poema sinfónico a la ópera*.

Tras el mal precedente del gran Enrique Granados, que dejó inacabado un poema sinfónico titulado *Dante*, es Conrado del Campo quien se sumerge, junto al libretista Carlos Fernández Shaw, en el mundo del Canto V del Infierno con *La tragedia del beso*, un poema dramático de 1910, con una evidente influencia wagneriana en el tratamiento del amor como fuerza constructora y destructora de vida. Una obra que fue muy criticada en su estreno, aunque personalidades de la talla de Adolfo Salazar la consideraran "una verdadera obra maestra".

Una partitura que nació tras un trabajo sinfónico previo que le había llevado a componer un Prólogo instrumental titulado *Divina Comedia-Infierno* en 1908 y *Divina Comedia, fragmento final del Infierno, canto XXXIV* en 1910.

Símbolo de eternidad

Como comentaba al comienzo, los actos, lecturas, reediciones e, incluso, nuevas creaciones se suman a la celebración de este aniversario, no sólo en Italia sino en distintos lugares del mundo. Es el caso de la pianista y compositora española Sira Hernández que el pasado 25 de marzo, elegido el Día Dante (*DanteDi*), estrenó en la Biblioteca Nacional de España sus *Tres impresiones sobre la Divina Comedia* para piano, inspiradas en las tres cánticas de esta obra universal.

De la literatura a la música, Dante Alighieri fue, es y será un universo de sorpresas, un símbolo de eternidad.

Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

La apoteosis del Barroco musical en Jaén

por José A. Gutiérrez Álvarez * & Javier Marín López **



Altar mayor de la Catedral de Jaén.

El 6 de octubre de 1711, Juan Manuel García de la Puente, un joven seise de 19 años, pero de prometedor talento, fue elegido maestro de capilla de la Catedral de Jaén tras unas disputadas oposiciones. Desde entonces, y hasta su muerte en 1753, fue el máximo responsable de la actividad musical catedralicia en su triple faceta de director del conjunto de instrumentistas y cantores (denominado "capilla de música"), profesor de varias generaciones de músicos jaennenses y prolífico compositor, con un impresionante legado que fácilmente superaría el millar de obras.

De la Puente es un compositor objetivamente paragonable en fantasía, sensibilidad y originalidad a los más reconocidos maestros hispanos de su generación, entre quienes se singulariza de forma distintiva por su colorido, sonoridad y lirismo.

Formación religiosa y artística

Natural de Tomelloso (Guadalajara), De la Puente adquirió su formación religiosa y artística en la Catedral Primada de Toledo, un centro musical de referencia en la España de la época. Allí asumió tanto los fundamentos del "estilo antiguo" como los del nuevo lenguaje italianizante que rápidamente se iba extendiendo procedente de la cercana Corte madrileña.

Del De la Puente hombre conocemos lo que nos indican las actas capitulares de la catedral y su testamento. En 1716 se ordenó racionero y se le asignó una silla alta en el coro izquierdo de la catedral; vivió con su hermano Juan Francisco (cura de la iglesia de San Bartolomé) en una casa propia en la calle Mesa, con bajos, bodega

y fuente de agua; y en los últimos años de su vida se trasladó a otra casa en la calle Pilarillos (actual Julio Ángel), donde estuvo bajo los cuidados de María Rufina y Cándida Gutiérrez, a quienes nombró herederos del remanente de sus bienes.

Junto a la casa de la calle Mesa a su muerte también disponía de una viña de unos 22.000 metros cuadrados en el pago de Cuesta Negra, que llamaban el Picón (Torredelcampo); ambas propiedades fueron cedidas en usufructo a María Antonia de la Cruz, su asistente, legándolas después al Cabildo catedral.

Responsable y cumplidor, sobrio, sencillo y quizás hasta introvertido, De la Puente no gustaba de acompañar a los músicos en las salidas a parroquias y conventos, prefiriendo recluírse en la intimidad de su alcoba y dedicarse por completo a la composición.



Libros conservados de Juan Manuel de la Puente (Archivo de la Catedral de Jaén, Música, sin signatura).

* Universidad de Granada

** Universidad de Jaén y Director del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB)

Sus años en la capital del Santo Reino pasaron, sin grandes conflictos, entre exámenes a seises y músicos, informes sobre el estado de la capilla, referencias al cobro de sus rentas en metálico o especie y permisos (cuatro meses al año) para la composición de villancicos en las grandes festividades del calendario catedralicio, como Navidad, Reyes, Corpus o la Asunción.

A su muerte pidió ser enterrado en la desaparecida iglesia del Hospital de la Vera Cruz (ubicado en la calle García Requena), tras ser conducido a hombros "en una caja llana" por los músicos de la catedral, con los niños seises rezando el santo rosario y alejado de toda pompa y vanidad: "sin música en puerta ni calle".

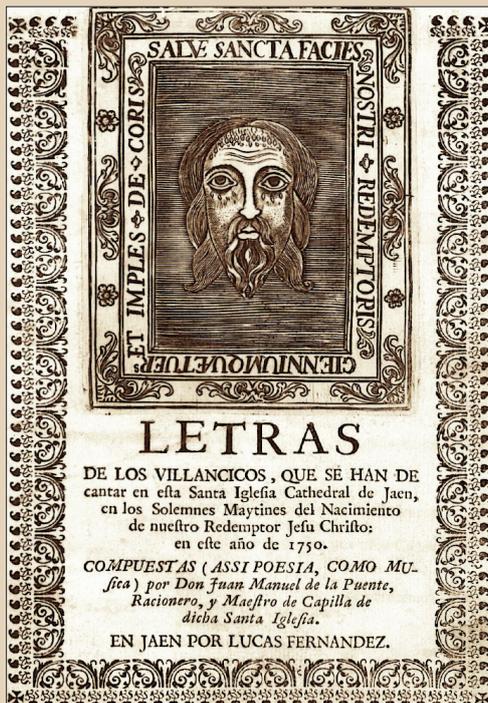
Personalidad artística

Este perfil un tanto plano en lo personal contrasta con su acusada personalidad artística, tal y como se transmite en los tres delicados libros de música preservados en la Catedral de Jaén; estos volúmenes reúnen parte de su obra compuesta hasta 1735 y pertenecían a una serie integrada originalmente por al menos nueve. De la Puente copió dos de los tres tomos conservados y supervisó su confección y organización del conjunto.

Su simple contemplación resulta emocionante y denota, a través de sus múltiples detalles, el cuidado, esmero y amor que ponía en su trabajo. Pese a sus desvelos y dedicación, la fama de De la Puente en su época parece que no pasó de lo estrictamente local, como así lo atestiguan las escasas copias de su música fuera de Jaén. Recluido en una ciudad de provincias, De la Puente exponía al Cabildo en 1751 sus más de "cuarenta años que le ha servido con continua residencia". A lo largo de su vida mantendría contactos con colegas del entorno andaluz o castellano, pero pensamos que fue precisamente su actividad en un núcleo periférico, alejado de los grandes centros, lo que le permitió forjar un estilo tan personal.

Villancicos y cantatas

El corpus fundamental de su producción conservada lo configuran los villancicos y cantatas y, en menor medida, las obras en latín, perdidas en su inmensa mayoría. Dentro del extenso catálogo delapuentiano, que asciende a casi 300 piezas, destacan sus refinadas cantatas, un repertorio aún poco conocido, pero fundamental en la historia de la música hispana por su temprana cronología en el ámbito catedralicio y la magistral combinación de elementos importados y autóctonos, como ejemplifica la brillante cantata a dúo *La llama más divina*. Todos



Portada del pliego impreso con los textos de los villancicos de Navidad de 1750 de Juan Manuel de la Puente (Cádiz, Biblioteca Pública Provincial).

los recursos musicales están al servicio de la expresión retórica de unos textos con frecuencia impresos en pliegos, de gran hondura poética y plagados de metáforas y simbolismo teológico.

Véase, si no, el aria *patética* (la expresión es original del propio De la Puente) *Como cisne que muere*, que describe, de manera no poco teatral, el canto suave y callado de un cisne que muere cantando; de ahí su aire trágico, su carácter rapsódico y los silencios expresivos tras las palabras "así expiro", que provocan una sensación de fragilidad e inminencia de un fatal desenlace.

La asimilación de las nuevas tendencias venidas de Italia y Francia no impidió a De la Puente seguir cultivando las formas tradicionales típicamente españolas. Ejemplo de ello es su sabrosa tonada con forma estribillo-coplas *Vaya de fiesta*, compuesta para su primer Corpus en Jaén (1712). Tanto la poesía como la música presentan un tono popularizante estilizado, típico de los bailes cantados del Barroco hispano como las jácaras y los fandangos.

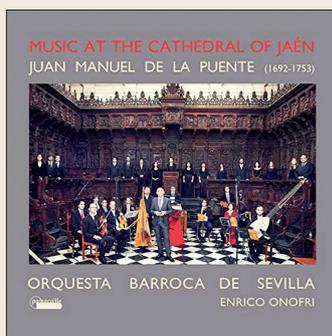
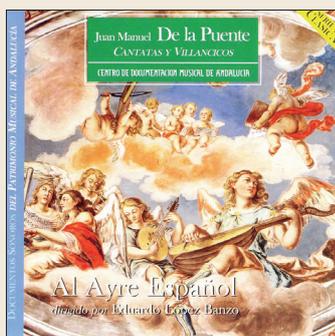
Otra de las características más singulares de De la Puente es su tratamiento del bajón, instrumento de viento-madera parecido al fagot. Lo habitual en el ámbito hispano es que el bajón limite su papel a doblar o sostener el bajo vocal o a engrosar la variable instrumentación del acompañamiento. Sin embargo, en De la Puente adquiere un gran protagonismo melódico, tanto en diálogo con las voces (*Al impulso de mi fe*) como en pasajes a solo abiertamente virtuosísticos (*A la competencia, cielos*).

Obras policorales

De la Puente también fue un consumado compositor de obras policorales en las que contraponen diversos coros o grupos de músicos (cada uno con una combinación distinta de voces e instrumentos), separados en el espacio, que se alternan y responden unos a otros hasta reunirse en puntos culminantes.

La obra más representativa de esta técnica es el *Miserere mei, Deus* (1726), un ambicioso salmo a 18 voces repartidas en siete coros, y de una riqueza sonora impresionante, en consonancia con la importancia de la festividad en la que se interpretaba: el Triduo Sacro de Semana Santa. Es particularmente reseñable en esta obra la búsqueda del efectismo con la contraposición de bloques sonoros y su repetición en forma de cascada, con ecos y contraecos, lo que genera un efecto estereofónico envolvente: es la apoteosis del Barroco musical en Jaén.

Discografía seleccionada



Canal Youtube FeMAUB:

www.youtube.com/watch?v=wVilxjN_gzo
www.youtube.com/watch?v=I5y3K66FI9g&t=2534s

Grażyna Bacewicz

por Juan Carlos Moreno

Anivel musical, Polonia constituyó una singular anomalía en el grupo de países del otro lado del telón de acero: por supuesto, las autoridades alentaban una música acorde a los principios de tonalidad, inteligibilidad y melodía del realismo socialista, pero acabaron tolerando los experimentos sonoros que algunos de sus compositores más inquietos empezaron a llevar a cabo inspirados por las nuevas corrientes que llegaban de la Europa occidental.

Se forjó así una escuela que, encabezada por Witold Lutosławski y Krzysztof Penderecki, iba a protagonizar una de las páginas más originales de la música del siglo XX. Aunque de un modo muy personal, Grażyna Bacewicz formó parte también de ese movimiento de renovación.

Grażyna Bacewicz nació en un hogar en el que la música lo era todo. Su padre, el compositor lituano Vincas Bacevičius, se esforzó por que todos sus hijos estudiaran al menos un instrumento y conocieran también los rudimentos de la composición. Y lo cierto es que se salió con la suya: de sus cuatro hijos, Kęstutis, Vytautas, Grażyna y Wanda, solo la menor no se dedicó profesionalmente a la música.

Clases con Szymanowski

De los tres que apostaron por el arte de los sonidos, Grażyna fue la más dotada: a los cinco años empezó a estudiar violín y piano, y no tardó mucho en dar pequeños recitales acompañada por su padre. A los diez ingresó en el conservatorio de su ciudad natal, Łódź, y a los diecinueve, en el de Varsovia, ciudad a la que la familia se trasladó. En esas clases tuvo la oportunidad de conocer a Karol Szymanowski, compositor por el que siempre sintió la más devota admiración.

Otro maestro, Ignacy Jan Paderewski, tuvo una importancia primordial en esos inicios de su carrera, pues fue gracias a él que, en 1932, obtuvo una beca para proseguir sus estudios en París. Las obras que compuso en ese periodo, como el *Quinteto de viento* (1932), destacan por su marcado perfil neoclásico.

En 1936, una vez de regreso en Polonia, Bacewicz aceptó la invitación del director Grzegorz Fitelberg de incorporarse a la recién fundada Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca como primer violín, labor que no le impidió llevar a cabo diversas giras

de concierto junto con su hermano Kęstutis, quien en ellas tocaba el piano. Durante esa etapa, Bacewicz no dejó de componer, aunque sus obras estaban íntimamente ligadas a su labor interpretativa. Es el caso de las *Variaciones sobre una canción lituana* (1934), para violín y piano, y del *Concierto para violín n. 1* (1937). La buena acogida dispensada

por público y crítica fue lo que la empujó en 1938 a abandonar su trabajo en la orquesta para dedicar más tiempo a la composición. El *Cuarteto de cuerda n. 1* fue uno de los primeros frutos de esa decisión.

Segunda Guerra Mundial

La invasión nazi de Polonia y el estallido de la Segunda Guerra Mundial interrumpieron esa nueva vía: Bacewicz siguió componiendo y tocando, pero prácticamente en la clandestinidad. El fin de la contienda le permitió reemprender su actividad en ambos ámbitos.



CAIFF/AP

La compositora polaca Grażyna Bacewicz (Łódź, 5 de febrero de 1909 - Varsovia, 17 de enero de 1969).

1945 fue un año importante aquí, pues a la vez que abordaba la parte solista de su *Concierto para violín n. 2*, culminó la ambiciosa *Sinfonía n. 1*, en la que dio cuenta de un cambio en su estilo: sin romper con las formas clásicas, su expresión se volvió más madura, más dramática, al mismo tiempo que el folclore, tratado a la manera libre de Szymanowski, coloreó las melodías y los ritmos. A esas obras les siguieron, entre otras, el *Concierto para violín n. 3* (1948), el *Concierto para piano* (1949), el *Concierto para orquesta de cuerdas* (1950), el *Cuarteto de cuerda n. 4* (1951), el *Quinteto con piano n. 1* (1952), la *Sonata para piano n. 2* y la *Sinfonía n. 4* (ambas de 1953).

El reconocimiento internacional alcanzado gracias a ellas, unido a las secuelas dejadas por un grave accidente automovilístico, la llevaron en 1954 a renunciar a la interpretación para dedicar todas sus fuerzas a la composición.

Pero el estilo de Bacewicz aún debía experimentar un nuevo giro. Su origen hay que buscarlo en la primera edición del festival de música contemporánea Otoño de Varsovia, celebrada en 1956. Para muchos compositores polacos fue una especie de revelación, pues fue ahí donde descubrieron técnicas como el serialismo. Bacewicz no fue ajena a esa música, aunque solo en 1960, en su *Cuarteto de cuerda n. 6*, se decidió a introducir elementos seriales. A partir de ese momento, su música se enriqueció con nuevos procedimientos técnicos y sonoros, pero sin que ello le llevara a abandonar las formas tradicionales ni cierta pulsión neoclásica que se manifiesta sobre todo en sus melodías. El *Concierto para violín n. 7* (1965) es un buen ejemplo de esa síntesis.

“La invasión nazi de Polonia y el estallido de la Segunda Guerra Mundial interrumpieron su faceta compositiva: Bacewicz siguió componiendo y tocando, pero prácticamente en la clandestinidad”

Violinista antes que compositora

El violín acompañó prácticamente toda la vida de Grażyna Bacewicz: fue el instrumento de su infancia, el que estudió durante su juventud y el que le permitió abrirse camino en la escena musical, ya fuera como primer violín de la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca o como solista en recitales y conciertos. Uno de los hitos de su carrera en este ámbito fue la interpretación, en 1946 y en París, del *Concierto n. 1* de su admirado Szymanowski bajo la dirección de Paul Kletzki.

“El violín acompañó prácticamente toda la vida de Grażyna Bacewicz”

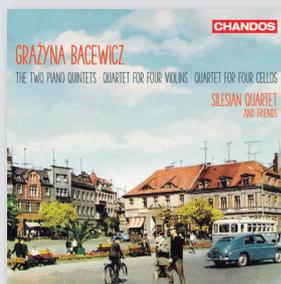
Igualmente, el violín le inspiró sus primeras composiciones y la dio a conocer en esa otra faceta de creadora que poco a poco iría imponiéndose a la de intérprete hasta acallarla a mediados de la década de 1950. No es extraño así el peso que ese instrumento tiene en su catálogo: a él le dedicó siete conciertos con orquesta que abarcan toda su trayectoria creativa, desde 1937 hasta 1966; cinco sonatas con piano, y dos sonatas a solo, además de varias piezas de circunstancias o lucimiento, como *Danza polaca* (1948), *Melodía y capricho* (1949) o *Partita* (1955), sin olvidar el sorprendente *Cuarteto para violines* (1949). Esa pasión por el violín es extensible a otros instrumentos de cuerda, como la viola, para la que reservaba algunos de los momentos más expresivos de sus siete cuartetos, o el violoncelo, al que dedicó dos conciertos.

CRONOLOGÍA

- 1909 Nace el 5 de febrero en Łódź.
- 1914 Impelida por su padre, empieza a estudiar violín.
- 1928 Ingresa en el Conservatorio de Varsovia.
- 1932 Tras graduarse en violín y composición, marcha a París para seguir estudiando.
- 1936 Se convierte en concertino de la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca.
- 1937 Compone el *Concierto para violín n. 1*, que ella misma estrena un año más tarde.
- 1938 Estreno en París del *Cuarteto de cuerda n. 1*.
- 1943 Compone su primera obra para orquesta, la *Obertura*.
- 1949 Su *Concierto para piano* gana el segundo premio del Concurso Chopin.
- 1950 Recibe el Premio del Estado Polaco por su *Concierto para orquesta de cuerda*.
- 1953 Su cuarta y última sinfonía le vale el premio del Ministerio de Cultura.
- 1954 Sufre un grave accidente de coche que la lleva a abandonar la interpretación.
- 1959 Escribe para la radio la ópera *La aventura del rey Arturo*.
- 1960 Aplica la técnica dodecafónica en el *Cuarteto de cuerda n. 6*.
- 1966 El *Concierto para violín n. 7* se estrena en Bruselas.
- 1968 Compone el *Concierto para viola*.
- 1969 Muere el 17 de enero en Varsovia. Queda inacabado el ballet *Deseo*.

DISCOGRAFÍA

- *La aventura del rey Arturo*. Daniel Borowski, Agnieszka Makówka, Anna Karasinska. Coro de la Radio Polaca de Cracovia. Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca / Lukasz Borowicz. Polskie Radio. DDD.
- *Sinfonía para orquesta de cuerda. Concerto para orquesta de cuerda*. Capella Bydgosiensis / Mariusz Smolij. Naxos. DDD.
- *Conciertos para violín n. 1-7*. Joanna Kurkowicz, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca / Lukasz Borowicz. Chandos. 2 CD. DDD.
- *Conciertos para violoncelo n. 1 y 2. Obertura*. Adam Krzeszowiec y Bartosz Koziak, violoncelo. Sinfonia Iuventus / George Tchitchinadze, Monika Wolinska. Dux. DDD.
- *Quintetos con piano n. 1 y 2. Cuarteto para cuatro violines. Cuarteto para cuatro violoncelos*. Wojciech Switala, piano. Cuarteto de Silesia. Chandos. DDD.
- *Cuartetos de cuerda n. 1-7*. Cuarteto Lutoslawski. Naxos. 2 CD. DDD.
- *Obras para violín y piano*. Piotr Plawner, violín; Ewa Kupiec, piano. Hänssler. 2 CD. DDD.
- *Sonatas para piano n. 1 y 2. Estudio de concierto. Dos estudios*. Joanna Sochacka, piano. Dux. DDD.



OPUS ARTE



OPERA de LYON



DIRECTA
www.musicadirecta.es

OFFENBACH

BARBE-BLEUE

YANN BEURON | HÉLOÏSE MAS | CHRISTOPHE GAY | CHRISTOPHE MORTAGNE
JENNIFER COURCIER | THIBAUT DE DAMAS | CARL GHAZAROSSIAN | ALINE MARTIN

CONDUCTOR MICHELE SPOTTI | DIRECTOR LAURENT PELLY

ORCHESTRA AND CHORUS OF OPÉRA DE LYON

AUDITORIO



© Jake Turney

Conciertos

“L’Auditori y la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) arrancaron una nueva temporada que, al menos por la cantidad de conciertos programados, pretende recuperar el pulso anterior a la pandemia... Se llegó así al *Concierto* de Elgar, que contaba como gran reclamo con el joven Sheku Kanneh-Mason (en la imagen). No defraudó: a sus 22 años hace que su instrumento hable y cante, seduzca y conmueva, exprese todo tipo de emociones, desde la pasión hasta el desenfado. Fue, en suma, una versión portentosa que, además, galvanizó a una OBC que, bajo la batuta del efectivo Duncan Ward, brilló a gran altura durante toda la velada”. De este modo nos relata Juan Carlos Moreno el comienzo de la nueva temporada de la OBC en L’Auditori.

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



© Marco Borrelli

Ópera

Con un amplio repaso a lo acontecido en el Festival de Salzburgo (con la *Tosca* de Netrebko incluida -en la imagen), la sección de crítica operística nos lleva, además de a la capital mozartiana del mundo, al Liceu de Barcelona con *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss, unos *Les Troyens à Carthage* desde el Festival Berlioz de La Côte-Saint-André, el esperado *Rigoletto* londinense del tándem Antonio Pappano / Carlos Álvarez (“un *Rigoletto* con un maravilloso canto *legato* y un *squillo* que le permitieron un fraseo palpitante, siempre con el apoyo de un timbre cálido y robusto”), la *Circe* del Teatro de la Zarzuela, la *Italiana en Argel* de Rossini desde La Scala milanesa o *7 Deaths of Maria Callas* desde la Ópera de París.

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

DISCOS



© Shervin Lainez 2021

Discos

“Sonido pleno, con el arco bien ceñido a las cuerdas, robusto y espléndido, este es el punto de partida del violinista Francisco Fullana... Sus fraseos son sutiles, nada obvios, busca entresijos entre las notas, adornos y recreaciones. Su visión de Bach es creativa, nada pasa porque sí, todo tiene su sello personal; su concepción, apoyada en diferentes golpes de arco, respiraciones, ornamentaciones, juegos de tempo, *ritardandi*, *acelerandi*, paradas imprevistas, como si reclamara nuestra atención en puntos determinados. Elaborar un discurso muy personal... Sin duda un disco para disfrutar abiertamente del sonido de un violinista espléndido y de un creador”. Estas son las impresiones de Paulino Toribio acerca de la grabación de este violinista español con creciente empuje internacional.

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

44 AUDITORIO

52 DISCOS

66 BUFFET LIBRE

68 UN BRUCKNER DE CARNE Y HUESO

69 EL OFICIO DEL TECLADO

70 CUERDAS: PÚAS, DEDOS Y ARCOS

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Amor y odio

Barcelona



© JAKE TURNER

"Sheku Kanneh-Mason, a sus 22 años, hace que su instrumento hable y cante, seduzca y conmueva".

El pasado 17 de septiembre, L'Auditori y la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) arrancaron una nueva temporada que, al menos por la cantidad de conciertos programados, pretende recuperar el pulso anterior a la pandemia. No obstante, al menos de momento, se mantienen ciertos elementos propios de estos tiempos, como programas sin media parte, limitaciones de aforo, mascarilla...

Si la anterior temporada se articulaba bajo el concepto "Creación", esta lo hace bajo el de "Amor-odio". En ese sentido, pocas obras más adecuadas que el ballet *Romeo y Julieta* de Sergei Prokofiev. Antes de llegar a ella, sin embargo, pudieron escucharse el estreno de *U*, de Bernat Vivancos, y el *Concierto para violoncelo* de Edward Elgar.

Pronunciado como el inglés you ("tú"), *U* es una obra en la que Vivancos divide la orquesta en grupos diferenciados por afinación: uno con el diapásón a 442 kHz, otro a 432 kHz y un tercero a 448 kHz. La idea es interesante y da lugar a pasajes sugestivos a nivel armónico y tímbrico, pero a la larga deja también la sensación de cierta falta de unidad, como si varias obras (una de carácter espectral, puro juego de planos sonoros, otra en la que pugna por imponerse algún motivo melódico, una más en la que se intuyen sonoridades de música antigua) hubieran sido mezcladas y cada una de ellas intentara sobresalir de algún modo. Por otro lado, los agresivos estallidos sonoros de tres grupos con distinta afinación producen básicamente confusión. En todo caso, *U* es de esas partituras que despiertan la curiosidad e invitan a ser escuchadas de nuevo.

Se llegó así al concierto de Elgar, que contaba como gran reclamo con el joven Sheku Kanneh-Mason. No defraudó: a sus 22 años hace que su instrumento (un Antonius y Hieronymus Amati de 1610) hable y cante, seduzca y conmueva, exprese todo tipo de emociones, desde la pasión hasta el desenfado. El virtuosismo y la variedad de registros de la obra de Elgar le vienen así como anillo al dedo. Fue, en suma, una versión portentosa que, además, galvanizó a una OBC que, bajo la batuta del efectivo Duncan Ward, brilló a gran altura durante toda la velada.

Como cierre, una selección de cinco movimientos del *Romeo y Julieta* de Prokofiev, entre ellos "Montescos y Capuletos", "La muerte de Tíbaldo" y "La muerte de Julieta". Duncan Ward ofreció de ellos una lectura vibrante, plena de empuje y de sentido del color y del ritmo. Ciertamente, la temporada no podía empezar con mejor pie.

Juan Carlos Moreno

Sheku Kanneh-Mason. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Duncan Ward. Obras de Vivancos, Elgar y Prokofiev.
L'Auditori, Barcelona.

Una celebración de la ópera

Barcelona



© DAVID RUANO

La producción de *Ariadne auf Naxos* viene firmada a nivel escénico por la británica Katie Mitchell, quien trae la acción a nuestros días.

El Gran Teatre del Liceu no podía haber escogido mejor título para inaugurar la temporada en que cumple 175 años: *Ariadne auf Naxos*. Y ello porque la tercera colaboración entre el compositor Richard Strauss y el poeta Hugo von Hofmannsthal es toda una celebración no exenta de ironía de lo que es el género operístico. Hay de todo en ella: el poder de la música, el elitismo, el divismo, los celos de los artistas, el ego de los compositores, el debate entre arte y entretenimiento, la estúpida prepotencia de los patronos... Pero sobre todo lo que hay es un inteligente juego que contrapone dos formas de concebir la ópera: un prólogo dominado por el ritmo teatral y la declamación, y la ópera propiamente dicha, en la que reina el canto y la melodía, y donde tratan de mezclarse dos estilos que pocas veces van juntos, como son el serio (en su versión germánica o wagneriana) y el bufo (de aire más italiano). En ambas vertientes Strauss demuestra que el género no tiene secretos para él, aunque es en el prólogo donde consiguió una fusión entre acción teatral, palabra y música que no ha perdido un ápice de frescura.

"El prólogo es lo mejor de la producción gracias a su vertiginoso ritmo teatral, con constantes entradas y salidas de los intérpretes"

La producción que pudo verse el pasado 22 de septiembre viene firmada a nivel escénico por la británica Katie Mitchell, quien trae la acción a nuestros días. La idea funciona, pues los temas tratados en el prólogo siguen siendo en su mayor parte actuales, como cuando se habla del poder del dinero ("mi señor paga y espera que se cumplan sus órdenes", viene a decir el Mayordomo) o se afronta la banalización del arte, concebido como un mero entretenimiento. Precisamente el prólogo es lo mejor de la producción gracias a su vertiginoso ritmo teatral, con constantes entradas y salidas de los intérpretes que están preparando la representación, las de los encargados de material, sus reacciones entre bambalinas...

No molestan tampoco, al contrario, ideas como la de convertir al Compositor (papel travestido) en Compositora, coherente con el propósito de Mitchell de acercar la obra de Strauss-Hofmannsthal al público actual y releerla desde una clave feminista. Ninguna objeción. En cambio, querer dar más relieve al papel de Ariadne poniéndola de parto es algo que chirría por lo gratuito. Esto y algunos detalles que, sobre todo en la ópera, parecen añadidos solo para introducir algo de movimiento en aquellos momentos en que la acción se detiene para dejar paso al canto, no empañan una producción muy ágil, entretenida e incluso elegante.

A nivel musical, el resultado fue en general correcto. Dominó especialmente la mezzosoprano Samantha Hankey, tanto por la calidad de su voz como por la caracterización que hizo del Compositor(a). La ópera propiamente dicha, en la que no canta una sola nota, se la pasó ora dirigiendo la función desde un atril, ora desesperándose cuando Zerbinetta y su tropa la interrumpían para introducir sus números cómicos. La ficción del teatro dentro del teatro quedaba así bien resaltada.

La soprano Elena Sancho Pereg fue la encargada de interpretar a Zerbinetta, papel al que dio un tono más melancólico, más desengañado, de lo que suele ser habitual, como si algo de la seriedad de Ariadne se le hubiera pegado. A nivel vocal superó con soltura la endiablada escritura del "Grossmächtige Prinzessin", intervención que logró arrancar los aplausos del público. Más discreta fue la aportación de la soprano Miina-Liisa Värelä como Ariadne: su emisión fue irregular, con ciertas estridencias, aunque fue de menos a más. Tampoco convenció demasiado el tenor Nikolai Schukoff, quien dejó de lado toda sutileza. Escénicamente, sin embargo, daba el pego como un divo con más pasado que presente. Del resto de intérpretes es obligado destacar a Roger

Padullés (Maestro de danza) y José Antonio López (Maestro de música), ambos impecables tanto en el plano escénico como vocal.

En el foso, Josep Pons no acabó de encontrar el pulso adecuado a esa conjunción de teatro y ópera, carácter serio y bufo, que define a *Ariadne auf Naxos*. Así, aunque la pequeña orquesta ("pequeña" al menos para los estándares straussianos) respondió, el resultado fue algo frío, falta de calor, de la efusividad lírica de la partitura. Hubo también ciertas brusquedades, algún desequilibrio entre orquesta y voces, y alguna que otra descoordinación en las entradas, detalles, sin embargo, que a medida que avancen las representaciones se irán puliendo.

Juan Carlos Moreno

Samantha Hankey, Elena Sancho Pereg, Miina-Liisa Värelä, Nikolai Schukoff, José Antonio López, Roger Padullés, etc. Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu / Josep Pons. Escena: Katie Mitchell. *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Resplandece *Les Troyens à Carthage*

La Côte-Saint-André



© FESTIVAL BERLIOZ / BRUNO MOUSIER

Mirko Roschkowski, Héloïse Mas, Isabelle Druet, François-Xavier Roth, Delphine Haidan, Julien Dran y Vincent Le Texier.

El Festival Berlioz, en el pueblo de nacimiento del compositor, La Côte-Saint-André (en los contrafuertes de los Alpes franceses), prosigue su tarea después de un año sin Festival por las razones que todos conocemos. Para esta edición se reúne lo mejor de entre los intérpretes actuales de Berlioz: John Nelson, Valery Gergiev, John Eliot Gardiner y el joven director François-Xavier Roth. Este último está a cargo de *Les Troyens à Carthage*, es decir la segunda parte de la ópera *Les Troyens* (*Los troyanos*), después de haber presentado la primera parte hace dos años. Es seguramente el acontecimiento de la edición de este año, entre los otros importantes conciertos del festival, pues se trata de una versión de concierto.

Se sabe que frente a la imposibilidad de presentar su ópera entera en la Ópera de París, Berlioz había tenido que escindir su obra en dos: *La Prise de Troie* y *Les Troyens à Carthage*. Para finalmente sólo poder representar esta segunda parte en 1863 en un teatro de pequeñas dimensiones: el Théâtre-Lyrique en París. Berlioz, desaparecido en 1869, nunca pudo ver y escuchar su ópera en su totalidad, a pesar de haber insistido en que la obra necesita ser enteramente ejecutada. Habrá que esperar hasta 1890, en Karlsruhe, para que se ofrezca *Les Troyens* al completo, en prelude a otras presentaciones completas a lo largo de los años que siguieron hasta nuestra época.

En el caso del Festival Berlioz, la división de la obra se debe al hecho de que no se dispone de un teatro de verdad, sino de un auditorio provisional, además de medios económicos limitados. Pero este concierto se revela magnífico en todos los aspectos, por la interpretación y también por el respeto escrupuloso de la partitura. Es así como se ha reunido un reparto vocal de entre los más adaptados. La soprano Isabelle Druet encarna una Didon, la reina de Cartago, con el estilo y la expresión que se deben. El tenor Mirko Roschkowski figura por su parte Énée, el héroe masculino venido de Troya e inspirado como todo el libreto en la *Eneida* de Virgilio, con cuanto la obra exige: valentía y matices de voz, en voz de cabeza como Berlioz lo requiere. Y además, en este cantante alemán, con una excelente elocución francesa. Todos los múltiples papeles secundarios cumplen perfectamente: el lops elegíaco de Julien Dran, el Narbal profundo de Vincent Le Texier, el Ascagne (papel travestido) seguro de Héloïse Mas. Sólo se podría emitir una pequeña reserva para el papel de Anna, con la voz de soprano de Delphine Haidan en lugar de la voz de contralto que conviene.

La orquesta es el Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, constituida por jóvenes instrumentistas venidos de toda Europa que han trabajado mucho tiempo antes esta partitura compleja. Y el resultado se siente, con detalles finamente ejecutados y potencia cuando se la necesita. El numeroso coro reúne el Choeur de l'Orchestre de Paris (Coro de la orquesta de París) y el Coro fórum nacional venido de Breslavia en Polonia, con el conjunto y también la delicadeza que se deben, incluso con una excelente pronunciación del francés por parte de los polacos. Todo este éxito se debe sin duda alguna al trabajo realizado anteriormente y a la dirección precisa al igual que firme de François-Xavier Roth, quién confirma su conocimiento profundo de Berlioz. Un gran momento.

Pierre-René Serna

Isabelle Druet, Mirko Roschkowski, Julien Dran, Vincent Le Texier, Héloïse Mas, Delphine Haidan, etc. Coro Choeur de l'Orchestre de Paris y Coro fórum nacional de Wrocław, Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz / François-Xavier Roth (Versión de concierto). *Les Troyens à Carthage*, de Hector Berlioz. Festival Berlioz, La Côte-Saint-André.

"Este concierto se reveló magnífico en todos los aspectos, por la interpretación y por el respeto escrupuloso de la partitura"

Rigoletto despierta al Covent Garden

Londres



© ROH / ELLIE KURTZ

“La veteranía ayudó a Carlos Álvarez, un Rigoletto con un maravilloso canto *legato* y un *squillo* que le permitieron un fraseo palpitante, siempre con el apoyo de un timbre cálido y robusto”.

Después de dieciocho meses, la Royal Opera House volvió a llenar el teatro del Covent Garden con una nueva producción de *Rigoletto* de Oliver Miles, que abre con contemporáneos en un baile de disfraz renacentista admirando una Venus de Tiziano. Tiziano vuelve a aparecer con su *Rapto de Europa* cuando el Duque de Mantua canta “Ella mi fu rapita!”; esta obviedad es uno de los ejemplos de una *regie* ingenua y elemental. Hubo algunos hallazgos, por ejemplo, Gilda masturbándose tímidamente durante la coloratura de “Caro nome” en la cama frente a la gran ventana de su dormitorio. Fue un momento tal vez demasiado audaz para algunos, pero magníficamente perceptivo y sincronizado con la música. Pero, como otras ideas interesantes, interpretado con cierta falta de convicción. Atractiva, en cambio, salió la iluminación en ocres y la desolación del paisaje final cuando la casa de Sparafucile desaparece para dejar a Rigoletto y su hija en un desolador paraje frente al río, mientras esta canta su agonía con el fondo de un insinuante amanecer.

Los Verdi de Antonio Pappano no son del gusto de todos, especialmente en el caso de óperas tempranas, donde este director busca detalles de color y variaciones de *tempo* a costa de la urgencia de ritmo e intensidad del marcado, que a veces piden las *strettas* y la percusión. Pero este estilo tan suyo ayudó a este *Rigoletto* redondo, rico en texturas y cromatismos y de consumada interiorización y expresividad. Y fue excelente el ajuste de la gran orquesta de la casa con los coros y los solistas, éstos últimos de nivel desigual.

Por sobre todos ellos se destacó la Gilda de Lisette Oropesa. Su voz es tal vez demasiado liviana para “Tutte le feste al tempio”, pero en “Caro nome” brilló con un timbre ágil y cristalino y un antológico marcado de trinos. Y a pesar de una puesta que no le exigía mucho, su entrega al personaje fue conmovedora por su mezcla de recato e intrepidez. Y por esos momentos finales, donde con un hilo de voz logró transmitir toda la grandeza trágica de un personaje dispuesto a amar a pesar de todo.

La veteranía ayudó también a Carlos Álvarez, cuyo Rigoletto balanceó alguna que otra ocasional opacidad cromática con un maravilloso canto *legato* y un *squillo* que le permitieron un fraseo palpitante, siempre con el apoyo de un timbre cálido y robusto. “Pari siamo” le salió formidable como exploración en la negrura de su propio carácter y toda la complejidad de este personaje fue modélicamente exhibida en el contraste entre “Cortigiani” y “signori pietà”.

El joven tenor armenio Liparit Avetysian (Duque de Mantua) comenzó con un “Questa o quella” claro y bien acentuado y, en el endiablado diálogo siguiente con la Condesa de Ceprano, apoyó cómodamente las líneas de pasaje. También su dúo con Gilda fue de

convinciente arrebató y bravura. Pero a partir de su “Parmi veder le lacrime” comenzó a manifestar problemas de apoyo y entonación que quedaron claros nada menos que en el registro agudo de “Possente amor” y “La donna è mobile”.

Sólidamente cantados fueron la Magdalena de Ramona Zaharia y el Sparapucile de Brindley Sherrat y decididamente descontrolado el Monterone de Eric Greene, en general un buen cantante pero en esta oportunidad irreconocible como tal. La recomendación, antes que la prescripción, de usar máscara anticovid durante todo el espectáculo desconcertó a una audiencia sobreexcitada por la gloria de volver a juntarse en un teatro lleno. Es así que el ponerse y sacarse la máscara en medio de lavados de manos y saludos tímidos con cejas ansiosamente levantadas fue una constante de la función.

Agustín Blanco Bazán

Lisette Oropesa, Carlos Álvarez, Liparit Avetysian, Brindley Sherrat, Ramona Zaharia, Eric Green. Royal Opera House / Antonio Pappano. Escena: Oliver Miles. *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. Royal Opera House, Londres.

Una profesión de riesgo

Madrid



© LOUISES BALDIQUE

Saioa Hernández encarnó a Circe en este reestreno en tiempos modernos de la ópera homónima de Chapi.

Una ópera española de tomo y lomo se reestrenó en tiempos modernos tras casi ciento veinte años. Una ópera en tres intensos actos, eso sí, en una versión de concierto, nueva producción del Teatro de la Zarzuela madrileño: *Circe*, con música de Ruperto Chapí y libreto de Miguel Ramos Carrión. Una ópera mítica y española como dije, que “lo cortés no quita lo valiente”, centrada en aquel conocido episodio de la *Odisea* de Homero al que se le da una relativa vuelta de tuerca argumental.

Una vuelta de tuerca que hoy puede parecer algo banal, retórica o forzada, alejada, en cualquier caso, de nuestra mentalidad práctica e inmediata de siglo XXI, pero que, a poco que meditemos en la intención de base y los detalles de su trama, es bastante más moderna de lo que parece. Y es que ya el título nos acerca a aquella visión netamente diferenciada: *Ulises* aquí es un “simple co-protagonista”, a la vera de una *Circe* especialmente humana, su “rutilante protagonista”.

Excelente calidad de sonido, individual y conjunta, con musicalidad e interpretación equilibradas. Un equilibrio desarrollado, como resulta natural, en todas sus facetas. Tanto en lo solista vocal, donde los cuatro roles principales en cartel, brillaron con solidez, arrancando sus cuotas de aplausos espontáneos durante el concierto, y, por supuesto, en la ovación a los saludos finales: Circe, Saioa Hernández; Ulises, Alejandro Roy; Arsidias, Rubén Amoretti; y como Sombra de Ulises y Voz de Juno, Marina Pinchuk. Voces poderosas, situadas, además, en

Manteniendo el cetro

Madrid



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

Acompañado por su guitarra, Juan Diego Flórez desplegó naturalidad en el momento final del concierto con los bises.

Hace algunos años, algunos listos dijeron a los que admiraban al tenor peruano: "Ya os caeréis del guindo", insinuando que, lo que ellos consideraban una voccecita, no iba a durar por mucho tiempo... Pues miren, no solo no nos hemos caído, sino que seguimos encaramados al guindo que aún tiene fruta para rato y bien fresca.

En esta ocasión, acompañado por el pianista Vincenzo Scalera, que interpretó en solitario dos piezas, *Dans sibérienne*, la n. 12 de *Péchés de vieillesse* de Rossini, y el *Largo* y *tema en la menor* de Bellini, Juan Diego nos ofreció un programa un tanto extraño, en principio.

Comenzó con tres *Lieder* del siempre maravilloso Schubert, *An Sylvia*, *An die Musik* y *Serenade*, que resolvió de una forma muy personal y que merced a su depurada escuela de canto supo infundir una belleza que hizo olvidar su no excelente pronunciación alemana, aunque últimamente casi siempre incluye algún *Lied* al inicio de sus recitales, incluso en países de esa lengua.

Posteriormente ya entró en su mundo, el *belcanto*, con tres can-

ciones de Bellini, *Malinconia*, *Per pietá bell'idol mio* y *La ricordanza*, que no le supusieron el menor reto. Para rematar esta primera parte, llegó Rossini con "Deh! Tu m'assisti amore", de *Il signor Bruschino* y "La speranza più soave" de *Semiramide*. Y con ellas sacó todo su armamento, un centro con alguna veladura que no empañó en absoluto sus interpretaciones, un agudo deslumbrante, unos *diminuendi* inverosímiles, una delicadeza en los pasajes más líricos, un arrojo en los más brillantes, una seguridad que hace parecer las arias más endemoniadas lo más fácil del mundo; en fin, Juan Diego en todo su esplendor.

En la segunda parte se paseó, pero con una elegancia exquisita, con *Sogno*, *Seconda mattinata* y *Aprile*, de Tosti, demostrando que es un intérprete de primera aún con el repertorio menos comprometido. Rozando lo sublime fue su "Inosservato penetrava... Angelo casto e bel", de *Il Duca d'Alba* de Donizetti. Posteriormente fue con Verdi con el que nos dio una lección con "Je veux encore entendre ta voix", de *Jerusalem*, interpretada con un brío admirable, totalmente verdiano. Para concluir esta segunda parte, demostró que no hay repertorio que se le resista en cuanto a interpretación con "Torna ai felici di", de *Le Villi* de Puccini. Otra cosa es si se trata del adecuado para su voz.

El público, entregado, aplaudió entusiasmado ante tanta belleza canora y el tenor, como siempre, mostró una generosidad arrolladora, regalándonos y tocando la guitarra *Core n'grato*, en esta ocasión en perfecto napolitano, un popurrí de las bellísimas canciones de Chabuca Granda (fragmentos de *María sueños*, *Fina estampa* y *La flor de la canela*), además de *La paloma* y posteriormente un conmovedor "Puurquoi me reveiller", de *Werther* de Massenet, una espectacular "Donna é mobile" de *Rigoletto* de Verdi y un muy bien resuelto en el agudo "Nessun Dorma" de *Turandot* de Puccini, aunque su voz no sea la idónea para el tremendo Calaf. Finalmente, cerró con una irrepetible "Furtiva lacrima" cantada como solo él y, en el pasado, Tito Schipa y Pavarotti han sido capaces de cantarla.

En fin, parece que el rey del *belcanto* mantiene el cetro y el trono. Y ya son 25 años.

Francisco Villalba

Juan Diego Flórez, Vincenzo Scalera. Obras de Schubert, Bellini, Rossini, Tosti, Donizetti, etc.
Teatro Real, Madrid.

un proscenio adelantado en platea que les diera indudable prestancia acústica frente al resto del elenco: coro y orquesta.

Una orquesta, la titular de la Comunidad de Madrid, por su parte, perfectamente engrasada y dirigida por Guillermo García Calvo. Fluidéz y proporción, pues, en todas sus secciones, ya estuvieran más retrasadas o adelantadas en escenario de los citados coro y orquesta, y, también, lo que es mucho más de agradecer, del resto de solistas situados en el coro.

Todo un acierto de programación realizado con prestancia y maneras, aún en esta *versión de concierto* que, como es lógico, nos hubiera gustado siempre haber contemplado en todo su esplendor escénico, pero que comprendemos las limitaciones... Y, ya puestos, ¿se van a distribuir estas excelentes versiones en vivo en algún tipo de formato, para que se consulten y disfruten permanentemente no ya en privado o sobre la marcha, sino en centros académicos y bibliotecas, ya sea por el resto de España como en el ámbito internacional?

Porque esta *Circe* de Chapí, como bien relata el nutrido, ejemplar y lustroso programa de mano de esta ocasión, presenta más facetas de las que tomar lección o enorgullecerse... Sí, *Circe* fue la misma gran ópera con la que a principios de siglo pasado, se estrenara al alimón con ella, un nuevo foro espectacular para nuestros dramas musica-

les: el Teatro Lírico de Madrid. Este teatro, antes de su incendio, era un edificio excepcional de la historia reciente de la capital: el "Gran Teatro". Tanto es así, tan imponente que se jactaba en su día, de ensombrecer al propio Real... Su solar, ahora envuelto entre los prolijos menesteres del Consejo General del Poder Judicial, en la calle Marqués de la Ensenada cerca de la plaza de Colón, delata, aún presente y fácilmente visualizable con nuestros propios móviles, la enorme *heredad* de su sala (los más curiosos, que consulten la imagen cenital de los mapas de Google, y lo comprueben personalmente). En apenas dieciocho años, la mayoría de edad de este extraordinario teatro le llevó a un devastador incendio y su adaptación, en primera instancia, como edificio de viviendas... porque aquí eso de "ser teatro" (*Apolo, Lírico...*) ha sido, es y será siempre una *profesión de riesgo*.

Luis Mazorra Incera

Saioa Hernández, Alejandro Roy, Rubén Amoretti, Marina Pinchuk. Orquesta de la Comunidad de Madrid y Coro del Teatro de La Zarzuela (preparado por Antonio Fauró) / Guillermo García Calvo.
Circe, de Ruperto Chapí.
Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Una Italiana con poca burbuja

Milán



Gaëlle Arquez como Isabella en esta *Italiana en Argel* de Rossini.

Como final de la accidentada temporada en curso se ofrecen tres óperas bufas de Rossini y *La Callisto* más un nuevo ballet, *Madina*, con Roberto Bolle, siempre con límites de asistencia bastante más penalizadores que en España, por ejemplo.

El primer título del Rossini cómico fue esta *Italiana en Argel* en la siempre invalorable puesta en escena de Jean-Pierre Ponnelle, retomada por Grischa Agaroff. No me parece en absoluto envejecida ni "de museo", como han dicho algunos: respeta las indicaciones, la acción es siempre ágil. Quizás algunos de los *gags* (los eunucos, los *papatachis*) pequen de ingenuos hoy, pero esperemos que a nadie se le ocurra decir que toda la ópera es de una incorrección política total. Lo que ocurre con estas producciones históricas es que nacieron con una dirección concreta, en este y otros casos la de nada menos que Claudio Abbado, y Ottavio Dantone no es precisamente lo mismo (como la vi en el lejano 1975 sé de qué hablo) y si la maravillosa obertura no hubiera bastado para ejemplificar la poca frescura e ironía, además de un volumen exagerado, el final de la escena sexta del segundo acto (la del café), y notablemente a partir del quinteto "Sento un fremito" ejemplifica perfectamente mi afirmación.

Tampoco en el escenario hubo motivos para grandes alegrías... Lepore y De Candia fueron prácticamente ideales para Mustafà y Taddeo (el timbre del primero es algo áspero hoy), seguidos del excelente Haly de Mastrototaro. Correcta Stoyanova en Zulma e insuficiente (y no entro en detalles) la difícil Elvira de Kamani.

La pareja de amantes (mezzo y tenor) se defendió. Mironov tiene técnica y estilo, una voz desangelada y un agudo extraño, pero al parecer muchos lo aman. Ciertamente tiene buena presencia, lo mismo que Arquez, una correcta cantante a años luz del carácter y el brillo vocal de Isabella: voz pequeña, corta en agudos ("Pensa alla patria" le creó problemas) y graves no demasiado lucidos, sólo consiguió transmitir parte de la sensualidad y picardía de "Per lui che adoro", que fue en todo caso su mejor momento.

El nuevo maestro del coro, Alberto Malazzi, pareció ser digno de su predecesor, pero esperaremos a otros títulos para un juicio más definitivo. El público aplaudió moderadamente hasta los saludos finales, algo más animados, con una pequeña bronca para Dantone.

Jorge Binaghi

Gaëlle Arquez, Carlo Lepore, Maxim Mironov, Roberto De Candia, Giulio Mastrototaro, Enkeleda Kamani, Svetlina Stoyanova. Orquesta y coro del Teatro / Ottavio Dantone. Escena: Jean-Pierre Ponnelle. *L'Italiana in Algeri*, de Gioachino Rossini. Teatro alla Scala, Milán.

Extraño 7 Deaths of Maria Callas

París



Deaths of Maria Callas es una "performance" por parte de una especialista de este tipo de acción artística, Marina Abramović.

Primera producción lírica de la temporada de la Ópera de París, *7 Deaths of Maria Callas* (*7 muertes de Maria Callas*) es una obra fuera de lo corriente. Se trata de una "performance" por parte de una especialista de este tipo de acción artística, Marina Abramović (artista conocida internacionalmente, de origen serbio, que vive actualmente en Estados Unidos). La obra fue estrenada en septiembre de 2020 en la Bayerische Staatsoper de Múnich y está coproducida por diferentes teatros de ópera (Deutsche Oper de Berlín, Teatro San Carlo de Nápoles, Ópera Nacional de Atenas). Un acontecimiento internacional, como internacional es el equipo reunido para restituir la obra.

El espectáculo combina la proyección en video de un filme especialmente concebido por Nabil Ederkin, detrás de cantatrices femeninas que libran siete arias famosas de ópera que la Callas había ilustrado, y para acabar un decorado que representa la habitación de la diva en París. Abramović interviene en el filme, enunciando unas palabras (en inglés) evocadoras de los tormentos de la vida de la Callas y actuando en situaciones peligrosas, como era habitual en la artista, por ejemplo frente a un fuego o una serpiente. Se presenta ella misma sobre el escenario en una cama y al final figurando el personaje de la Callas. Una especie de homenaje, pero fuera de lo habitual. ¿Por qué no? Salvo que el espectáculo no encuentra siempre la expresión o el sentimiento esperados.

Con las arias más famosas de *La Traviata* de Verdi, *Tosca* de Puccini, *Otello* de Verdi, *Madama Butterfly* de Puccini, *Carmen* de Bizet, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y *Norma* de Bellini, las siete jóvenes cantantes cumplen perfectamente a través de las voces de Hera Hyesang Park, Selene Zanetti, Lea Hawkins, Gabriella Reyes, Adèle Charvet (única francesa), Adela Zaharia y Lauren Fagan. La orquesta sostiene estas partes y, entre ellas, interpreta una música escrita por el compositor Marko Nikodijević de manera modal y repetitiva, como una música de cine. Interviene también el coro al final, siempre sobre la música del compositor. El israelí Yoel Gamzu, último alumno de Carlo Maria Giulini, dirige con una batuta eficaz. Una velada extraña, como fuera del tiempo y fuera de lo común.

Pierre-René Serna

Hera Hyesang Park, Selene Zanetti, Lea Hawkins, Gabriella Reyes, Adèle Charvet, Adela Zaharia y Lauren Fagan. Orquesta y coro de la Ópera de París / Yoel Gamzu. Escena: Marina Abramović. *7 Deaths of Maria Callas*, de Marina Abramović. Palais Garnier, París.

2021: Las nuevas producciones

Salzburgo



“La *regie* de efectivos decorados tradicionales que Michael Sturminger ubica como un incidente mafioso contemporáneo tiene ideas interesantes para esta *Tosca*”.

Luego de cancelar el ensayo general por enfriamiento, Anna Netrebko prohibió la transmisión por la televisión austriaca de la nueva producción de *Tosca* del Festival de Salzburgo. Para quienes la vimos en persona, las razones de la prohibición fueron claras: la diva no logró entrar en papel y algunos problemas vocales fueron evidentes: en el registro bajo y medio bajo, su voz tiende a desbordar las notas, lo cual hace su fraseo poco claro en pasajes claves como el inicio de “Vissi d’arte”, aun cuando a partir de “Nell’ ora del dolore” su voz logró expandirse con la luminosidad y precisión de sus mejores momentos. También sigue siendo incomparable su capacidad de controlar dinámicas, por ejemplo, en los *diminuendi* de plena voz al pianísimo. Pero su personaje pide una pasión actoral asertiva que en este caso no existió.

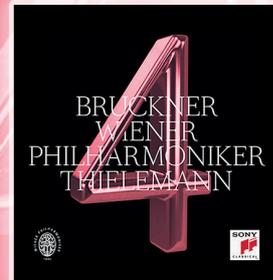
Como Cavaradossi, Yusi Eyvazov cantó con voz de buen apoyo y firme *squillo*, pero con un timbre engolado, áspero y opaco desde el principio al fin. Solo en el dúo final logró este matrimonio de cantantes la entrega necesaria para convencer al público. Pero, como compensación, pudo apreciarse el magistral Scarpia de Ludovic Tézier. Escénicamente, Tézier fue un villano siempre elegante y controlado, sin esas miradas o gestos torpemente siniestros o libidinosos que ensayan muchos de sus colegas. Aún durante el melodrama de las torturas, y también después del “Vittoria”, este gran barítono supo actuar primeramente con su voz, que manejó con un sentido e intensidad. E incluso cuando quedó a solas con *Tosca*, se comportó con cínico decoro hasta el momento de abalanzarse sobre ella sorpresivamente y con toda la ferocidad de un abusador.

La *regie* de efectivos decorados tradicionales que Michael Sturminger ubica como un incidente mafioso contemporáneo tiene ideas interesantes. Por ejemplo, ese final donde Scarpia se presenta para disparar sobre *Tosca*, que tan descuidadamente se ha retirado después de regalar una sola puñalada a su victimario. Pero es una *regie* débil en la dirección de actores. Salvo Tézier, nadie logró hacerse cargo de su papel con la intensidad dramática requerida. Excelente en la exploración de luces, sombras, detalles de orquestación y variaciones dinámicas estuvo la Filarmónica de Viena bajo los tiempos urgentes, pero nunca precipitados, impuestos por Marco Armiliato, y similar la excelencia del Coro de la Filarmónica de Viena en un *Te Deum* bien concertado.

Don Giovanni

La nueva producción mozartiana del Festival fue un *Don Giovanni* surrealista con escena, escenografía e iluminación de Romeo Castelluc-

CHRISTIAN THIELEMANN & WIENER PHILHARMONIKER BRUCKNER: SYMPHONY N° 4



EL CICLO DE VIENA DE THIELEMANN
CONTINÚA CON LA CUARTA DE BRUCKNER

IGOR LEVIT ON DSCH UNA OBRA DISCOGRÁFICA MAGISTRAL



EDICIÓN ESPECIAL EN VINILO YA DISPONIBLE

THE WORLD OF HANS ZIMMER NUEVA VERSIÓN AMPLIADA



A LA
VENTA EL
22 DE
OCTUBRE

En una nueva y completa **VERSIÓN AMPLIADA** que incluye: el álbum 2-CD *The World of Hans Zimmer* con el bonus track “Time (Alan Walker Remix)” y el extraordinario concert film “Live at Hollywood in Vienna” en BluRay en el formato de audio Dolby Atmos al igual que en estéreo. También disponible en **BLU RAY**: “Live at Hollywood in Vienna”

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Nadezhda Pavlova fue Doña Ana en *Don Giovanni*, dentro de un elenco vocalmente bueno.

ci. Surrealista por la constante interrupción de la dramaturgia original con desviaciones, tales como Don Octavio apuñalando pelotas de fútbol caídas ruidosamente sobre el escenario durante "Fuggi, crudele, fuggi". O por la fotocopiadora de la cual Leporello extrae el pelo que se corta Doña Elvira durante "Madamina". El mundo animal contribuyó con una cabra que pasa al comienzo por el escenario y un caniche blanco que acompaña a Octavio durante "Dalla sua pace". También caen del techo un auto, un piano que se hace añicos y una silla de ruedas. Éstas, y muchas otras ocurrencias, aisladamente atractivas y ejecutadas en medio de una sugestiva iluminación, nunca logran incorporarse a la acción dramática, sino que quedan como trucos enteramente divorciados de una *regie* de personajes más bien lánguida y falta de convicción. Sólo los estertores de un *Don Giovanni* desnudo y cubriéndose de pintura blanca, sobre el final de la obra, logran por lo menos alguna sincronización con este genial momento dramático de la partitura.

El cuadro escénico único es una nave eclesiástica blanca desmontada de símbolos religiosos durante un incesante ir y venir de obreros durante varios minutos antes del comienzo de la obertura. Y durante el segundo acto, un tropel de mujeres corriendo de un lado al otro nos recuerda puerilmente que *Don Giovanni* las ama a todas, pero no hace sino agravar, como persistente y desconectada distracción, el error de los personajes en busca de un *regisseur* que sepa cómo darles vida.

Teodor Currentzis empezó mordiéndose la obertura con expresivos *sforzandi* y durante "Fin ch'han dal vino" la orquesta se elevó al nivel de la escena con un *Don Giovanni* luminoso en su traje blanco, en contraste con las sombras de una orquesta y un director tan excitados como él. Pero esta fue una interpretación llena de altibajos, agravada por una insólita degradación de los recitativos a un fraseo a veces paródicamente exagerado. Por ejemplo: el flirteo de *Don Giovanni* con Zerlina, antes de "Là ci darem la mano", fue modulado como un lentísimo y lánguido remilgo, mientras el pianoforte desarrollaba totalmente el tema principal del *duetto*. Esta tendencia a equiparar recitativos a números musicales llevó a la pérdida de contraste entre la esencia reflexiva de éstos últimos y la urgencia de los recitativos como impulsores de la acción.

Durante el segundo acto, Currentzis introdujo dos interludios de pianoforte y chelo continuos (antes de la escena del cementerio y después de "Non mi dir"). Fue un exhibicionismo que no hizo sino alargar un acto reconocidamente problemático por su longitud y fragmentación dramática. El director permitió también excesivos adornamientos vocales (*cadenzas*, filados, modulaciones de coloratura sin mayor sentido, *appoggiaturas*, etc.). Por ejemplo, Nadezhda Pavlova (Doña Ana) moduló exageradamente el andante de "Non mi dir" para colocar un agudo estilo *Lucia di Lammermoor* en el *allegro*, mientras Michael Spyres nos sorprendió con otro agudo a lo Juan Diego Flórez durante "Il mio tesoro".

Pero fue un elenco vocalmente bueno, con Davide Luciano y Vito Priante bien timbrados pero anémicos en expresividad, respectiva-



"La tercera nueva producción del Festival de este año fue *Intolleranza 1960* de Luigi Nono, que la bautizó como *acción escénica*"

mente como *Don Giovanni* y Leporello; Anna Lucia Richter como una Zerlina ágil y clara en fraseo, y Federica Lombardi (Doña Elvira) como la mejor de todos, con un "Mi tradi" preciso y bien fraseado.

Intolleranza 1960

La tercera nueva producción del Festival de este año fue *Intolleranza 1960*. Su compositor, Luigi Nono, la bautizó como "acción escénica" pero es más una manifestación de protesta, hasta el punto que su mismo autor la imaginó como más apropiada para una plaza que para un teatro de ópera. Pero prefirió estrenarla en La Fenice en 1961, en medio de un escándalo que lo enfrentó con los neofascistas de entonces. La música, serial pero abierta a creativas disonancias y exploraciones atonales, es un vibrante mundo sonoro a textos de Éluard, Sartre, Majakowski, Ripellino y otros que ilustran alegóricamente los sufrimientos de un emigrado que quiere abandonar su trabajo forzado para volver a su tierra natal. Hasta que descubre que lo que más ansía es una libertad sin limitaciones de origen o procedencia. El paso a esta convicción final está marcado por detenciones, torturas, etc.

Jan Lauwers se encargó de la *regie*, escenografía, videos y también de coreografiar la obra en ese escenario único, de fondo de galerías cavadas contra la roca llamada la Felsenreitschule, donde todo funciona, desde Mozart en adelante. Bajo la dirección de Ingo Metzmacher, la Filarmónica de Viena interpretó esta pieza decididamente ajena a su repertorio tradicional con una maestría capaz de extraer los mejores detalles orquestales de una partitura programática y expresionista al extremo.

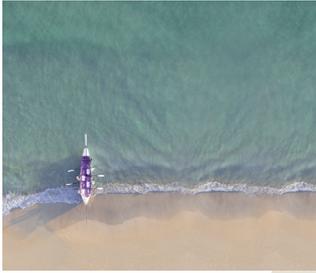
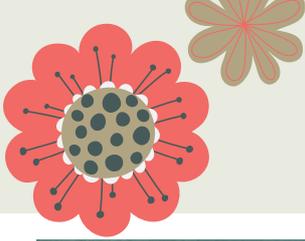
Acompañaron excelentes especialistas en música contemporánea, comenzando por el inmigrante, interpretado por San Panikkar, ese tenor de timbre claro y aparente sin límites en el pasaje y capaz de cambiar milagrosamente desde la plena voz al falsete. Similarmente mágica en su calidad vocal fueron su compañera, Sara Maria Sun, y Anna Maria Chiuri como la amante abandonada. También el coro de la Ópera de Viena y un excelente conjunto coreográfico se unieron para hacer de una obra hoy tal vez algo pasada de moda la mejor nueva producción escénica que presentó el Festival de Salzburgo este año.

Agustín Blanco Bazán

Anna Netrebko, Yusi Eyvazov, Ludovic Tézier. Orquesta Filarmónica de Viena, Coro de la ópera de Viena / Marco Armiliato. Escena: Michael Sturminger. Tosca, de Giacomo Puccini.

Nadezhda Pavlova, Federica Lombardi, Anna Lucia Richter, Davide Luciano, Vito Priante. MusicaAeterna / Teodor Currentzis. Escena: Romeo Castellucci. Don Giovanni, de Wolfgang Amadeus Mozart.

San Panikkar, Sara Maria Sun, Anna Maria Chiuri. Orquesta Filarmónica de Viena, Coro de la Ópera de Viena / Ingo Metzmacher. Escena: Jan Lauwers. Intolleranza 1960, de Luigi Nono. Festival, Salzburgo.



MARINA
Emilio Arrieta
Versión concierto
19 Octubre

Andrea Jiménez, José Luis Sola, Borja Quiza, Pablo Ruiz
Orquesta Sinfónica de Navarra
Coro Lírico AGAO
Orfeón Pamplonés
Director: José Miguel Pérez-Sierra



ARCADI VOLODOS
Piano
13 Noviembre

Kinderszenen op. 15
Robert Schumann
Sonata en Re Mayor, D.850
Franz Schubert



FUMIAKI MIURA
Violín
25 Noviembre

Obras de Saint-Saëns y Sarasate
Orquesta Sinfónica de Navarra
Director: José Miguel Pérez-Sierra



ACOSTA DANZA
10 Diciembre

Satori
Paysage, soudain, la nuit
Twelve
Two



COMPAÑÍA ANTONIO GADES
Fuego
21 Enero

Orquesta Sinfónica de Navarra
Director: José M^a Moreno



UN BALLO IN MASCHERA
Giuseppe Verdi
4/6 Febrero

Sergio Escobar, Artur Rucinski, M^a Pia Piscitelli, M^a José Montiel, Katerina Tretyakova
Orquesta Sinfónica de Navarra
Coro Lírico AGAO
Director de escena: Waut Koeken
Director musical: Yves Abel



NORTHERN BALLET
26 Febrero

For an instant
Mamela... (Pas de trois)
Little Monsters
1984 (Countryside Pas de Deux)
States of Mind



STAR WARS
El concierto de la saga
11 Marzo

Orquesta Sinfónica de Navarra
Orfeón Pamplonés
Directora: Vanessa Garde



JESSICA PRATT Y XABIER ANDUAGA
4 Abril

Arias y duos de Bellini y Donizetti
Orquesta Sinfónica de Navarra
Director: Luis Miguel Méndez Chaves



SERSE
G.F. Haendel
Versión concierto
20 Mayo

Emily d'Angelo, Lucy Crowe, Iestyn Davies, Daniela Mack, Neal Davies
The English Concert
Director: Harry Bicket



LES BALLETS DE MONTECARLO
Romeo y Julieta
24 Mayo

Coreografía: Jean-Christophe Maillot
Música: Serguei Prokofiev



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.

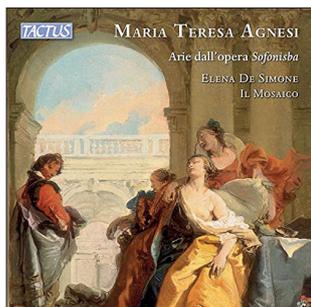
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Desde la Edad Media, con la santa abadesa Hildegard von Bingen, hasta la actualidad, ha habido numerosas mujeres compositoras, si bien la mayoría de ellas, por no decir todas, han quedado, por razones que sería prolijo dilucidar, relegadas a un segundo plano. El signo de los tiempos hace ahora sean reivindicadas, como es el caso de la cantante y clavicembalista milanesa Maria Teresa Agnesi (1720-1795), autora, entre otras composiciones, de siete óperas, una de las cuales está basada de la trágica peripecia vital de la princesa cartaginesa Sponbl, es decir, "la protección de Baal", cuyo nombre ha dado, a través del griego y el latín, Sofonisba en italiano y español.

La presente grabación, la segunda que dedica el sello Tactus a la que en su día fue alma de los salones de Milán, recoge un recitativo y ocho arias de la mencionada ópera, cuyo estilo, en la línea de Holzbauer, Gluck, Jommelli, Giardini y otras figuras de aquel tiempo, se sitúa en la rompiente entre el Barroco tardío y en incipiente Clasicismo.

Al igual que en el anterior disco de Tactus, interviene el conjunto de cámara Il Mosaico, actuando como solista la mezzosoprano Elena di Simone, cuya grave y oscura voz más bien parece de contralto. El Preclasicismo italiano sigue siendo todavía una zona bastante penumbrosa, por lo que todo lo que amplíe nuestro conocimiento debe ser recibido con entusiasmo y tanto más si sirve para ir reparando injusticias históricas.

Salustio Alvarado

AGNESI: Arias de la ópera Sofonisba. Elena di Simone, mezzosoprano. Il Mosaico.

Tactus TC720102 • 54' • DDD
★★★★★

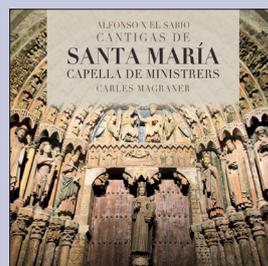
Uniéndose a las conmemoraciones del octingentésimo aniversario del nacimiento de Alfonso X (1221-1284) y añadiéndose a la fausta circunstancia de ser éste 2021 año santo jacobeo, el sello CDM ha lanzado este compilatorio de *Cantigas de Santa María* en el que recoge obras del rey sabio previamente aparecidas en anteriores grabaciones de la Capella de Ministres como El Grial (CDM1845), La Ruta de la Seda (CDM1743), Ramon Llull (CDM1640), Moresca (CDM1028), Musica Angelica (PMV004) y Lamento di Tristano (CDM0307).

La grabación incluye diecinueve obras, de las cuales doce se interpretan en versión instrumental. Las piezas cantadas aparecen en el libreto con su texto original en galaico-portugués, así como con traducción al español, al catalán (o valenciano) y al inglés.

Innecesario parece a estas alturas el glosar la primordial importancia que para la cultura Medieval de Occidente tuvo esta magna iniciativa alfonsina con la que el rey de Castilla y León se unió a la nómina de los soberanos-trovadores del medioevo, junto a figuras como Guillermo IX de Aquitania, Ricardo I de Inglaterra, Teobaldo I de Navarra o Dionisio I de Portugal.

Igualmente ocioso resulta el poner de manifiesto la extraordinaria calidad interpretativa del conjunto dirigido por Carles Magraner, así como su impagable labor en pro de la difusión de la música antigua española.

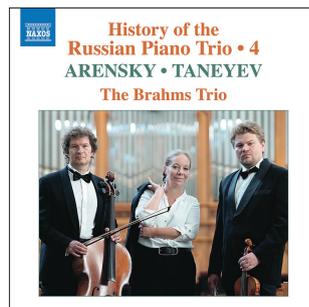
Salustio Alvarado



ALFONSO X EL SABIO: Cantigas de Santa María. Capella de Ministres / Carles Magraner.

CDM 2150 • 67' • DDD

★★★★★



Un nuevo álbum del Trío Brahms (esta es la cuarta entrega), una agrupación que está llevando a cabo un magnífico trabajo con la serie "Historia del Trío con Piano Ruso", esta vez con obras de Arensky y Taneyev. Anton Stepanovic Arensky fue alumno de Rimsky-Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo. Su repertorio abarca tres óperas, un ballet, dos Sinfonías, conciertos para violín y para piano, música de cámara, etc.

Su Trío n. 1 en re menor Op. 32 es una obra ambiciosa, expresiva, con momentos de un gran lirismo, como es el caso del tercer tiempo, *Elegia*, con el violín en el registro agudo, el cello en *pizzicati* y el piano con una interminable sucesión de arpeggios, todo un referente romántico de gran nivel contrapuntístico.

Sergey Ivanovic Taneyev, tan solo cinco años mayor que Arensky, estudió con Tchaikovsky en el Conservatorio de Moscú, también de familia amante de las artes. Taneyev recibió clases de piano de Nikolai Rubinstein y estrenó en Moscú el *Concierto para piano n. 1* de Tchaikovsky. Su Trío en re mayor Op. 22 es enérgico, se mueve en regiones más trágicas y oscuras que el de Arensky, aunque sin abandonar remansos de lirismo como el *Andante espressivo*.

La influencia de Tchaikovsky en ambos es más que evidente: solemnidad, rico contrapunto, efervescencia lírica. Sin duda otro buen trabajo de The Brahms Trio.

Paulino Toribio

ARENKY: Trío con piano n. 1. TANEYEV: Trío con piano Op. 22 (Historia de los Tríos con piano rusos, vol. 4). The Brahms Trio (Nikolai Sachenko, Kirill Rodin, Natalia Rubinstein).

Naxos 8.574115 • 69' • DDD

★★★★★ R



El joven laudista noruego Jadran Duncumb atesora una sólida trayectoria profesional que le ha llevado desde el Royal College of Music de Londres, donde se formó con Jakob Lindberg, a ser reconocido como BBC Young Musician of the Year y a obtener cinco Diapason D'Or con su primer trabajo discográfico.

El corpus de obras para laúd del catálogo de Johann Sebastian Bach (BWV 995-100 y 1006a) plantea varios problemas. El primero es identificar a qué instrumento están realmente destinadas (algunas fueron escritas para el extravagante Lautenwerk). El segundo es que ninguna de ellas fue escrita en origen para laúd, son adaptaciones del cello y del violón o fueron concebidas para ser tocadas indistintamente por clave o laúd. Por último, Bach no era laudista. Su conocimiento del instrumento era superficial. Todos estos factores hacen que el repertorio bachiano para laúd tenga dificultades técnicas casi insalvables.

Duncumb, partiendo de las tablaturas de estas obras hechas por laudistas contemporáneos y conservadas en la Musikbibliothek der Stadt Leipzig muestra una versión nueva, centrada totalmente en los recursos y posibilidades reales del instrumento. Corrige las tablaturas antiguas o escribe otras nuevas y con una técnica perfecta y una interpretación reflexiva, mesurada y muy madura, abre un camino radicalmente distinto al recorrido hasta ahora. La sonoridad íntima y cercana de la grabación redondean un producto de muy alta calidad.

Mercedes García Molina

BACH: Obras para laúd. Jadran Duncumb, laúd barroco.

Audax Records ADX13728 • 52' • DDD
★★★★★

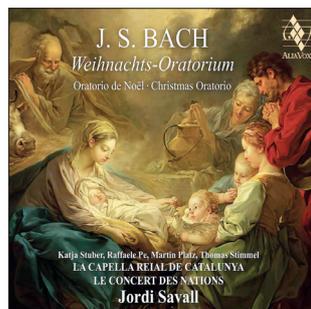
Este doble CD registra en vivo los dos conciertos que Jordi Savall y sus huéspedes realizaron en diciembre de 2019 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona. El extenso Oratorio de Navidad de Johann Sebastian Bach se dividió en dos mitades, tres Cantatas por día. Savall se encargó de que su primera interpretación de tan magna obra quedara plasmada en disco.

El resultado de este colosal Proyecto es de una indiscutible excelencia musical, ya que todos los miembros de Le Concert de Nations son de una irrefutable calidad, así como los integrantes de La Capella Reial de Catalunya. Entre los solistas vocales podemos destacar el discurso vehemente y preciso del tenor que hace las labores de Evangelista, Martin Platz, o la voz profunda y señorial del bajo Thomas Stimmel. La dirección de Savall permite un resultado orgánico en los tempi, al no liderar de un modo tirano a sus conjuntos. Además, se percibe la expresividad mediterránea del violagambista de Igualada, ofreciendo exultantes emociones en los momentos más alegres y gloriosos, especialmente de las Cantatas I y V.

La toma de sonido resulta un tanto ambigua, especialmente en el primer disco, con una excesiva presencia de algunos instrumentos graves en el bajo continuo, como el órgano, que desdibujan el sonido global. En el segundo CD este asunto no es tan acuciante, aunque su reverberación, digna de una iglesia, nos permite dudar de su naturalidad en una acústica como la del Palau de la Música Catalana.

Un buen recuerdo de unas históricas jornadas.

Simón Andueza



BACH: Oratorio de Navidad. Katja Stuber, Raffaele Pe, Martin Platz, Thomas Stimmel. La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations / Jordi Savall.

Alia Vox AVSA9940 • DDD • 143'
★★★★★



Década y pico después de su último volumen, Biret amplía la "Edición Beethoven" con una nueva entrega, dedicada a las variaciones. Este vigésimo fascículo contiene unas *Diabelli* registradas en directo el año pasado y las 32 *Variaciones en do menor* correspondientes a un recital en el Lincoln Center 45 años atrás. Las diferencias, como no podía ser de otra manera, son muy notables.

La Biret octogenaria nos brinda unas *Variaciones Diabelli* con bastantes altibajos. Pese a conservar unos dedos en relativamente buen estado de forma, como demuestra por ejemplo en la variación XVI, la pianista turca opta por unas velocidades comedidas, que en ocasiones lastran el discurso. Esto se hace palpable en la IX, donde el *Allegro pesante* resulta muy plomizo, caminando como alma en pena; el exceso de pedal tampoco ayuda. El buen rango dinámico que Biret exhibe en XII y XIII y la profundidad del *Grave* en XIV compensan en parte lo anterior, pero la sensación global es agri dulce.

En contraposición, la Biret de cuarenta y tantos resulta arrolladora, y sus *Variaciones en do menor* nos muestran la verdadera magnitud del arte de la turca. Un Beethoven robusto, de un poderío sonoro inapelable y una expresividad superlativa nos muestran la mejor versión de esta gran artista. El deficiente sonido no impide el máximo disfrute de estos doce minutos soberbios.

Jordi Caturla González

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. Variaciones en do menor. Idil Biret, piano. IBA 8.5714047 • 66' • DDD/ADD

★★★★/★★★★★

Pocos saben que la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz tiene una secuela, escrita por el propio Berlioz y de ahí su numeración en el catálogo como *Op. 14 bis*. Estrenada en París en un concierto donde también se ofreció la *Fantástica*, la obra es un monodrama con 6 escenas musicales variopintas (una *Chanson*, *El pescador*, para tenor y piano como primer número, que conecta directamente con el tema de la amada de la *Fantástica* expuesto por violines primeros, al que sigue como n. 2 un *Coro de Sombras*), hasta tal punto que es difícil definir con más precisión su género. Si explicamos que estas seis escenas musicales no son originales para la obra, sino reutilización de materiales compuestos ya para el prestigioso Premio de Roma, el lector se hará una idea del revoltijo.

Aun así, con el hilo conductor del recitador, Lélío, trasunto del propio Berlioz, la obra funciona muy bien denotando una maravillosa contemporaneidad. La versión íntegra que Michael Gielen ofreció el 7 de diciembre de 2000 en el Konzerthaus vienés permite su escucha sin sobresaltos con una buena toma sonora, y Gielen, maestro todoterreno cuya discreción es también una virtud, profundiza en este romanticismo francés excesivo de Berlioz con toda naturalidad. El mayor inconveniente de esta grabación es Herbert Lippert, con una voz apretada y muy forzada desde la zona de paso hacia el agudo, dando la impresión de no estar nada cómodo. El coro de la Singakademie, con participación abundante, cumple sobradamente. Si no conoce la obra, bien merece la pena acercarse a ella en esta versión.

Jerónimo Marín



BERLIOZ: Lélío ou Le Retour à la vie Op. 14 bis. Joachim Bissmeier, recitador. Herbert Lippert, tenor. Geert Smits, barítono. Wiener Singakademie. ORF Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Michael Gielen.

Orfeo C210071 • 56' • DDD
★★★



El sello lbs, que tanto está haciendo por la difusión de la música española, nos regala, con este doble álbum primorosamente presentado, que además es primicia discográfica mundial, una de las joyas de nuestra música de cámara del siglo XVIII, la integral de los seis Sextetos para oboe, dos violines, dos violas y violonchelo de Gaetano Brunetti (1744-1798), colección que presenta no pocos rasgos en común con los seis *Quintetos Op. 55* de Luigi Boccherini, entre otras cosas, porque ambas colecciones fueron compuestas para lucimiento del mismo solista, el florentino Gaspar Barli (†1826), virtuoso por aquel entonces al servicio de la Real Cámara de Carlos IV.

Gaspar Barli era famoso, según testimonio de sus contemporáneos, por la dulzura y redondez del sonido que producía con su instrumento y por los matices dinámicos y los increíbles agudos que podía alcanzar, cualidades que tuvo muy en cuenta Brunetti para escribir unas partes de oboe terriblemente exigentes, de cuya interpretación sólo un grandísimo virtuoso, como en el presente caso es el picasentino Robert Silla, puede salir airoso.

En resumen, un sensacional descubrimiento para reivindicar la figura, todavía un tanto desdibujada, de este compositor fanense de nacimiento y madrileño de adopción, así como revelar al mundo, por si todavía hiciera falta, el altísimo nivel de calidad que alcanzó la música española en el Clasicismo.

Salustio Alvarado

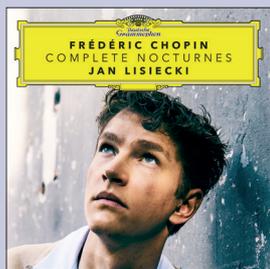
BRUNETTI: Sextetos con oboe. Robert Silla, oboe. Il Maniatico Ensemble.

lbs Classical IBS592021 • 2 CD • 130' • DDD
★★★★★ P

Las recientes grabaciones de estos *Nocturnos*, en armonía mundi por el pianista francés Alain Planés (interpretada en un Pleyel de la época) y la extensa selección editada por Sony Classical, a cargo del turco Fazil Say, parecían una dura competencia para esta nueva incursión chopiniana (es su tercer álbum dedicado a Chopin, en DG) del joven pianista canadiense-polaco Jan Lisiecki. Lo mejor que podemos decir es que está grabación, ni mucho menos, está de más. Estamos ante una versión madura, sensible, sin apenas exhibicionismo (lo que podríamos pensar de un pianista de 26 años, a priori...) y, sobre todo, repleta de poesía. Totalmente ortodoxa (al contrario que Say, aparentemente obsesionado con la creación de ambientes...) y de una precisión técnica exquisita. Como si llevara años preparándose para esta grabación. Por ello, en algunos momentos, quizás poco espontánea.

Jan Lisiecki confirma lo que ya pudimos apreciar en sus conciertos en vivo en los últimos años, que Chopin es su compositor fetiche. DG tiene en su catálogo integrales sin duda mejores (Pollini, quizás; seguro que Pires), pero esta de Lisiecki es una excelente opción al contar, además, con un sonido indudablemente superior (audición mediante descarga digital). Además, nos deja con las ganas de seguir escuchándole en Chopin. Lo que dice mucho de su piano, sin duda.

Juan Berberana



CHOPIN: Integral de los Nocturnos.

Jan Lisiecki, piano.
DG 002894860761 • 2 CD • DDD • 124'

★★★★★



Casi coetáneo de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) tiene para la música de órgano española una importancia similar a la del ferrarés para la italiana. Ejerció como organista primero en su Sevilla natal, luego en Jaén y finalmente en Segovia, donde falleció y en cuya catedral recibió sepultura. Su principal obra, de carácter pedagógico, fue publicada en Alcalá de Henares en 1626 con el título de *LIBRO DE TIENTOS Y DISCVRSOS DE MVSICA PRACTICA Y THEORICA DE ORgano*, intitulada *Facultad Organica*. Consta de una introducción teórica y de una parte práctica integrada por sesenta y nueve obras, de la que la mayor parte son tientos, como su título indica.

Considerada como una de las cumbres de la música española del Siglo de Oro, por fin ha sido grabada en su integridad, fruto de la colaboración de los sellos SEdeM (sigla de la Sociedad Española de Musicología) y La mà de guido, en una magnífica colección de seis discos compactos que se escalonan desde 1990 a 2020. La intérprete, Montserrat Torrent i Serra, organista con un palmarés de grabaciones auténticamente apabullante y considerada la máxima autoridad mundial en el compositor sevillano, ha logrado culminar la grabación ya nonagenaria, pero en la plenitud de sus facultades.

Una hazaña discográfica de tal magnitud es algo que se sitúa por encima de cualquier elogio y que tendría que ser apreciado y celebrado al máximo por todos los aficionados.

Salustio Alvarado

CORREA DE ARAUXO: Facultad orgánica.
Montserrat Torrent, órgano.

SEdM 39 • 6 CD • 400' • DDD
★★★★★

Reedición en formato álbum de dos discos publicados en 2004 y 2008 en los que se recogen los conciertos para piano de Maurice Ravel y George Gershwin, más el poema sinfónico de este último *Un americano en París*. La verdad es que la idea de unir en un mismo trabajo a estos dos compositores no podía ser más feliz: ambos se profesaban admiración mutua y, al menos en lo que se refiere a sus obras para piano y orquesta, mostraron una sorprendente afinidad. El punto de unión aquí es el jazz, no en lo que este género tiene de libre improvisación, sino más bien en su vitalidad rítmica, alguna que otra pincelada tímbrica y una inspiración melódica y expresiva próxima al blues.

El francés Pascal Rogé es un intérprete ideal de esta música por la limpieza y elegancia de su fraseo y su perfecto conocimiento del estilo de ambos compositores. Logra así unas versiones imaginativas, preciosistas y seductoras a nivel sonoro y expresivo, a la vez que de una naturalidad pasmosa. Igualmente, Rogé sabe destacar todo aquello que hay de intrigante y oscuro en la que, sin ningún género de duda, es la composición más insobornablemente original de todas: el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel.

No se queda atrás Bertrand de Billy, quien, al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena de la que fue titular entre 2002 y 2010, se convierte en un cómplice perfecto a la hora de transmitir a estas partituras un convincente color francés que les va como anillo al dedo.

Juan Carlos Moreno



GERSHWIN: Concierto para piano. *Rhapsody in blue*. *Un americano en París*. **RAVEL:** Conciertos para piano. Pascal Rogé, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Bertrand de Billy.

Oehms Classics OC1901 • 2 CD • 112' • SACD
★★★★★

THE FINAL CHAPTER

History of the Russian Piano Trio, Vol. 5

The Brahms Trio

A small version of the NAXOS logo, consisting of the word "NAXOS" in white serif font on a blue square background, with decorative lines above and below.

History of the
Russian Piano Trio • 5
DYCK • STERNBERG
YOUFEROV
The Brahms Trio



ICÓNICA ARIODANTE EN SALZBURGO

CMajor/Unitel nos ofrece en DVD la excepcional producción que realizara en 2017 el Festival de Salzburgo de *Ariodante*, una de las óperas más valoradas de la prolífica producción de Haendel, tanto en lo estrictamente musical, ya que está repleta de fabulosas arias, danzas y pasajes musicales exquisitos, como en el aspecto dramático, puesto que narra un dramático enredo amoroso colmado de constantes sorpresas, giros argumentales y grandes emociones que mantienen al espectador asido a su butaca en un formidable entretenimiento repleto de deslumbrante arte.

La exquisita producción salzburguesa contó con un soberbio reparto vocal, en donde hasta los personajes secundarios están interpretados por verdaderas estrellas de la ópera. Cecilia Bartoli encabeza el elenco solista como Ariodante, con una de esas interpretaciones que quedarán en la memoria de todo aficionado a la ópera. Con su deslumbrante carisma, la mezzosoprano exhibe un dominio absoluto de la endiablada escritura realizada por Haendel en 1734 para el afamado castrato Giovanni Carestini. No sólo nos deja perplejos por sus vertiginosas coloraturas, sino que nos maravilla también con su interminable *fiato* y fraseo, a la vez que nos cautiva con sus sobresalientes y contagiosos cambios de *afectos*. Escénicamente, su personalidad cautiva de inmediato a la audiencia, y se muestra en todo momento creíble, pese a la caprichosa transformación de su inicial rol masculino

hasta la feminidad más absoluta del acto tercero.

La pareja del protagonista, Ginevra, encarnada por la soprano Kathryn Lewek, es un digno rival artístico de Ariodante, puesto que el rol de Ginevra, realizado también para una de las grandes estrellas de la ópera dieciochesca, Anna Maria Strada, es de una exigencia máxima, repleto de radicales y extremos cambios de afectos que Lewek es capaz de superar con una sensibilidad máxima. Aunque su fuerza en las deslumbrantes arias de bravura es magnífica, debemos destacar la suprema sensibilidad que la soprano nos brinda en "Il mio crudel martoro", del acto tercero.

El resto de los cantantes son de un nivel magnífico, encontrándonos a figuras como Sandrine Piau o Rolando Villazón en papeles secundarios, pero o por ello carentes de fastuosa música. El contratenor Christophe Dumaux, de natural y bello timbre, resulta una verdadera delicia, mientras que el barítono-bajo Nathan Berg da vida a un regio Rey de Escocia de profundo e igual timbre en todo su registro.

Les Musiciens du Prince-Monaco se muestra pareja al nivel del elenco vocal solista. De gran impacto vital ya desde la primera obertura, que derrocha su director y clavecinista Gianluca Capuano, el conjunto historicista ideado por la propia Cecilia Bartoli, cuenta con algunos de los grandes especialistas europeos en la interpretación barroca.

Si a todo lo narrado sumamos una vistosa puesta en escena y una trabajada y eficaz labor actuarial, no podemos más que recomendar su compra fervientemente.

Simón Andueza



HAENDEL: ARIODANTE. Cecilia Bartoli, Nathan Berg, Kathryn Lewek, Rolando Villazón, Christophe Dumaux, Sandrine Piau, Kristopher Lundin. Les Musiciens du Prince-Monaco, Salzburger Bachchor / Gianluca Capuano. Escena: Christof Loy.

CMajor / Unitel 802408 • 2 DVD • 216' • DTS

★★★★★ R

BUEN MOZART Y MEJOR HAYDN

En los trece años (1998-2011) que Roger Norrington fue titular de la Orquesta de la Radio de Stuttgart (la SWR) mantuvo una presencia casi obsesiva, en sus atriles, por el repertorio clásico y preclásico. Como no podía ser de otra manera. Estas grabaciones, en vivo, del repertorio sinfónico de Haydn (2009) y Mozart (2006), así lo atestiguan.

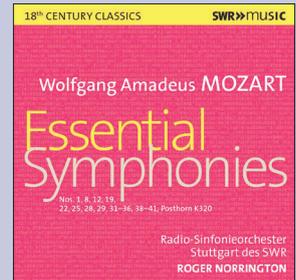
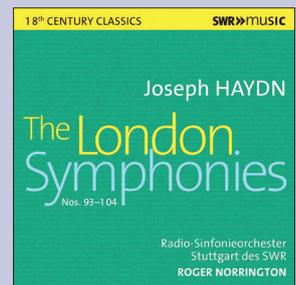
La edición que hace el sello de la Orquesta, de aquellas jornadas, pone en perspectiva la evolución de Sir Roger en este repertorio, desde sus primeros pasos con los London Classical Players. Al contrario de los que pudimos apreciar con Beethoven (en la reedición de la integral de sus Sinfonías, también con la SWR), su aproximación al repertorio clásico resulta más madura e interesante. Sobre todo, en Haydn. Norrington mantiene sus peculiaridades. Orquesta moderna, pero con modos de interpretación ajustados a la época (sobre todo, el menor *vibrato* de las cuerdas, frente al repertorio romántico y posterior), percusión igualmente adaptada a la época y especial énfasis en el ritmo, con allegros vivos y chispeantes y lentos más dinámicos de lo que habitualmente estamos acostumbrados.

Algunas excentricidades (ese intento inevitable por ser original en algunos movimientos), pero mucho menos de lo que uno esperaría de nuestro director y, desde luego, bastante menos de las que escuchamos en su segunda integral de Beethoven (también editada por la SWR).

Este coctel resulta especialmente interesante en Haydn. Más allá de las innegables opciones personales, nos enfrentamos a un Haydn

HAYDN: Sinfonías de Londres (ns. 93 a 104). **MOZART: Sinfonías esenciales (ns. 1, 25, 41, 12, 29, 39, 8, 40, 22, 33, 38, 19, 34, 36, 28, 32, 31 y 35).** Orquesta de la SWR de Stuttgart / Roger Norrington. SWR Music SWR19527CD • 4 CD • 297' • DDD (Haydn) / SWR19526CD • 6 CD • 421' • DDD (Mozart)

★★★★★ / ★★★★★



de muchos kilates. Transparente, lleno de entendimiento, detallado. Con un regusto final, tras su escucha, de pureza y fidelidad. De lo mejor que podemos encontrar en el mundo del disco, con aproximación pseudo historicista. A la altura de Harnoncourt en algunos aspectos. Lo cual es decir mucho. Por tanto, máxima recomendación.

En Mozart, Norrington resulta menos homogéneo. Y, además, la competencia es abundante, desde cualquier punto de vista. Pero sus versiones son, en general, intachables. Llama la atención una cierta falta de contundencia en los allegros y prestos (en el genial final de la *Sinfonía n. 36*, por ejemplo). Como si quisiera no abusar del efectismo que, en otros colegas, suelen ser la guinda al pastel, con innegables objetivos por epatar (Harnoncourt...). Pero hay pocas sinfonías donde Norrington "falle" y, en la mayoría (sobre todo las finales), su Mozart es puro, transparente y controlado. Las cuerdas suenan mejor en Haydn que en Mozart. No se si es un problema de toma de sonido. Pero, en cualquier caso, ambas ediciones son una buena forma de entrar en el repertorio clásico, si uno opta por versiones relativamente adaptadas a lo que creemos eran las interpretaciones de su época.

Juan Berberana



El sello discográfico Oehms recoge en una vistosa caja con alegres portadas independientes cinco producciones del popular festival austriaco de opereta de Mörbisch am See. Tomando como escenario el gran lago Neusiedler, en la frontera con Hungría, todos los veranos se propone un título de opereta desde 1957 y cada noche casi seis mil espectadores disfrutaban de un montaje a lo grande que posterior o anteriormente se registra en disco en lo que parece una tradición.

El resultado es bastante prometedor y, en este caso, se han elegido exclusivamente obras de Franz Lehár, uno de los máximos exponentes, con sus títulos más populares: *El país de las sonrisas*, *Giuditta*, *La viuda alegre*, *El conde de Luxemburgo* y *el Zarevich*.

La profesionalidad de los cantantes está asegurada y muchos de ellos son especialistas en este género tan extendido en Centroeuropa; otros también proceden de la ópera, como el carismático Alfred Sramek, barítono frecuente de la Staatsoper de Viena, o la deliciosa soprano Alexandra Reinprecht, impecable Sonja en *El Zarevich*.

Por su parte, la orquesta rinde a buen nivel bajo las órdenes de un atento Rudolf Bibl y los coros suenan empaquetados e implicados, colaborando en el satisfactorio resultado final. No son estos los únicos títulos grabados, por lo que quizás aparezcan nuevos cofres con otros de los grandes del género.

Pedro Coco

LEHÁR: Operetas (THE OPERETTA EDITION). Alfred Sramek, Margarita de Arellano, Alexandra Reinprecht, Natalia Ushakova, Tiberius Simu, etc. Orquesta y Coro del Festival de Mörbich / Rudolf Bibl y Wolfdieter Maurer.

Oehms OC1902 • 5 CD • 355' • DDD

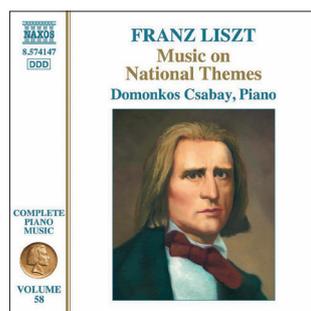
★★★★★

Naxos publica el quincuagésimo octavo volumen de la integral de la música para piano de Liszt, ahí es nada (en estas páginas se reseña también el 55). Con él llegamos, como afirma el crítico David Denton, a la periferia de una producción vastísima, compuesta durante toda una vida y lo hacemos de la mano de un par mí desconocido Domonkos Csabay, prometedor pianista húngaro radicado en el Reino Unido al que me gustaría escuchar en las grandes obras del repertorio.

El que aborda aquí consta, como el título anuncia, de piezas inspiradas por temas "nacionales" con las que Liszt pretendía rendir homenaje a los países que le acogían sucesivamente en sus míticas giras de conciertos como virtuoso. Así, entre las dos versiones de la *Canzone napolitana* (1842) que abre y cierra el disco, encontramos sus personales arreglos de *Cinco canciones populares húngaras* (1873), el *Hussitenlied* (1840), *La Cloche sonne* (1850), *Faribolo Pastour*, *Chanson du Béarn* (ambas, de 1844), *Glanes de Woronince* (1847), *Vive Henri IV* (1872-80) y, cómo no, *La Marsellaise* (1866-72) y *God save the Queen* (1841-49).

El planteamiento, no por repetitivo, deja de sorprender: Liszt reelabora piezas aparentemente sencillas y encantadoras con todo tipo de arpeggios, transposiciones y paráfrasis con las que el virtuoso se sitúa a la altura de la música misma. Domonkos Csabay responde sobradamente a las exigencias, frasea con sentimiento, saca todo el partido a las piezas y se hace merecedor de otras grabaciones que le permitan mostrar lo que aquí apenas queda insinuado.

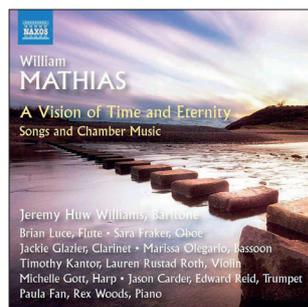
Darío Fernández Ruiz



LISZT: Música a partir de temas nacionales. Domonkos Csabay, piano.

Naxos 8.574147 • 72' • DDD

★★★★★



Al mismo tiempo que se ha presentado un disco con parte de su música coral, Naxos, ese sello que terminará por hacer la discoteca global de la historia de la música, nos ofrece más de ochenta minutos de música de este galés, que también tiene en su catálogo una ópera, *The Servants*, basada en la obra de Murdoch que esperamos escuchar en algún momento.

En cualquier caso, son trece obras de pequeño formato camerístico que van desde *Ceremonial Fanfare* para dos trompetas hasta la más exigente en duración y técnica *Sonata for Harp*, pasando por canciones sueltas o bien en pequeños grupos, una *Sonatina para flauta y piano* ideal para estudiantes de grado superior, la desenfadada *Suite Parisienne* para dos pianos o el *Concertino Op. 65 para flauta, oboe, fagot y piano*.

Su principal virtud, además de su variedad, es su maestría idiomática para extraer de cada instrumento sus mejores posibilidades en un estilo contemporáneo, pero de escucha no complicada, aunque con sus exigencias. Todos los intérpretes, nada conocidos por otra parte, cumplen con solvencia su compromiso, y solo sorprende que Jeremy Huw Williams, barítono encargado de siete canciones, venga presentado en este registro, se pueda confundir con un tenor, tanto por tesitura como por color.

Jerónimo Marín

MATHIAS: A Vision of Time and Eternity (Canciones y música de cámara). Jeremy Huw Williams, Brian Luce, Sara Fraker, Jackie Glazier, Marissa Olegario, Timothy Cantor, Lauren Rustad, Michelle Gott, Jason Garder, Eduward Reid, Paula Fan, Rex Woods.

Naxos 8.574053 • 82' • DDD

★★★★★

No es comprensible la música de Felix Mendelssohn sin relacionarla con su estrecha vinculación con la Sing-Akademie berlina, fundada en 1791, donde participó como cantante y estudiante de Carl Zelter, y que le permitió escuchar sus primeras obras corales y dirigirlas. No solamente el *Te Deum* MWV B15 a 8 voces, de 1826 y compuesto para la inauguración de una extensión adyacente de la Sing-Akademie, sino la monumental *Hora est* MWV B18, grupo de obras para 16 voces que sigue la tradición gloriosa del primer director de la institución C. F. C. Fasch de componer una Misa a 16 voces a imitación de la de Orazio Benevoli, y que se estrenó al acabar el ensayo final en la víspera de la recuperación de la Pasión bachiiana en la primavera de 1829.

Así pues, todo el disco está dedicado a la música coral sagrada en latín del autor, y Bernius, que ya grabara en los ochenta este repertorio, ofrece con el Kammerchor Stuttgart, su coro, una versión modélica en la transparencia de esta intrincada polifonía. No es fácil conseguir esa belleza en la arquitectura coral ni el empaste, por un lado, y la claridad de líneas, por otro, y un elemento que define a este coro es la igualdad en la pronunciación de las vocales en su color, y la perfecta sincronía en los cambios de sílabas.

Las notas del propio Bernius son reveladoras sobre la imposibilidad de una interpretación historicista en este repertorio: el coro de la Sing-Akademie para esta polifonía a 8 o a 16 constaba de más de 200 coristas.

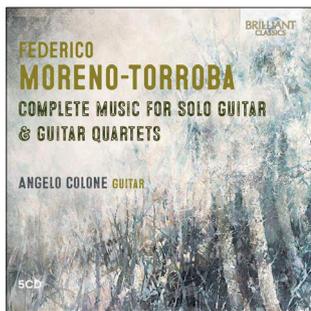
Jerónimo Marín



MENDELSSOHN: Te Deum. Kammerchor Stuttgart / Frieder Bernius.

Profil Hänssler HC20034 • 48' • DDD

★★★★★



Al fin vemos una integral terminada de la ingente producción de Moreno Torroba para el instrumento de cuerda pulsada. Cinco discos, con obras más conocidas, como la *Sonatina* (1924) o los *Castillos de España* (1969), hasta terminar con una obra de gran formato como es su desconocida *Sonata-Fantasia* (1953), pasando por un infinito sendero de miniaturas, en forma de Suite o como hojas de álbum solitarias.

El encuentro en 1918 de nuestro protagonista con Andrés Segovia hizo que fuera uno de los más prolíficos compositores para guitarra, con la sombra siempre de la influencia, como en tantos otros músicos, de Felipe Pedrell, como se puede observar en la escritura plasmada en los pentagramas. La familia de los Romero fueron su otra fuente de estreno y divulgación, con obras como las conocidas Suites: *Estampas* y *Ráfagas*, aquí también incluidas.

La interpretación de Colone, de este lenguaje lírico tonal, nacionalista y con algún rasgo impresionista evocador, es refinada y elegante de fraseo. Tanto en el papel de solista único, como formando el cuarteto de guitarras, ofrece una lectura colorista, técnicamente impecable, con un perfecto control de las dinámicas y del tempo, expresivo pero resistiendo la vulgarización de esta música, a veces apasionada, sin exageración alguna y no caer en un mero folklorismo. La grabación fue realizada en tres años (de 2016 a 2019) y muestra los matices en un sistema de sonido excelente.

Luis Suárez

MORENO TORROBA: Obra completa para guitarra sola. Cuartetos con guitarra. Angelo Colone, guitarra. Massimo de Lorenzi, Andrea Pace, Cristiano Policappelli, guitarras.

Brilliant Classics 9543 • 5 CD • 272' • DDD
★★★★

Mozartianos y amantes de las transcripciones están de enhorabuena, pues aparece por primera vez disco el arreglo que Ignaz Lachner realizó en 1879 del *Concierto para piano n. 8* del de Salzburgo. Práctica habitual de la época, Lachner trasladó al quinteto de cuerda 12 de los 27 Conciertos, del que se incluye también aquí el KV 488.

Las transcripciones son muy fieles y no se dejan nada en el tintero, pero es inevitable no echar de menos las maravillosas maderas del n. 23 en el transcurso del mismo; en todo caso, el invento funciona muy bien por el claro protagonismo del piano en ambas obras.

Didier Castell-Jacomín interpreta estos pentagramas con estilo, delicadeza y sin prisas, pero la música está demandando a voces una mayor paleta dinámica; su discurso suena con frecuencia plano, y esto es un pecado difícil de perdonar.

El quinteto Vienna Chamber Symphony acompaña con buen sonido y mucha vitalidad, especialmente en los movimientos más rápidos. Si la agrupación vienesa hace un gran esfuerzo para trasladar el sonido orquestal en los conciertos, en los arreglos de *La flauta mágica* que completan el disco se antoja misión imposible. Lo mejor es no pensar en la obra original y deleitarse en la medida de lo posible con esta magistral música.

Jordi Caturla González



MOZART: Conciertos para piano ns. 8 y 23 (arr. para ensemble de cámara de Ignaz Lachner). Didier Castell-Jacomín, piano. Vienna Chamber Symphony Quintet.

Naxos 8.574012 • 72' • DDD
★★★★



El piano de Mozart y Shostakovich se dan cita en este disco de Evgeni Bozhanov. El *Concierto para piano n. 17* del primero aparece dibujado con trazo grueso. El toque incisivo y musculoso del pianista búlgaro deja de lado muchos matices; la finura y refinamiento de Uchida en la misma obra es el reverso interpretativo de esta versión. La dirección de Szulc tampoco es la de Tate; pese a la buena articulación y la gran actuación de las maderas en el *Andante*, los momentos mágicos de aquél brillan por su ausencia, en un discurso a veces muy plano. Falta, sobre todo, melodía.

Distinto es el caso de Shostakovich. El estilo interpretativo de Bozhanov se adapta como un guante a esta obra, que pese a no comenzar del todo bien (hay poco contraste en la yuxtaposición de las secciones), crece en el expresivo *Lento* y explota hacia el final, rebosante de energía.

La extraordinaria trompeta de Läubin contribuye a un conjunto donde la orquesta echa el resto y el director consigue extraer de ella un colorido especial, con las cuerdas jugando un papel fundamental en los volúmenes más bajos.

Una versión correcta, aunque por debajo de la maestría de Yefim Bronfman y Esa-Pekka-Salonen junto a la Filarmonía de Los Angeles (Sony Classical).

Jordi Caturla González

MOZART: Concierto para piano n. 17. **SHOSTAKOVICH:** Concierto para piano, trompeta y cuerdas n. 1. Evgeni Bozhanov, piano. Orquesta de Cámara de la Sinfónica de la Radio Bávara / Radoslaw Szulc.

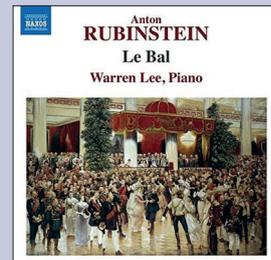
Profil PH17086 • 53' • DDD
★★★★

Naxos continúa editando la música de Anton Rubinstein, pianista, compositor y pedagogo ruso de enorme fama en su época que ha pasado a la historia con luces y sombras. En el apartado compositivo es donde genera más recelos; su creación es bastante irregular, combinando muy buenas obras con otras que no revisten interés alguno. El caso de *Le Bal*, un conjunto de diez secciones donde se suceden valeses, polcas, mazurcas y demás formas dancísticas, quedaría en un terreno intermedio, en el que se suceden buenas ideas con lugares comunes vistos en demasiadas ocasiones.

La buena noticia es que Warren Lee es el encargado de transportarnos al salón de baile que Rubinstein ideó. Gracias a una sólida técnica, el pianista hongkonés transmite perfectamente la elegancia romántica de esta música a través de un sonido contenido, pulcro y preciso, que no pierde detalle mientras regula las velocidades con maestría. Sin estridencias, pero con viveza, Lee consigue momentos brillantes en las secciones más movidas y emocionantes en las partes más reflexivas, configurando un conjunto que, pese a sus 80 minutos, consigue mantener el interés.

A modo de propina, el disco se completa con la segunda de las *Dos piezas Op. 30*, un *Allegro appassionato* que pone la guinda al buen hacer de Lee en estas partituras.

Jordi Caturla González



RUBINSTEIN: *Le Bal*. Warren Lee, piano.

Naxos 8.574216 • 88' • DDD
★★★★

NOVEDAD



HEITOR VILLA-LOBOS

COMPLETE VIOLIN SONATAS

THE MUSIC OF BRAZIL, VOL. 7

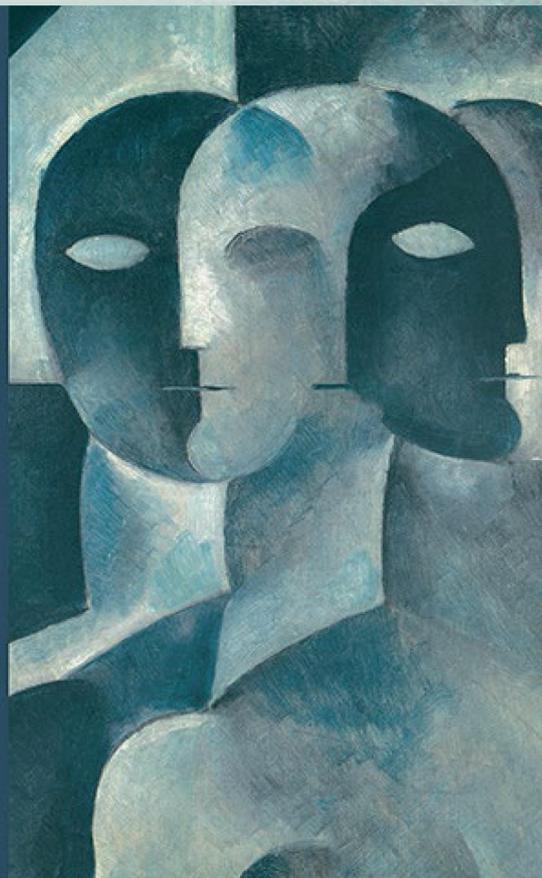


Heitor
VILLA-
LOBOS

Complete
Violin
Sonatas

Emmanuele Baldini,
Violin

Pablo Rossi, Piano



Villa-Lobos, 1955.

Música
DIRECTA

www.musicadirecta.es



Estrenada en 1932 en Brno, en checo, *Flammen* (Llamas) es la única ópera de Erwin Schulhoff (1894-1942), así como una de las más asombrosas aproximaciones al mito de don Juan hechas nunca. Con elementos oníricos y surrealistas, del psicoanálisis y de la leyenda del judío errante, el libreto de Karel Josef Beneš no busca tanto retratar al seductor como a un hombre fatalmente empujado por sus deseos e incapaz de encontrar la paz. La única mujer a la que no ha logrado seducir, la Muerte, es la única también que podría apagar esas llamas que lo consumen; pero a pesar de la atracción que ella siente por él, su unión está condenada a no llevarse a cabo nunca...

Si el argumento es original, no lo es menos la música, y ello desde el largo solo de flauta que abre y cierra la obra. Jugando con estilos diversos (el impresionismo, la politonalidad, la tradición musical sacra, ritmos modernos como el foxtrot) y una imaginación tímbrica apabullante, Schulhoff acierta a plasmar la tragicómica andadura de su don Juan. La obra, sin embargo, no ha conseguido imponerse en los escenarios, ni siquiera tras la buena acogida dispensada a la grabación que, en 1994, dirigió John Mauceri para la serie *Entartete Musik* de Decca.

La presente versión, en alemán como aquella, fue grabada en vivo en el Theater an der Wien en agosto de 2006. Bienvenida sea a pesar de algún que otro ruido de fondo y de que las voces y el foso no siempre están bien equilibrados, tiene el aliciente del energético pulso teatral que le imprime Bertrand de Billy. El elenco cumple satisfactoriamente, con especial mención de una Iris Vermillion que repite el papel que ya cantó en la grabación de Decca, La Morte.

Juan Carlos Moreno

SCHULHOFF: Flammen. Raymond Very, Iris Vermillion, Stephanie Friede, Salvador Fernández-Castro. Coro Arnold Schoenberg. Orquesta Sinfónica de la Radio ORF de Viena / Bertrand de Billy.

Capriccio C5382 • 2 CD • 128' • DDD
★★★★

El Thüringer Bach Collegium presenta su tercer CD en tres años de existencia. Esta vez con el sello vienés Capriccio han realizado la primera grabación mundial de la mayor parte de la obra sacra de Anton Schweitzer, aprovechando la acústica especial de la Oberkirche de Arnstadt, uno de los santos lugares bachianos. Schweitzer fue niño cantor y posteriormente chelista y violinista en la corte Saxe-Hildburghausen. Se forma en Bayreuth, después en Italia y vuelve a la corte de Ernst Friedrich III como Kapellmeister y encargado de la ópera. En 1769 se enrola en la famosa compañía de teatro de Seyler y finalmente sucede a Anton Benda en Gotha.

Tan variada trayectoria hace que el estilo de Schweitzer sea de transición hacia el Clasicismo, influenciado por la música sacra de la generación anterior, pero también por las novedades vienesas. Es una música de gran calidad, con una original inventiva melódica y un rico colorido armónico e instrumental.

La formación como músico de cámara de Gernot Süßmuth está presente en la límpida versión que brinda con el Thüringer Bach Collegium. El fraseo delicado y el puntilloso uso de las dinámicas permiten oír todos los planos sonoros, vocales en instrumentales. Los dos cuartetos solistas son notables, destacando especialmente las sopranos Mirella Hagen y Julia Gromball, y el barítono Tobias Berndt.

Es un disco muy a tener en cuenta por la belleza de la música y la excelente interpretación.

Mercedes García Molina



SCHWEITZER: Die Auferstehung Christi, Missa Brevis, Lobet, ihr Knechte des Herrn. Thüringer Bach Collegium / Gernot Süßmuth, violín y dirección.

Capriccio C5425 • 2 CD • 98' • DDD
★★★★



Siempre rodeado de un ambiente musical, incluso desde la infancia, el inglés Charles Villiers Stanford forma parte de ese grupo de compositores al que la historia de la música ha dejado en un segundo plano. Formado en Alemania, más concretamente en Leipzig y Berlín con Carl Reinecke y Friedrich Kiel, estuvo presente en la inauguración del Festival de Bayreuth en 1876, tal como recoge Gerhard Persché. Su amistad con Bülow, Saint-Saëns y Brahms supuso una importante influencia en su desarrollo artístico como compositor aunque en Inglaterra siempre se le asocie a su labor pedagógica.

En gran parte de su catálogo se aprecian marcados elementos del folklore irlandés, al igual que la libertad en el estilo y en la técnica que en ningún caso adaptó a las cambiantes tendencias de su época. Más conocido por sus Sinfonías, cuenta también con diez óperas y música sacra, pero en su producción camerística se aleja de esa estética. Los investigadores de su obra aluden a que "hizo suyo el estilo de Brahms" y en las tres páginas que recoge este registro discográfico queda patente su inventiva melódica y su habilidad para la creación de diferentes atmósferas perfectamente captadas por los intérpretes; desde los tintes más nostálgicos del *Quinteto Op. 25* hasta las evocadoras armonías de las dos *Fantasías* (sin número de opus), enérgica la primera y luminosa la segunda, en las que la trompa y el clarinete, respectivamente, contribuyen a la creación de una riqueza tímbrica de gran encanto para el oyente.

María del Ser

STANFORD: Quinteto en re menor Op. 25. Fantasía en la menor. Fantasía n. 2. Miembros de la Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. N. Resa, piano.

Capriccio C5381 • 64' • DDD
★★★★

A despecho de su breve y turbulenta vida, Alessandro Stradella (1643-1682) tuvo tiempo de dejar una copiosísima producción, tanto instrumental como mayoritariamente vocal, parte de la cual se ha perdido, que marca un hito en la transición de Barroco temprano (*Frühbarock*) al Barroco pleno. La parte más sustancial, que abarca más de doscientos títulos, de dicha producción vocal la constituyen las cantatas, a cuya consolidación como género el boloñés contribuyó decisivamente, y las serenatas, evolución del madrigal manierista con acompañamiento instrumental, si bien la frontera entre ambas especialidades musicales es notablemente difusa.

Uno de los más destacados especialistas en la música italiana de la segunda mitad del siglo XVII en general y en Alessandro Stradella en particular es el musicólogo Estévan Velardi, fundador del conjunto vocal e instrumental historicista que lleva el nombre del malogrado compositor, grupo que cuenta ya con un muy nutrido palmarés discográfico.

En este primer volumen de una serie prevista de tres para el sello Dynamic encontramos las cantatas *Arsi già d'una fiamma, Or ch'alla dea notturna, Disperata rimembranza, lascia omai e Infinite son le pene*, las cuales, dentro de una obvia homogeneidad de estilo, presentan una notable variedad de combinaciones de voces e instrumentos.

Salustio Alvarado



STRADELLA: Cantatas y serenatas (Vol. 1). Alessandro Stradella Consort / Estévan Velardi.

Dynamic CDS7893 • 75' • DDD
★★★★

LA MÚSICA DEL CONDE

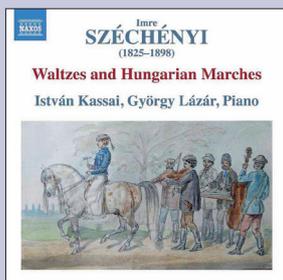
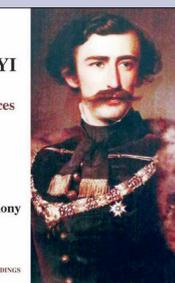
Nacido en el seno de una de las más poderosas familias del antiguo Reino de Hungría, Imre (Américo) Széchenyi, conde de Sarvar y de Felsővidék, (1825-1898), fue oficialmente diplomático de profesión, que, tras haber representado a la Doble Monarquía danubiana en diversas cortes europeas, culminó su carrera como embajador en Berlín. Paisano, coetáneo y amigo de Johan Strauss Jr., hizo también sus pinitos en el terreno de la composición, sobre todo de música de salón para su instrumento, el piano, del que fue también un notable virtuoso.

De entre sus numerosas danzas, seleccionó y orquestó seis triadas de polcas y mazurcas (curiosamente están ausentes los valsos), que son precisamente las que se recogen en esta primicia discográfica mundial, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Budapest dirigida por Valéria Csányi. Aunque en estas danzas campea el espíritu vienés, se percibe en ellas algún que otro eco tanto del folklore húngaro como de la música de los salones rusos, con la que seguramente se familiarizó durante su estancia como jefe de legación en San Petersburgo. Se trata de una música auténticamente inspirada y deliciosa y no entiendo por qué, si su autor, al fin y al cabo, era tan vindobonense como el propio Strauss, ninguna de estas danzas ha figurado nunca, que yo sepa, en los programas de los conciertos de Año Nuevo.

En el año 2018 el sello Naxos (8.573807) publicó como primicia discográfica mundial la integral de las danzas para orquesta de Imre Széchenyi. Consumado pianista, como ya hemos dicho, compuso gran cantidad de obras para su instrumen-

SZÉCHÉNYI: Danzas para orquesta. Orquesta Sinfónica de Budapest / Valéria Csányi. **Obras para piano.** István Kassai, György Lázár.

Naxos 8.573807 • 72' • DDD
/ 8.574307 • 75' • DDD



to, principalmente danzas, marchas y piezas de salón, de las que sólo una pequeña parte fueron publicadas, quedando la mayoría manuscritas y muchas se han perdido. Una selección de estas obras para piano a dos y cuatro manos, todas menos una primicias mundiales, integra el programa de esta grabación. Por un lado tenemos valsos en la tradición vienesa de Josef Weidinger, Vinzenz Stelzmüller, Johann Schmutzer y, sobre todo, Franz Schubert.

Por otro lado, piezas de inspiración magiar en la línea nacionalista cultivada desde József Kossovits, clavicembalista autor de algunas de las primerísimas rapsodias húngaras "avant la lettre", Antal Csermák o Márk Rózsavölgyi hasta Franz Liszt. Es significativo que en el disco figure una Marcha Húngara en su versión original y luego en la revisión llevada a cabo por el suegro de Richard Wagner.

Superando con autoridad las altas exigencias de virtuosismo de estas partituras, los dos intérpretes István Kassai y György Lázár saben realzar todo el encanto de esta música optimista y desenfadada, que refleja la alegría de vivir de la época dorada de la Monarquía Austro-Húngara.

Salustio Alvarado

WAGNER EN SOFÍA

De nuevo viaja Dynamic a Bulgaria para ofrecer otra muestra del trabajo de la compañía estatal de ópera, esta vez en un proyecto ambicioso y arriesgado. Se anuncia al inicio de estos DVD un "Sofia Ring" que, probablemente, se presente por separado en diferentes entregas. Por el momento, ya están disponibles el Prólogo del ciclo y *La Valquiria*. Este *Oro del Rin* se grabó en la Ópera de Sofía hace ya once años con una producción inspirada en parte en las vanguardias, especialmente por el extravagante vestuario de los dioses, y en la que, sin embargo, no faltan artefactos tecnológicos o incluso camisas elásticas en las que las hijas del Rin saltan y cantan de manera simultánea.

Vocalmente, la solvencia de las curtidas y potentes voces del Este hace que cada personaje pueda afrontar con tablas sus respectivos papeles, destacando por poderío la Fricka de la mezzosoprano Romyana Petrova, que se impone con unos graves bien asentados y gran temperamento. Tampoco le falta temperamento al veterano Nikolay Petrov como Wotan, o a Blagovesta Mekki como Erda. Por su parte, los cuerpos estables de la com-

pañía búlgara responden con profesionalidad a los requerimientos del director Pavel Baleff.

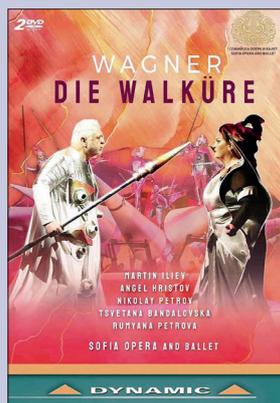
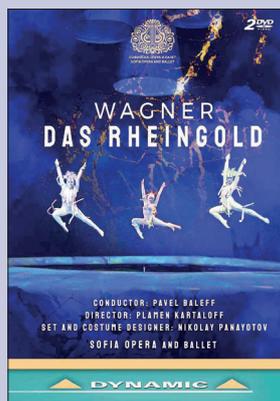
Como curiosidad, la producción sigue en activo tras una década, y el año pasado pudo verse en la misma ciudad, en una adaptación a las circunstancias actuales y, por tanto, al aire libre.

Continuando la entrega del Anillo wagneriano de la Ópera de Sofía, procedente de la grabación del mismo ciclo, esta *Valquiria* cuenta con algunos de los protagonistas anteriores y el mismo director de orquesta: un apasionado Pavel Baleff que encuentra sus mejores momentos en los finales del acto primero y del último. Como ya se dice antes, la modesta puesta en escena de Plamen Kartaloff se mantiene en cartel hasta hoy, y hace guiños remotos (con menos recursos) a la muy popular en nuestro país de La Fura dels Baus para Valencia.

Pero el aspecto más destacable aquí es el vocal, con cantantes que demuestran buen hacer en el, para ellos, menos frecuentado repertorio wagneriano: la Sieglinde de Tsvetana Bandalovska supone la más redonda recreación, por implicación dramática, adecuación de mimbres y estilo, y le sigue por potencia de medios, muy segura en el registro agudo, la Brunilda de Mariana Tzvetkova. Su timbre luminoso y su frescura la sitúan cercana a esa valquiria joven e impulsiva requerida en esta jornada; en próximas entregas podrá demostrar si logra completar la compleja evolución dramática de su personaje.

Más implicado en el *Oro del Rin*, el Wotan del bajo Nikolay Petrov se enfrenta a la imponente Fricka de Romyana Petrova, temperamental mezzosoprano que revalida la impresión anterior.

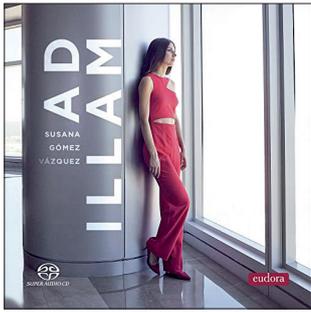
Pedro Coco



WAGNER: Oro del Rin. Nikolay Petrov, Daniel Ostretsov, Romyana Petrova, Biser Ostretsov, etc. **La Valquiria.** Mariana Tzvetkova, Nikolay Petrov, Martin Iliev, Tsvetana Bandalovska, Romyana Petrova, Angel Hristov, etc. Orquesta y Ballet de la Ópera de Sofía / Pavel Baleff. Escena: Plamen Kartaloff.

Dynamic 37897 • 2 DVD • 161' / 37898 • 2 DVD • 243' • DD 5.1





Debut discográfico de la pianista madrileña Susana Gómez Vázquez, con bellas páginas pianísticas compuestas por y para mujeres, pensando en la personalidad femenina de sus dedicatarias; el propio nombre del trabajo lo refleja: "Ad Illam" (Para Ella). Así como las mujeres lucharon para ganar el derecho al voto de quienes gobiernan su nación, también les resultó muy difícil ser reconocidas como compositoras. Aquí salen reflejadas las hermanas Boulanger (Lili y Nadia) y el doble estreno de la propia intérprete como compositora, con la pieza *Ella*; un autorretrato con versos recitados por la misma compositora.

Todo un abanico de piezas de diversas características con el silencio como base formal de la narrativa, como en Chopin, García Demestres, hasta la energía rítmica y abandono armónico. La interpretación posee vitalidad y languidez, exhibiendo una sofisticación técnica de alto nivel. Desde la más bella intimidad poética de Ravel, hasta los contrastes de Piazzolla o el caso de la *Primera Sonata para piano* (1952) de Ginastera, donde los elementos folclóricos todavía están presentes, pero han sido absorbidos en un lenguaje tonal más abstracto y complejo, pero sensualmente atractivo. Gómez Vázquez mantiene siempre la vitalidad rítmica y su don para crear momentos de límpida serenidad. Genera el tipo de carga visceral que el compositor debe haber tenido en mente, y es igualmente eficaz para sacar a relucir la poesía lírica de los movimientos lentos.

Luis Suárez

AD ILLAM. Obras de RAVEL, CHOPIN, L. y N. BOULANGER, A.G. DEMESTRES. PIAZZOLLA, GINASTERA, S. GÓMEZ VÁZQUEZ. Susana Gómez Vázquez, piano.

Eudora 2104 • DDD • 60'

★★★★

NUEVAS ENTREGAS DESDE LA ARENA

Aunque se pueden conseguir por separado como DVD independientes, el sello BelAir Classiques vuelve a recoger en estuche triple algunos de los últimos títulos registrados desde el festival operístico más popular de los veranos italianos, el de la Arena de Verona, y ahora, en su segunda entrega, aparecen estos tres de Bizet (*Carmen*), Rossini (*El barbero de Sevilla*) y Verdi (*Nabucco*) procedentes de las ediciones de los años 2014, 2018 y 2017 respectivamente.

En *Nabucco* (no sorprende si pensamos que se trata de la Arena), lo que más destaca es la parte visual, pues ambientándose la ópera en Risorgimento italiano, y precisamente durante una representación de la misma ópera en el Teatro alla Scala de Milán, se despliega todo un arsenal de recursos muy llamativos. Que la historia case con la trama original ya depende del grado de exigencia dramática que tenga el respetable. Musicalmente, Daniel Oren consigue de una orquesta que tan bien conoce espléndidas sonoridades y mucho teatro; de las voces, potencia virtudes y oculta defectos con maestría y un estudiado juego de dinámicas. George Gagnidze es honesto protagonista y Susanna Branchini, una Abigail más cómoda en la faceta lírica que en la dramática. Muy adecuada Nino Surguladze como Fenena, de bello timbre y fraseo cuidado, y rotundo Rafal Siwek como Zaccaria.

En el *Barbero*, tanto Leo Nucci, que debe bisar la entrada de Figaro, como Ferruccio Furlanetto, gran Basilio durante décadas, disfrutan

nota a nota y destacan innegablemente por implicación y conocimiento de sendos roles. Por su parte, la debutante en el rol Nino Machaidze delinea a una luminosa Rosina, con personal y seductor timbre y buenas agilidades; a ella le da réplica el Almaviva del ya experimentado rossiniano Dmitry Korchak, ahora cada vez más implicado en repertorios más pesados. Del resto del reparto, destaca el desparpajo de Manuela Custer, una gran Berta (también ha sido una deliciosa Rosina), que en este caso gana relevancia por sus excelentes dotes actorales. De nuevo, la dirección de Oren es la adecuada para un espacio como la Arena y el dinámico y ya habitual montaje de Hugo de Ana consigue dominar el espacio con su propuesta de jardín dieciochesco.

Por último, *Carmen*, una ópera que la cada vez más famosa mezzosoprano Ekaterina Semenchuk conoce bien y lleva a su faceta más temperamental; el color de la voz seduce además por esa oscuridad y suntuosidad que posee. A su lado, entregado, el tenor Carlo Ventre, que cumple como Don José y compite con uno de los mejores Escamillos de los últimos tiempos: Carlos Álvarez. El barítono malagueño supone todo un lujo en un rol que conoce bien y hace suyo desde la popularísima entrada del segundo acto. También lo es la deliciosa la Micaela de Irina Lungu, soprano lírica que sabe aprovechar sus pocos pero cautivadores momentos solistas para hacerse con la admiración del entregado público. La puesta en escena de Franco Zeffirelli es, como todos esperamos, clásica, y sobre todo muy atenta al movimiento de masas.

Pedro Coco

ARENA DI VERONA COLLECTION VOL. 2: *Carmen*, *El Barbero de Sevilla*, *Nabucco*.

Ekaterina Semenchuk, Carlo Ventre, Carlos Álvarez, George Gagnidze, Susanna Branchini, Leo Nucci, Nino Machaidze, Dmitry Korchak, etc. Orquesta y Coro de la Arena de Verona / Varios directores

BelAir Classiques BAC623

• 3 DVD • 458' • DD 5.1

★★★★



El título de este disco es una clara declaración del sentimiento que invade a Francesco Piemontesi. El pianista italiano confiesa, para escándalo de los más puristas, que siente nostalgia por la manera en la que se interpretaba a Bach antes de la revisión historicista, o más exactamente, por la manera en que el maestro era honrado por los pianistas de los siglos pasados. Liszt, y sobre todo Busoni, como veremos a continuación, fueron dos grandes admiradores cuyas transcripciones llevaron el barroco al romanticismo y la modernidad a través del teclado de gran formato, el piano moderno. Hoy en día, aquella revolución ha quedado sepultada por la "autenticidad" de la interpretación históricamente informada con instrumentos de época, pero no significa que estos anacronismos carezcan de valor artístico; Piemontesi así lo piensa y se toma estas obras híbridas muy en serio.

Busoni copa la mayor parte del disco con sus transcripciones de preludios, fugas y corales. En las obras originales para órgano, Piemontesi despliega una cantidad de recursos técnicos enorme, que rememoran con maestría la magna sonoridad del instrumento. Y como el piano moderno todo lo puede, el italiano es capaz a su vez de moderar volúmenes y modular timbres para ofrecer un *Concierto Italiano* (única obra original de Bach) estupendo.

La *Tocata K 287* de Busoni, junto a otras versiones de Kempff y Schnaus, completan un disco muy ameno y bien tocado.

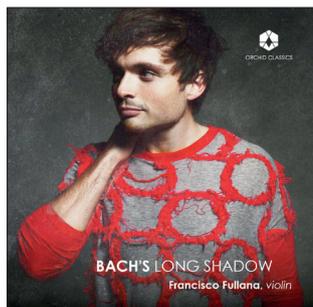
Jordi Caturla González

BACH NOSTALGHIA. Obras para piano de

BACH y BUSONI. Francesco Piemontesi, piano.

Pentatone 5186846 • 52' • DDD

★★★★



Sonido pleno, con el arco bien ceñido a las cuerdas, robusto y espléndido, este es el punto de partida del violinista Francisco Fullana. Parece una obviedad, pero un violinista ha de partir de una concepción de sonido para luego crear su mundo personal de interpretación. Fullana es abierto, directo, transparente, grandes cualidades para un instrumentista de cuerda. Por otra parte sus fraseos son sutiles, nada obvios, busca entresijos entre las notas, adornos y recreaciones. Su visión de Bach es creativa, nada pasa porque sí, todo tiene su sello personal; su concepción, apoyada en diferentes golpes de arco, respiraciones, ornamentaciones, juegos de tempo, *ritardandi*, *accelerandi*, paradas imprevistas, como si reclamara nuestra atención en puntos determinados. Todo con el fin de elaborar un discurso muy personal.

El concepto polifónico del violín que no ha cesado y que tiene como máximo exponente al maestro de Leipzig y que en este CD cuenta además con obras de Ysaÿe (la *Sonata n. 2* dedicada a Bach), versiones polifónicas de Albéniz (*Asturias*), Tárrega en *Recuerdos de la Alhambra* y Kreisler en *Recitativo y Scherzo*. Finaliza con la *Sonata para dos violines* de Ysaÿe, junto a la violinista Stella Chen.

Sin duda un disco para disfrutar abiertamente del sonido de un violinista espléndido y de un creador. Un grabación singular para violín solo donde se busca la influencia de Bach a través de otros artistas a lo largo de varios siglos.

Paulino Toribio

BACH'S LONG SHADOW. Obras de YSAÏE, BACH, ALBÉNIZ, TÁRREGA y KREISLER. Francisco Fullana, violín.

Orchid Classics 100165 • 58' • DDD
★★★★

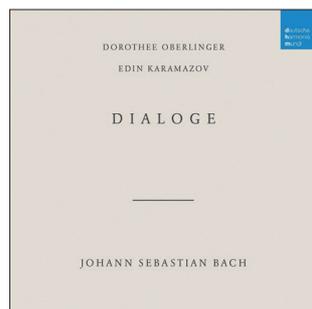
La excelsa música de Johann Sebastian Bach ha inspirado, y lo seguirá haciendo, a infinidad de músicos en sus más diversos proyectos. Su inigualable calidad junto a la sublime transmisión de ideas espirituales son el aliciente perfecto para todo tipo de proyectos, fusiones y variaciones sobre su magnífica obra.

En esta ocasión nos encontramos con dos magníficos instrumentistas, a la flautista Dorothee Oberlinger y al laudista Edin Karamazov, que han aunarado sus habilidades musicales para crear un CD inspirado en la música de cámara que la familia Bach interpretaban entre sí, adaptando mayormente piezas bachianas para muy distintas formaciones, como preludios de órgano, conciertos de instrumentos solistas o distintas danzas. Junto a ellas han grabado asimismo dos Sonatas para flauta y bajo continuo.

El resultado es un registro de una magnífica factura, puesto que sus dos intérpretes son fabulosos. No obstante, debemos preguntarnos si realmente el resultado merece la pena, a pesar del gran entusiasmo de sus ejecutantes.

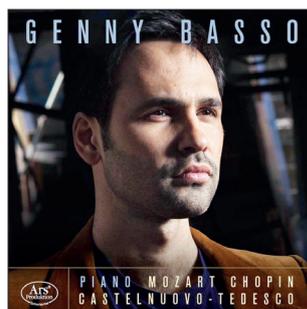
Dorothee Oberlinger, reconocida virtuosa de las flautas de pico, nos regala toda una dicha de distintas sonoridades y registros con las cinco flautas diversas empleadas. Su pulcritud y facilidad en los pasajes más ágiles deleitarán a todo buen melómano. Su compañero, Edin Karamazov, otro de los grandes nombres de la interpretación historicista, es el soporte armónico de lujo con quien se entiende a las mil maravillas, en unas interpretaciones de Bach para escuchar en la intimidad.

Simón Andueza



DIALOGUE. Obras de BACH. Dorothee Oberlinger, flautas de pico. Edin Karamazov, archilaúd.

DHM 19439875862 • 68' • DDD
★★★★S



"El disco es más que un homenaje al gran Aldo Ciccolini, es un homenaje al gran maestro que me hizo crecer y madurar a nivel artístico y todas las obras que he elegido me remiten a él y a esta extraordinaria experiencia formativa", nos relataba el pianista italiano Genny Basso en una entrevista (ver RITMO de junio de 2021). Tras conocer al mítico maestro, la forma de afrontar las interpretaciones cambiaron radicalmente en Genny Basso, desde "mi acercamiento a la música, en busca de un verdadero sonido, como mi visión filosófica del arte en su conjunto".

Y así, este disco es un recuerdo donde brillan los Nocturnos de Chopin (los ns. 13, 2 y 20) y tres Valses del polaco (ns. 3, 6 y 7), apareciendo el lado más creativo de Basso, otorgando una gran libertad al *rubato* y al discurso melódico, siempre en una gama de contraste y "entretenimiento" para el oyente.

La *Sonata KV 311* de Mozart (hay que recordar el excelso Mozart, fuera de cánones clásicos, que hacía Ciccolini) está tocada desde una continua elegancia, como bien demuestra el exquisito fraseo de las variaciones del gran primer movimiento, de cierta claridad scarlattiana en la mano derecha.

"*Piedigrotta* de Castelnuovo-Tedesco es una suite de 5 piezas dedicada a Nápoles, un viaje por los callejones de la ciudad, atravesados no solo en el espacio, sino también en el tiempo", afirmaba Basso de este ciclo repleto de vida del italiano, que cierra un disco de manera más que fulgurante y pictórica. Un disco que parece algo más que un homenaje.

Blanca Gallego

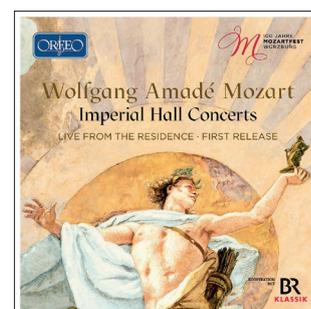
GENNY BASSO. Obras de CHOPIN, MOZART & CASTELNUOVO-TEDESCO. Genny Basso, piano.

ARS Produktion ARS38580 • DDD • 76'
★★★★

Con esta cajita se conmemora el centenario del Mozartfest Würzburg, la ciudad que es capital de la Baja Franconia bañada por el Meno, a caballo entre Frankfurt y Nuremberg. Si en estos cien años los wurzburgenses no se han cansado de tanto Mozart, demostrando buen gusto y acierto, la prosperidad del Festival que se emprende con su hermano mayor de Salzburgo parece asegurada. Solo hay que ver los intérpretes que aparecen en esta selección, un *dream team* de la interpretación mozartiana: Kubelik, Brendel, Damrau, Lucia Popp, Elly Ameling, Kit Armstrong, Edwin Fischer, Colin Davis, Zacharias y un largo etcétera.

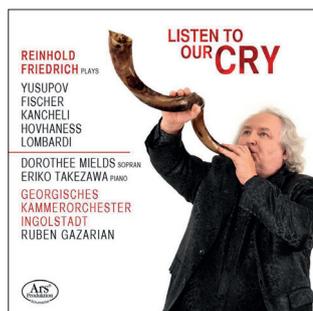
Quizá lo más significativo de esta colección, que afortunadamente ofrece obras completas (salvo las arias), es que se abarcan casi todos los géneros que *Wolff* trabajó en vida, destacando interpretaciones colosales como el *Concierto para piano n. 20* por un Alfred Brendel en estado de gracia con un Kubelik en sintonía y la Orquesta de la Radio de Baviera (1981) en su línea de excelencia. Más joyas: *Sinfonía n. 41* por Maazel y misma orquesta (1996), los fragmentos operísticos con Jacobs, C. Prégardien o Leopold Simoneau, así como las intervenciones de una joven Diana Damrau en un *Exsultate, jubilate* con Parrot (2001), Lucia Popp con Kubelik en el *Et incarnatus est* de la *Misa KV 427* (1981) o la *Suite KV 399* por el singular pianista Kit Armstrong. Aunque también hay ligerezas, como la pianista Ragna Schirmer en una insulsa *Sonata KV 310* o el *Concierto n. 17* de un Aimard que parecía pensar en otras cosas (2019). Y nombres a recordar como Ana Chumachenko, Robert Casadesu o Eugen Jochum. Cien años dan para mucho.

Gonzalo Pérez Chamorro



IMPERIAL HALL CONCERTS. Obras de MOZART. Diversos intérpretes (Mozart Festival Würzburg).

Orfeo C210016 • 6 CD • ADD / DDD • 7 hs 30'
★★★★



El excepcional trompetista que es Reinhold Friedrich aglutina las obras de este disco, enriqueciendo la literatura para trompeta y sus variedades, ya que, como afirmaba en esta revista (septiembre de 2021), "utilizo tres trompetas piccolo diferentes con tres diferentes sordinas, para mostrar esta riqueza en su personalidad". La grabación en sí lo que pretende es mostrar "cómo diferentes compositores manejan el problema de las tres religiones monoteístas del mundo, el judaísmo, el cristianismo y el islamismo". Y en este aspecto es decisiva la obra *Eine Deutsch-Jiddische Kantate* del también director Ivan Fischer, un músico excepcional que nos deja una pieza reveladora, con la participación estelar de la soprano Dorothee Mielsds, y un recuerdo emocionante a Bach en su *Grabschrift* final, con una trompeta incomparable de Friedrich y la dulzura de Mielsds, un verdadero cruce de lamentos.

Tanto el universo creativo de Benjamin Yusupov como especialmente el de Giya Kancheli surgen de zonas de conflicto, y sus músicas desprenden un aura siempre reconfortante e inquietante, con recursos consabidos y muy utilizados en los siglos XX y XXI, pero los de estos llevan el marchamo de la originalidad (como en Arvo Pärt). *Gamis lotsvebi (Rezoes nocturnos)* de Kancheli afronta 23 minutos de plegaria y lenta liturgia, con una trompeta que parece desafiar su timbre y posibilidades.

El disco concluye con el homenaje para trompeta sola de Luca Lombardi a Claudio Abbado, con la obra que de la mejor manera da título a un disco que genera tanto asombro como desconsuelo.

Gonzalo Pérez Chamorro

LISTEN TO OUR CRY. Obras de I. FISCHER, HOVHANNESS, KANCHELI, LOMBARDI, YUSUPOV. Reinhold Friedrich, trompeta. Eriko Takezawa, piano. Dorothee Mielsds, soprano. Georgisches Kammerorchester Ingolstadt / Ruben Gazarian.

ARS Produktion ARS38318 • DDD • 62'

★★★★★

Si hay un instrumento característico del Manierismo, éste es, sin duda, el corneto (instrumento fabricado en madera o marfil, que no hay que confundir con la corneta), el cual se erige como protagonista de este disco, que ofrece obras de algunas de las principales figuras de dicho periodo musical, como Giovanni Paolo Cima (1570-1622), Giovanni Battista Fontana (1571-1630), Giovanni Valentini (1582-1649), Dario Castello (1590-1630) o Biaggio Marini, en las que sobresale el cornetista Adrien Mabire al frente del conjunto La Guilde des Mercenaires, con el bajo continuo realizado sobre el magnífico órgano renacentista de la abadía de San Amando de la localidad pictaviense-carantonense de Boixe.

Por su parte, Jérémie Papasergio se luce en la *Sonata prima* de Giovanni Antonio Bertoli (1605-1669) para bajón (instrumento de doble lengüeta que no hay que confundir con el fagot).

Muy interesantes son las canciones *Pulchra es amica mea* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) y *Ancor che col partire* de Cypriano de Rore (1515-1565), interpretadas primero por la soprano Violaine Le Chenader y seguidas de las "disminuciones" (léase variaciones) para flauta de Francesco Rognoni (†1626).

De todo lo aquí expuesto puede inferirse que se trata de una grabación muy interesante y llena de atractivos.

Salustio Alvarado



MOTTETTI E CANZONI VIRTUOSE. La Guilde des Mercenaires / Adrien Mabire.

Encelade ECL1703 • 67' • DDD

★★★★★



La nueva sensibilidad poética humanista encontró su expresión musical en el madrigal italiano. Paralelamente a su desarrollo, ese mismo interés por la expresión poética lleva a los inicios de la canción acompañada. Así, en la década de 1530 ya había en Italia intabulaciones o adaptaciones para voz y laúd de los madrigales más conocidos. En 1536 Luis de Milán en España publicaba su libro de vihuela *El Maestro* con piezas originales para vihuela sola o para canto y vihuela. *Per voi ardo* es una recopilación de los madrigales italianos que vihuelistas posteriores a Milán adaptaron para ser cantados con acompañamiento o tocados exclusivamente con la vihuela. La intención de los vihuelistas era introducir en España las novedades transalpinas y facilitar su interpretación en el ámbito doméstico.

Manuel Minguillón nos propone una cuidada selección en la que alternan piezas vocales con otras para vihuela sola, intercaladas a modo de reflexión. El trabajo de Minguillón con la articulación y el fraseo de la polifonía es minucioso y revelador de todo el entramado contrapuntístico de una forma prístina.

Carlos Mena expresa con su maestría habitual la retórica de los textos poéticos con la perfecta afinación y brillantez tímbrica que le caracterizan, pero con contención para fundirse con la levedad sonora de la vihuela. Ambos establecen un inteligente diálogo a través de este íntimo viaje musical, enriqueciéndose mutuamente y trasladando al oyente a un remanso de calma.

Mercedes García Molina

PER VOI ARDO. Obras de FUENLLANA, MUARDARRA, PISADOR, VALDERRÁBANO. Carlos Mena, contratenor. Manuel Minguillón, vihuela.

IBS Classical IBS12021 • 63' • DDD

★★★★★

Este conjunto incluye música original de trompeta y piano, excepto el *Concierto para soprano y orquesta, Op. 82* de Glière, transcrito por Timofej Dokschizer. Un álbum de gran interés al tratarse de repertorio prácticamente desconocido para el gran público. Selina Ott muestra su lado expresivo, donde destaca su control de la respiración y su capacidad para cambiar los colores de tono. El único problema es con el sonido, ya que el piano se mantiene muy por debajo de la trompeta, lo que hace que parte de la música parezca desequilibrada. No obstante el talento de Ott sigue siendo muy evidente y notable en estas grabaciones, donde realmente cree en la grandeza de las obras con equilibrio y empuje, explorando las profundidades expresivas en cada momento. También está la búsqueda del lenguaje de cada compositor, desde Honegger, con su música basada en temas únicos, pero a veces excéntricos. Wassilenko, con sus estructuras conservadoras, pero a veces caprichosas. Hay momentos de gran y beatífica belleza en estas ejecuciones, como en el caso de Sutermeister, con su *Gavota de Concierto* o Glière, uno de esos fascinantes compositores rusos que presenciaron la transición del período romántico tardío a la era soviética que, durante ninguna de las diversas convulsiones políticas o artísticas de la URSS, se sintió obligado a abandonar su estilo musical suavemente melódico. Grandes tramos de melodía, lanzados contra lavados de textura pianística, rica y profunda, impulsan el movimiento del clímax al clímax.

Luis Suárez



SELINA OTT. Obras de HONEGGER, DESENCLOS, SUTERMEISTER, WASSILENKO, GLIÈRE. Selina Ott, trompeta. En-Chia Lin, piano.

Orfeo 200041 • DDD • 55'

★★★★★

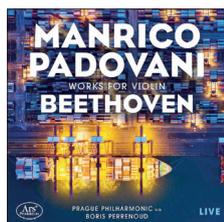


VERDI
SIMON BOCCANEGRA
CHRISTIAN GERHAHER
FABIO LUISI
ANDREAS HOMOKI

OPERNHAUS
ZÜRICH



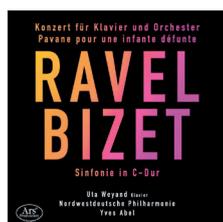
Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Silvia Pons y Lucas Quirós.



Como ya nos relató en una entrevista (julio-agosto), Padovani afirmaba que "he llegado a la madurez para encontrar la serenidad y profundidad, sobre todo para el movimiento lento". Y así es, transmitiendo un conocimiento beethoveniano importante.

BBETHOVEN: Concerto para violín, etc. Manrico Padovani. Igor Longato. Prague Philharmonic / Boris Perrenoud.

ARS Produktion ARS38585 • DDD • 75' ★★★★



Una pianista de muchos quilates y un director que conoce este repertorio firman versiones que no defraudan de dos obras maestras, que brillan con fulgor con la calidad sonora del SACD de Ars.

BIZET: Sinfonía. RAVEL: Concerto en sol mayor... Uta Weyand. Nordwestdeutsche Philharmonie / Yves Abel.

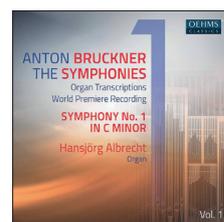
ARS Produktion ARS38323 • SACD • 75' ★★★★ S



Innecesaria grabación en vivo de una versión más, sin pena ni gloria, de la lírica *Segunda Sinfonía* de Brahms por un director-organista, Gerd Schaller.

BRAHMS: Sinfonía n. 2. Philharmonie Festiva / Gerd Schaller.

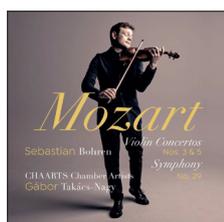
Profil PH21032 • DDD • 45' ★★★



Primera entrega de las Sinfonías de Bruckner (transcripciones para órgano de Erwin Horn) por un excelente Hansjörg Albrecht en el órgano de la Brucknerhaus de Linz.

BRUCKNER: Sinfonía n. 1 (transc. órgano). Hansjörg Albrecht.

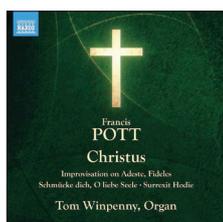
Oehms OC477 • DDD • 74' ★★★★★



La vitalidad que imprime Tákač-Nagy reduce en unos Mozart de extraordinaria energía, que en la parte solista despliega la elegancia de Bohren. Interpretaciones de altura, dada la enorme discografía.

MOZART: Concerto para violín 3 y 5. Sinfonía 29. Sebastian Bohren. Chaarts Chamber Artists / Gabor Tákač-Nagy.

Avie AV2459 • DDD • 74' ★★★★



Más de dos horas de obras para órgano de Francis Pott (n. 1957) requiere una considerable paciencia, pero la tarea de Tom Winpenny allana el terreno gracias a su entrega y calidad como organista.

POTT: Christus. Tom Winpenny, órgano.

Naxos 8.574252-53 • 2 CD • DDD • 141' ★★★



La influencia del *Viaje de invierno* es tan grande, que un arreglo tan inusual como este acaba funcionando en parte. Los hermanos (¿?) Bogányi conocen a Schubert y sus recovecos, pero el sentido del texto es la verdadera ausencia en estos arreglos.

SCHUBERT: Winterreise (arr. oboe, fagot y piano). Bogányi.

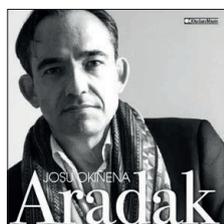
Hänssler HC21023 • DDD • 67' ★★★



Salvo Haydn (*Sonata Hob. XVI/52*), el resto de Sonatas (*Op. 26* de Beethoven y *n. 5* de Prokofiev) no están entre las más tocadas de sus autores, que es un factor a tener en cuenta, además de la clara sonoridad, mensaje y profundidad del pianista.

A NEW PATH. Obras de HAYDN, BEETHOVEN, PROKOFIEV. Gabiz Reichert (piano).

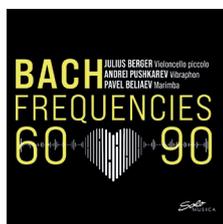
ARS Produktion ARS38311 • SACD • 57' ★★★★★ S



Aradak recoge obras de algunos autores vascos en el extranjero, como el delicioso ciclo *Esquisses d'une après-midi basque*, de Emiliana Zubeldia, compuesta en París, que Okiñena interpreta con sumo mimo, como en el resto de este bello disco.

ARADAK. Josu Okiñena, piano.

OM Ondare Music • DDD • 60' ★★★★



Como la música de Bach se adapta a todo, estos arreglos para cello piccolo, vibráfono y marimba se escuchan con sumo agrado, especialmente porque los tres intérpretes son tres grandes músicos que no experimentan porque sí.

BACH FREQUENCIES 60-90. Obras de BACH.

Julius Berger, Andrei Pushkarev, Pavel Beliaev. Solo Musica SM362 • DDD • 59' ★★★



De nuevo las *Estaciones* de Vivaldi junto a las de Piazzolla, en una historia que no parece acabar... Pero esta vez son dos violines los que protagonizan este matrimonio que el tiempo ha unido, dando lo mejor en los movimientos lentos.

THE TWIOLINS: EIGHT SEASONS EVOLUTION. Obras de VIVALDI y PIAZZOLLA. Marie-Luise y Christoph Dingler, violines.

Solo Musica SM352 • DDD • 73' ★★



Corto programa bien tocado para dos pianos que incluye la conocida *Suite n. 2* de Rachmaninov, la *Suite n. 1* de Arensky y la primicia de la *Suite Op. 30* de Yuhao Guo, con el intérprete al 50% con Anke Pan.

THREE SUITES FOR TWO PIANOS. Obras de ARENSKY, RACHMANINOV, GUO. Anke Pan, Yuhao Guo.

ARS Produktion ARS38589 • DDD • 54' ★★★★★

NOVEDAD



GUITAR CONCERTOS FROM THE AMERICAS

David Tanenbaum

performs

KERNIS • PIAZZOLLA
• SIERRA



Música
DIRECTA

David Tanenbaum

www.musicadirecta.es

UN BRUCKNER DE CARNE Y HUESO

Esa impertérrita batuta que fuera el frenético Arturo Toscanini, respondía así de sarcásticamente a la pregunta envenenada de qué era lo que veía cuando sonaban los primeros compases de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. "Para algunos es Napoleón", señalaba, "para otros, una lucha filosófica... para mí simplemente es *Allegro con brio*". Algo de esto podría alegar ese gigantesco *Kapellmeister*, férreo guardián de la tradición musical germana y ferviente apóstol de la causa bruckneriana en que se ha convertido Christian Thielemann, si le interrogaran sobre si él alcanza, por ejemplo, a vislumbrar en su arranque al dios católico o a esa celestial gloria a la que Bruckner dedicara la *Novena Sinfonía*. Seguramente contestaría con sorna que simplemente alcanza a ver "solemne y misterioso". Para el berlinés, Bruckner no es un ente espiritual, sino que por el contrario respira, suda y está hecho de carne y hueso, huyendo despavorido de divagaciones religiosas, metafísicas o místicas, para centrarse exclusivamente en los aspectos sonoros y en los poderosos efectos que produce su escucha. No es algo divino, sino cien por cien humano. Bruckner en estado sólido y no gaseoso.

Objetividad bruckneriana

Thielemann (que dirige todas las Sinfonías de memoria) es un ejemplo claro de objetivi-

dad bruckneriana. En su veneración por la tradición, se limita a leer exclusivamente con lentes musicales la partitura, sin perder el tiempo en filibusteras reinventones o fulleras exploraciones especulativas. Va directo a su grano, ya que para este vehemente bruckneriano las Sinfonías son un grandioso espectáculo sonoro, un absorbente circo de tres pistas que esclaviza nuestros oídos, una orgía musical que deja exhaustos nuestros sentidos (Karajan y Wand serían sus espejos directores de referencia).

Con un derroche de precisión y perfección *kubrickiana* consigue hacer sonar a la portentosa y privilegiada Staatskapelle de Dresde como un gigantesco y monstruoso órgano, que lo devora todo a su paso (como la lava), echando mano de una dirección suntuosa y ostentosa, épica y sobria, recitada a base de rugidos, a veces versificada incluso a cara de perro, muy catedralicia y solemne, con mucha piedra y poco revestimiento, de penetrantes decibelios, elocuentes silencios y contundencia gestual casi boxística. Thielemann se siente mucho más a gusto buceando entre la atronadora tímbrica y los endiablados ritmos del *Scherzo*, que entre las densas aguas sentimentales de los movimientos lentos. Él es más de fusta y estribo, y mucho menos de genuflexión y oración, como lo volvió a demostrar hace unos días in-

terpretando la *Cuarta* con la Filarmónica de Viena en la Sagrada Familia.

Para este empaquetado ciclo sinfónico, manufacturado con una soberbia ingeniería (más de once horas de música presentadas en un coqueto estuche), se han escogido registros que van de 2012 a 2019. Siete años vertidos en cuatro ciudades diferentes: Dresde (Sinfonías 5 a 8), Baden-Baden (*Cuarta* y *Novena*), Hamburgo (*Segunda*) y Múnich (*Primera* y *Tercera*), algo temerario sin duda el visitar con Bruckner ese bendito altar, que eleva a los reinos celestiales al más grande traductor parido jamás por este compositor, Sergiu Celibidache (lo suyo sigue siendo de otra galaxia).

Las catedrales

Lo más brillante de la integral es, sin duda, la formación sajona. Una Staatskapelle de Dresde intensa, densa, minuciosa y multicolor (no olvidar que es una orquesta de foso) de insultante perfección, seguridad y eficiencia en todas sus secciones. A su privilegiada y tersa cuerda (de arco amplio y fuerte aroma germánico) se le unen unas maderas luminosas y unos metales rutilantes y poderosísimos (posiblemente las mejores trompas del mundo). Destacar a esa institución que es el concertino Roland Straumer, el perfumado oboe de Céline Moinet, los solventes clarinetes del maestro Wolfram Große y del austríaco Robert Oberaigner o la magistral trompa del húngaro Zoltán Mácsai (imborrable su participación en la *Segunda*). Tiene su gracia que el realizador se fijó repetidamente durante la *Tercera Sinfonía* (la "Wagner") en el primer violín de Susanne Branny, cuyo rostro recuerda, y mucho, a la fanática hitleriana de Winifred Wagner.

Del rutilante y espléndido ciclo dresdeniano sobresale con fuerza esa máquina de guerra que es la *Quinta Sinfonía* ("la de la fe"), de colosal, vigoroso y heroico pulso, en la que todos los músicos, junto a su "guía espiritual", tocan magistralmente el cielo interpretativo. Impresionante

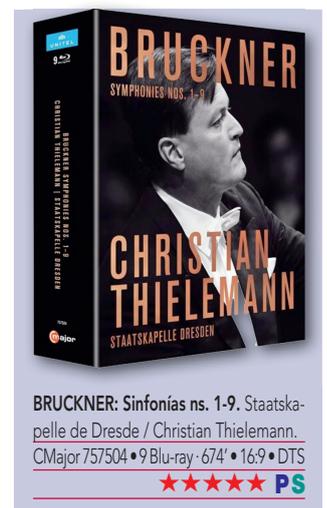
escuchar el *Coral* con la doble fuga del *Finale* y su riqueza contrapuntística. La musculosa *Segunda* (espectacular *Finale*) y la *Tercera* (que parece forjada sobre acero en la fragua de Siegfried) son ágiles y fluidas, y están revestidas por un irrompible armazón sonoro, sabiendo el director llegar acertadamente y con algo de suspense hasta esos climas (enfáticos *tutti*) que consiguen acelerar nuestras pulsaciones. La apocalíptica *Octava* es un impresionante órgano en las manos de Thielemann, que vuelve a demostrar por qué hoy es el rey del *fortissimo*. Con su corpórea solidez, incide sin barreras en la grandiosidad y trascendencia de esta música. La opulenta *Séptima* resulta liviana y escasa en sus aspiraciones dramáticas, algo que si alcanza de pleno en el testamento de la *Novena*, de fraseo violento y viril, capaz de crear una atmósfera irrespirable, mientras que surge a la vez de los atriles un sonido abrasador que nos conduce de par en par hasta las puertas de la eternidad. Un adiós a la vida (*Abschied vom Leben*) que nunca fue más tranquilo y produjo mayor serenidad y sosiego.

Como curiosidad, la interpretación de la *Séptima* incluye antes un recital de Renée Fleming con cinco *Lieder para Orquesta* de Hugo Wolf (delicioso *Mignon 2*) y un soberbio y wagneriano *Befreit* de Richard Strauss.

Javier Extremera



"Para Thielemann, las Sinfonías son un grandioso espectáculo sonoro, un absorbente circo de tres pistas que esclaviza nuestros oídos, una orgía musical que deja exhaustos nuestros sentidos".



BRUCKNER: Sinfonías ns. 1-9. Staatskapelle de Dresde / Christian Thielemann. CMajor 757504 • 9 Blu-ray-674 • 16.9 • DTS

★★★★★ PS

EL OFICIO DEL TECLADO

A veces, los grandes nombres que han dominado un periodo en el ámbito en que se han desenvuelto, ocultan otros, quizás no tan grandes, pero de suficiente envergadura como para completar el sentido del fragmento de la historia que les tocó vivir. Los casos de Artur Balsam y Hélène Boschi son dos evidentes ejemplos de esto; ambos vivieron un periodo parecido de la música del pasado siglo, ambos ejercieron una importante labor didáctica en los círculos por los que pasaron. También, ambos se supieron rodear de muchos de los primeros solistas con quienes coincidieron, colaborando con ellos como acompañantes, al tiempo que desempeñaban una importante labor en el campo de la música de cámara. No obstante, sus nombres quedaron ensombrecidos por los de otros que poblaron con argumentos propios ese mismo periodo de la historia.

El sello Profil reúne en dos cajitas, de 10 CD cada una, unas interesantes muestras del trabajo que desempeñaron estos dos pianistas a lo largo de su vida.

Artur Balsam

Empezamos por el más mayor, Balsam nació en Varsovia en 1906, mientras que Boschi lo hizo en 1917 en Lausana. En el primero de los discos le encontramos como

compañero de Szymon Goldberg en sus conocidas versiones de las tres *Sonatas para violín y piano* de Brahms. No son muchos los que han acertado de lleno en las tres obras; aquí, Goldberg y Balsam dejaron tres trabajos serios, de gran personalidad, pero han sido superados con el paso del tiempo.

Joseph Fuchs fue uno de los solistas más fieles con los que el pianista polaco compartió escenario. Entre estos discos se ofrece una buena muestra de los trabajos que desempeñaron juntos. Las *Sonatas* ns 5, 6 y 7 de Beethoven, la *Primera* de Fauré, la de César Franck y la de Strauss ofrecen unas cuantas claves para comprobar el grado de complicidad que llegaron a establecer entre ambos.

Pero estos discos también nos muestran algunos de los trabajos que compartió con otros violinistas de su entorno, como Milstein, con una radiante *Sonata Kreutzer*, o Zino Francescatti en un "programa" Ravel que incluye la *Segunda Sonata* del compositor vasco-francés. Louis Kaufman es otro de los violinistas con quienes Balsam trabajó con cierta asiduidad; entre estos discos les encontramos comprometidos con la música de su tiempo en una interesante versión de la *Sonata para violín en re mayor* de Hindemith, y también, junto al Cuarteto

Pascal, en otra del *Concierto Op. 21* de Chausson. Ambas obras de gran dificultad técnica y conceptual, que nos confirman el grado de implicación que llegaba a conseguir el polaco.

Se incluye también entre estos discos una interesante versión de la *Sonata para violonchelo* de Debussy junto a Raya Garbousova, y otra bastante menos de la *Primera Sonata* para ese mismo instrumento de Brahms junto a Zara Nelsova. En cuanto a las grabaciones a solo incluidas, cabe destacar las dedicadas a Mozart, con algunas *Sonatas*, *Variaciones* y otras piezas del salzburgués. También se incluyen algunos conciertos, con alguna rareza, como el *Op. 85* de Hummel, o la transcripción del *Op. 61* de Beethoven. Para terminar, también hay espacio para la miscelánea, como selecciones de *Caprichos* de Paganini con Francescatti, o de *Danzas húngaras* de Brahms con Erica Morini y de otras piezas de exhibición, entre las que destaca una potente versión de la *Chacona en re menor* de Vitali junto a Milstein.

Hélène Boschi

Boschi, además de intérprete, desempeñó también una importante labor como profesora de piano. Desde sus primeros años, en que ella misma tomó lecciones de figuras como Yvonne Lefébure y Alfred Cortot, la enseñanza ejerció una importante atracción en ella, lo que se percibe también en su faceta como intérprete. El primer CD del álbum está dedicado a música del siglo XVIII, repertorio en que se revela como auténtica dominadora de la obra de compositores como Bach, Couperin o Rameau, pero también de otros, más cercanos a nuestras tierras, como el Padre Soler o incluso Mateo Albéniz.

Como Balsam, Boschi también se rodeó de algunos de los solistas que poblaron su entorno y su época; pero, además, ella se preocupó de formar dúo para piano a cuatro manos, o dos pianos, acompañándose principalmente de Germaine Mounier; lástima que entre estos CD no se incluya ninguna grabación juntas, sí la encontramos junto a Nadine Desouches en dos composiciones para piano a cuatro manos de su amado Schumann.

Boschi recibió el premio Schumann en 1975, como reconocimiento a su labor como intérprete de la música del autor de la *Renana*; entre estos discos encontramos algún ejemplo, como el *Album para la juventud*, o una se-

lección de *Lieder*, acompañando, entre otros a Irene Joachim, nieta del famoso violinista, que además de soprano, también era violinista, incluso apareció en el reparto de alguna película de Renoir (*Bajos fondos* y *La Marsellesa*). También se incluye entre estos discos una versión completa de la *Sonata FAE*, con Peter Rybar al violín. Su relación con el entorno de Schumann se extiende hasta la obra de Clara Wieck, de quien se conservan algunas interpretaciones que, sorprendentemente, no han sido incluidas en este álbum.

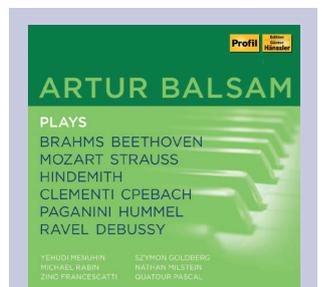
Evidentemente, la pianista franco-suiza dominaba el repertorio francés, como se puede apreciar en el contenido de estos discos, pero habría que llamar la atención sobre otros repertorios donde también aporta cosas interesantes. Por ejemplo, *Pohádka* de Janacek, junto a Milos Sadlo, otro de sus habituales acompañantes, o la *Segunda Sonata* de Weber.

En fin, ejemplos muy recomendables para los interesados en la historia de la interpretación pianística y amantes del recuerdo.

Rafael-J. Poveda Jabonero



"Hélène Boschi además de intérprete, desempeñó también una importante labor como profesora de piano".



ARTUR BALSAM. **Obras de C.P.E. BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, CLEMENTI, DEBUSSY, etc.** Diversos solistas, orquestas y directores. Artur Balsam, piano.

Profil PH21004 • 10 CD • ADD

★★★★H



HÉLÈNE BOSCHI. **Obras de BACH, BRAHMS, COUPERIN, HAYDN, SCHUMANN, etc.** Diversos solistas, orquestas y directores. Hélène Boschi, piano.

Profil 20075 • 10 CD • ADD

★★★★H

CUERDAS: PÚAS, DEDOS Y ARCOS

Los instrumentos de plectro, junto con los de "pulso y púa", forman un conjunto compacto que se presenta a solo, cámara y orquesta. Es un grupo heterogéneo que tiene en común su parentesco con la guitarra, la posibilidad de tocarlos con los dedos o con la púa y su cercana relación con el folklore. La mandolina o el laúd son algunos de los que integran este particular grupo instrumental.

Unidos a la música popular de innumerables países, son capaces de amoldarse y acompañar con excelente resultado a casi cualquier instrumento. Más complicado resulta verlos incluidos en la música clásica, una tarea en la que lleva la guitarra trabajando desde que se hizo manifiesta su intención polivalente. Sus esfuerzos no han sido en vano y a día de hoy forma parte de las programaciones anuales de los auditorios, de manera discreta pero constante.

Guitarra y mandolina

Un apoyo importante para estos instrumentos es el que recibe de manera indirecta a través de la música antigua. La tiorba o la mandolina forman parte de estos grupos que sí están presentes en la actualidad musical. También es fundamental el esfuerzo de algunos músicos por grabar e incluir en sus conciertos obras y versiones para ellos, como

es el caso del disco "Music from the promised land", del dúo Mantar.

El guitarrista A. Levin y el mandolinista J. Reuven, crearon este conjunto de cámara guiados por su enorme interés en los arreglos para plectro. El repertorio está formado por obras de influencia judía, aunque también se siente la presencia americana y, en general, pretende mostrar la variedad musical que hay en Israel. Gracias a los arreglos de Nestor Gregg se pueden escuchar las *Danzas Judías*, que son un derroche de energía, mientras que la música original de compositores como Oren Lok en *Ahava* encierra en su interior una fuerte carga de espiritualidad a través de un juego de dinámicas y diálogos contrastantes. Las propuestas y el compromiso de Levin son apreciadas por el gran público y en este caso cumple el doble objetivo de renovar el repertorio de la música hebrea y conformar un bello conjunto instrumental.

Desde Italia llega Carlo Domeniconi, compositor y reputado guitarrista que ha escrito la música del disco "Works for mandolin and guitar" para el Mare Duo. Esta formación, cuya trayectoria data de más de quince años y está formada por la mandolinista A. Hinsche y el guitarrista F. Hinsche, hace brillar las obras del italiano con una técnica perfecta y un sonido inigualable. *Durandarte* es una suite formada por piezas cortas que describen las andanzas de un caballero medieval a través de títulos tan descriptivos como *¿Por qué me habéis olvidado?* o *La muerte*, último movimiento de la obra. Precisamente éste es un final cargado de tensión, con efectos percusivos y un trémolo de mandolina interpretado con enorme precisión y compenetración. Así es toda la grabación, casi puede palpase su esfuerzo y

maestría; tremendo trabajo el del Mare Duo.

Dúo de guitarras

Además de las formaciones con plectro, la guitarra se esfuerza con otras formaciones para justificar su lugar en la música clásica, lo que ayuda al resto de instrumentos de cuerda pulsada a entrar en este mundo tan endogámico. Grandes aliados son los musicólogos y su búsqueda de nuevas obras para refrendar el trabajo de los compositores en esta dirección, como sucedió con las del guitarrista y compositor del Clasicismo F. Gragnani. En sus piezas para dúo de guitarras la forma sonata es el esquema que sirve para canalizar un arrollador temperamento latino y, como novedad de la época, confiere a los dos instrumentos un protagonismo concertante. J. Skogmo y J. Franke aportan sus conocimientos de interpretación historicista a esta importantísima labor de recopilación.

Concierto para guitarra

Nikita Koshkin es uno de los compositores que más ha aportado al repertorio guitarrístico y cuya popularidad abarca tanto los auditorios como las aulas de los conservatorios. *Megaron* es un concierto de cuatro movimientos en el que conviven la gran originalidad del creador ruso junto con la tradición clásica. Además de ser una música atractiva, llena de armonías contemporáneas y malabarismos rítmicos, es muy guitarrístico, lo que significa que, a pesar de la dificultad técnica, el resultado sonoro es muy conveniente para el instrumento. Siempre es un reto y un placer escuchar las obras de Koshkin, y en las manos del intérprete ruso Artyom Dervoed, la guitarra se convierte en una fuerza indómita.

Esther Martín



MUSIC FROM THE PROMISED LAND. Obras de ROSENBAUM, BRAUN, FREIDLIN, LAVRY. A. Levin, guitarra; J. Reuven, mandolina.

Naxos 8.573962 • DDD • 73'

★★★★



DOMENICONI: Obras para guitarra y mandolina. Mare Duo (Fabian Hinsche, guitarra; Annika Hinsche, mandolina).

Naxos 8.574061 • DDD • 65'

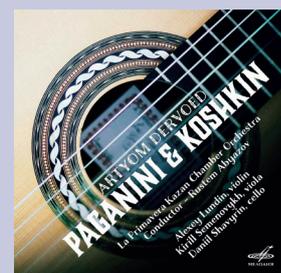
★★★★



GRAGNANI: Dúos para guitarra. J. Skogmo y J. Franke, guitarras.

Naxos 8.579090 • DDD • 62'

★★★★



PAGANINI & KOSHKIN. Artyom Dervoed, guitarra. Alexei Lundin, Kirill Semenovykh, Daniil Shavyrin. Primavera Kazan Chamber Orchestra / Rustem Abyazov.

Melodiya MEL CD1002638 • DDD • 68'

★★★★

"Las propuestas y el compromiso de Adam Levin son apreciadas por el gran público y cumple el doble objetivo de renovar el repertorio de la música hebrea y conformar un bello conjunto instrumental"

Hamburg Ballet
John Neumeier

DVD
VIDEO

EIN SOMMERNACHTS TRAUM

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

A BALLET
BY JOHN NEUMEIER
HAMBURG BALLET

BASED ON
WILLIAM SHAKESPEARE

major

Música

DIRECTA
www.musicadirecta.es

LA MESA DE OCTUBRE

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...


MERCEDES GARCÍA MOLINA
 Musicóloga

Hildegard von Bingen (1098-1179)
 Maddalena Casulana (1544-1590)
 Barbara Strozzi (1619-1677)
 Isabella Leonarda (1620-1700)
 María Teresa von Paradis (1759-1824)
 Jean Louise Farrenc (1804-1875)
 Clara Schumann (1819-1896)
 Lili Boulanger (1893-1918)
 Eva Ugalde (1973)
 Tadeja Vulc (1978)

MARINA HERVÁS
 Musicóloga

Rebecca Saunders (1967)
 Olga Neuwirth (1968)
 Ruth Crawford-Seeger (1901-1953)
 Daphne Oram (1925-2003)
 Younghee Pagh-Paan (1945)
 Pamela Z (1956)
 Graciela Castillo (1940)
 Elisabeth Lutyens (1906-1983)
 Nobu Koda (1870-1946)
 Farzia Fallah (1980)

ELISA RAPADO
 Pianista, especializada en repertorio vocal

María Rodrigo (1888-1967)
 María Teresa Prieto (1896-1982)
 Fanny Hensel (1805-1847)
 Modesta Bor (1926-1998)
 Florence Beatrice Price (1887-1953)
 Kaija Saariaho (1952)
 Johanna Kinkel (1810-1858)
 Josephine Lang (1815-1880)
 María de Pablos (1904-1990)
 Hildegard von Bingen (1098-1179)

SAKIRA VENTURA
 Musicóloga

Francesca Caccini (1587-1640)
 Maria Agata Wolowska (1789-1831)
 Jean Louise Farrenc (1804-1875)
 Mel Bonis (1858-1937)
 Ethel Smyth (1858-1944)
 Florence Beatrice Price (1887-1953)
 Morfydd Owen (1891-1918)
 Ethelvina-Ofelia Raga Selma (1911-2005)
 Peggy Glanville-Hicks (1912-1990)
 Claudia Montero (1962-2021)

SOBREMESA



Si en la sección de Las Musas mensualmente hablamos y tratamos temas de mujeres creadoras, que pueden variar desde compositoras a intérpretes, pasando por la gestión o la dirección, en esta Mesa hemos invitado a cuatro mujeres autorizadas a citar a sus diez compositoras, y los resultados son sorprendentes.

Pero antes, unas palabras de Sakira Ventura, que con su "mapa de compositoras" ha otorgado una relevancia internacional a la necesaria figura de la mujer como creadora en la Historia de la Música: "La selección que propongo es un viaje alrededor del mundo visitando a diez creadoras que superaron innumerables obstáculos para poder dedicarse al arte musical. En sus catálogos disfrutaremos de la ópera, los nocturnos, la música sinfónica y la tradición popular. Obras que desde el siglo XVI y hasta el siglo XX han demostrado que la autoría femenina debía tener su justa presencia en la Historia de la Música". Curiosamente, en contra de lo que cabría esperar, se han escogido treinta y siete compositoras, siendo citadas en dos veces solo tres: Hildegard von Bingen (1098-1179), Jean Louise Farrenc (1804-1875) y Florence Beatrice Price (1887-1953).

Estas selecciones nos deben hacer pensar y ver que la creación femenina (trasladada durante siglos a un segundo plano por la acción del hombre; la historia está ahí para demostrarlo) ha sido y es variadísima, bastante más de lo que muchos pensarían. Aquí tenemos treinta y siete, pero podrían haber entrado más (por ejemplo, Alma Mahler y Sofia Gubaidulina no han sido citadas, como muchas otras).

Y sorprende que compositoras como Clara Schumann (1819-1896), Lili Boulanger (1893-1918), Fanny Hensel (1805-1847), Kaija Saariaho (1952) o Ethel Smyth (1858-1944), dada su repercusión internacional, solo hayan sido citadas una vez. Y debemos también aplaudir la elección de compositoras españolas, algunas de ellas represaliadas por la dictadura franquista.

Les invitamos a opinar y a que nos revelen cuáles son, en su opinión, sus **diez compositoras**, que pueden hacerlo en **Twitter**, citando siempre nuestra cuenta:

 @RevistaRITMO



PAULE MAURICE Y EL SAXOFÓN

por Elisa Urrestarazu

A lo largo de nuestra carrera formativa como intérpretes, trabajamos sobre el repertorio significativo del instrumento y en menor medida sobre los pocos conocidos y estrenos de obras actuales de compositores vivos. En el caso del saxofón, los apellidos Glazunov, Debussy, Tomasi e Ibert pertenecen a los cánones establecidos, así como Maurice, Decruck, Gotkovsky, Jolas y Rueff. Según transcurre el tiempo, descubres que los últimos apellidos de los mencionados anteriormente pertenecen a maravillosas compositoras del siglo XX y XXI, ya que, los nombres franceses como: Fernande y Paule, incitan a la confusión de género.

Este mismo año, durante el mes de marzo, volví a tocar la conocida obra de Paule Maurice: *Tableaux de Provence*, inmersa en un programa dedicado a la mujer. Al investigar y profundizar en esta extraordinaria compositora del siglo XX, se aprecia la poca alusión e información sobre ella en enciclopedias y fuentes bibliográficas. Paule Maurice (1910-1967) estudió armonía a los 19 años en el Conservatorio de París con Jean Gallon, contrapunto y fuga con Noël Gallon (hermano de Jean Gallon, Premio de Roma en 1910) y composición con Henri Büsser.

Posteriormente, al igual que Fernande Decruck (compositora que dedicó obras al saxofón), ocupó el cargo de profesora asistente del profesor Jean Gallon, en el Conservatorio de París, en la asignatura de lectura a primera vista, así como profesora de análisis armónico en la École Normale de París. Junto a su marido Pierre Lantier (Premio de Roma en 1937), publicaron el *Tratado de armonía de Reber* en 1950, tratado basado en el que realizó Napoleón Henri Reber en 1862. En este nuevo tratado de armonía, se aborda la investigación sobre la evolución del lenguaje compositivo de Debussy, Ravel y Stravinsky, entre otros. Dicho tratado o método de trabajo se convirtió en el tándem de reflexión que sirvió como formación de los jóvenes alumnos de composición de París. Por tanto, dicho tratado de armonía se convirtió en el caldo de cultivo de esa generación de estudiantes de la época que ya se encontraban inmersos en el sistema atonal.

En cuanto a los premios y menciones otorgados a Maurice, caben mencionar el Primer Premio de Composición en 1929, participación en el Premio de Roma en 1936, Prix Halpheu (Composition), Prix du Congrès Marial de Boulogne pour une Cantate, Prix pour l'ensemble de la composition feminine, Prix du public et du Jury aux Concerts Padeloup y el Prix Georges HUE pour la mélodie.

Entre el catálogo de obras de Paule Maurice, desde 1939 hasta su muerte, se encuentran obras concertísticas, orquestales, de cámara, música escénica, varios ballets, diversas suites orquestales, poemas sinfónicos y obras para instrumentos solos (piano), destacando su *Sinfonía* (1937), *Tableaux de Provence* para saxofón y orquesta (1954), *Concierto para dos pianos* (1950-1955), *Volio* para saxofón (1967), la *Cantata* (1938) y el ballet *Cosmorama* (1954).



"Entre el catálogo de obras de Paule Maurice, se encuentran obras concertísticas, orquestales, de cámara, música escénica, varios ballets, diversas suites orquestales, poemas sinfónicos y obras para instrumentos solos".

Paule Maurice no fue la primera compositora que dedicó su arte creativo al saxofón. Nadia Boulanger, Fernande Decruck, Elizabeth Lutyens, Elizabeth Barraine, Ivonne Desportes, Jeanine Rueff y Adrienne Closter compusieron para este instrumento previamente a Paule Maurice, no obstante, el *Tableaux de Provence* de Maurice ha sido y es una pieza clave en el saxofón y, a través de esta obra, Paule Maurice consiguió ser reconocida en nuestro gremio. De estilo descriptivo o programático y conformada en cinco movimientos escrita entre 1952-1954, *Tableaux de Provence* para saxofón y orquesta, dedicada al prestigioso saxofonista de la época, Marcel Mule, fue estrenada por Jean Marie Londeix en el año 1958 con la Orquesta Sinfónica de Brestois y dirigida por su marido Pierre Lantier. Cada "cuadro" o movimiento utiliza melodías tradicionales de la música regional de Provenza, lugar vinculado con la vida social de Maurice y su marido Pierre Lantier. A través de la descripción sonora alcanza su mayor expresividad en el cuarto movimiento, *Dis Alyscamps l'amo souspire*, en el cual representa la tristeza por la muerte del primo de su marido Pierre Lantier. A grandes rasgos, el lenguaje de Maurice es, en la mayoría de sus obras, modal y en algunos casos politonal, a excepción del *Tableaux de Provence*, en la que emplea un lenguaje más expresivo con el uso de melodías folclóricas.

Se desconocen los motivos por los que Maurice no aparece en enciclopedias o incluso en el *New Grove dictionary of women composers*. Por otro lado, a raíz del movimiento de "rescate" sobre compositoras en la historia que impera en la actualidad, es conveniente ensalzar y presentar las creaciones de compositoras menos conocidas. A pesar de eso, en el mundo del saxofón, su obra *Tableaux de Provence* ha provocado que perdure la figura de Paule Maurice a lo largo de la historia, no sabemos si por el desconocimiento de género a través de la confusión de los nombres franceses. Sea como fuere, Paule Maurice merece reconocimiento por el compromiso y trabajo realizado para con la música.



Elisa Urrestarazu

Saxofonista malagueña, especializada en música clásica y contemporánea, contribuye con la tradición escrita de la literatura del saxofón del siglo XXI trabajando con diferentes compositores del panorama nacional actual.

www.elisaurrestarazu.com

(foto © Jorge Urbano)

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Annette

¿Podemos empezar? So May We Sart...

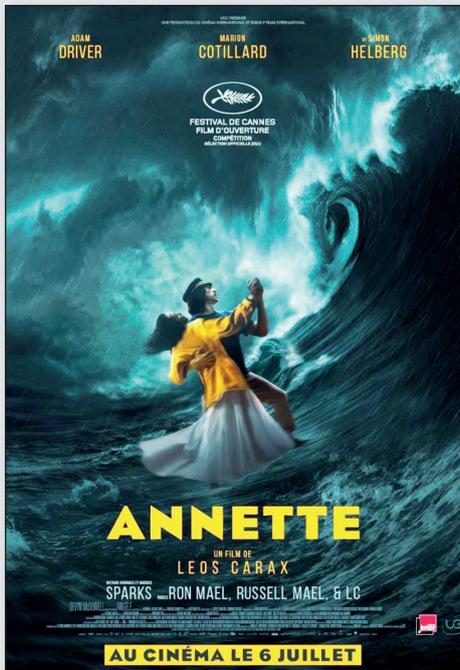
El filme *Annette* te atrapa desde el principio: una envolvente performance en la que aparecen los actores de la película, Adam Driver, Marion Cotillard y Simon Hellerg, los Sparks, Ron y Russel Mael e incluso el director, Leos Carax, acompañado por su hija, a quien, últimamente, dedica todas sus películas. Y estás atrapada.

Y, además, te avisan: antes de que comience debes tomar aliento y luego ya no puedes ni respirar hasta que termine.

Nos cuenta la historia de una pareja. Él es un monolguista que se hace llamar "el mono de Dios" (bien empezamos) y ella una cantante de ópera de enorme éxito. Se enamoran, se casan y tienen una niña. Henry es perfilado con un comentario que él mismo cuenta cuándo, anteriormente, se había enamorado de otra chica y se despertó junto a ella, huyendo desparovido a comprar la moto más grande del mercado. La moto y la huida serán una constante. Ann, la soprano, aparece en numerosas ocasiones comiendo una manzana, como una Eva contemporánea. La muerde continuamente, lo que quizá le acarree el correspondiente castigo según la doctrina cristiana. Cuando pasean, Henry agarra amenazante a Ann, mientras canta que le quiere mucho. Premonitorio.

Frente al exceso de Driver-Henry, la elegancia de Cotillard-Ann.

La música, que no la banda sonora, porque en esta película nada es como en el resto, corre a cargo del grupo Sparks, formado por los hermanos Mael, banda creada en Los Ángeles a principios de los 70. Serio e inexpresivo uno y dinámico y activo el otro, papeles muy específicos y muy apropiados para las sofisticadas interpretaciones que suelen crear con sus composiciones. La agrupación apareció con el nombre de Halfnelson pero, al no obtener apenas eco, lo cambiaron



Cartel de *Annette*, filme del director Leos Carax (2021).

al actual Sparks. Utilizan una variedad de estilos, claramente perceptibles en la película, como ópera, vodevil, jazz, rock, pero la música glam podría envolverlas a todos ellos: momentos llenos de glamour, de música visual, con un largo desarrollo de las canciones y siempre con una actitud claramente provocativa.

Decíamos que no es una banda sonora al uso porque el álbum de los Sparks es anterior a la creación de la película. Una larga pieza narrativa que se convirtió en el guion del film.

Su estilo artístico está recubierto de una pátina británica que el grupo buscó expresamente y que apareció cuando se trasladaron a Inglaterra. El grupo Queen fue su telonero en un concierto y hay quien considera su música la precursora de *Bohemian Rhapsody*. Hicieron pequeñas incursiones en la música clásica, como en *Lil'Beethoven*, y experimentaron ya, por primera vez, con una ópera rock, *The Seduction of Ingmar Bergman*: la visita del director sueco a Hollywood, donde tratan de convencerle para que haga cine comercial y tiene que

salir huyendo ayudado por la mismísima Greta Garbo.

Los hermanos Mael estudiaron cine en la universidad e hicieron algunos cameos. Conocieron a Leos Carax en el Festival de Cannes y la voz del director aparece en una composición del grupo que se burla del cine europeo y de la política de autor:

"Cuando eres un director francés, la vida es bella / Cuando eres un director francés, también eres un autor / ¿Qué significa eso? / Cada escena debe ser oscura como el infierno / Cuando eres un director francés / Nunca sonrías, ¿cuál es el problema? (...)"

Los actores cantan con sus propias voces en la película, a excepción del aria del bosque, magníficamente interpretada por la mezzo francesa Catherine Trottmann. Aria que podría interpretarse como una metáfora de la relación entre Henry y Ann, oscura y repleta de obstáculos, con final trágico. No es *Tristán e Isolda*, desde luego. Marion Cotillard se tomó la molestia de recibir lecciones de un profesor de canto, especialmente para lograr el comportamiento corporal y visual de una cantante de ópera.

Sin embargo, el director nunca intentó plasmar la perfección, sino buscar la emoción. Había momentos que se quedaban sin aliento y lo usaban. Leos Carax persigue siempre impactar, provocar y en esta película lo consigue. Convierte, en muchas ocasiones, lo grotesco en natural, especialmente con el personaje de Henry. Y, ni que decir tiene, con *Annette*. No podía ser una protagonista normal, de esos padres y para que su padre pueda utilizarla como la utiliza. Solo se convierte en una niña cuando se libra de ellos.

A la niña se dirige su progenitor con las sabias palabras de: "Mi *Annette*. Nunca mires al abismo". Muy bien podría ser la tesis de la película, porque ya sabemos que si se mira largo tiempo al abismo éste también mira dentro de ti.



Marion Cotillard, en un fotograma de *Annette*.



TAMBORES LEJANOS

Historia *alla turka*

por Onofre Serer Olivares

Antes de la influencia de los instrumentos turcos, los timbales eran el único miembro de la familia de la percusión con raíces orientales que había ganado aceptación en la orquesta. La mayoría de las ciudades occidentales europeas obtuvieron sus instrumentos de segunda mano a través de las ciudades fronterizas con los dominios otomanos, principalmente Hungría e Italia. Las *mehter* (la banda de música de los jenízaros) se caracterizaban por la enorme fuerza y énfasis que imponían hacia los instrumentos de percusión, lo que pronto hizo que tuvieran una gran cantidad de admiradores y, sobre todo, nuevas composiciones europeas *alla turka*.

Esta banda fue la guardia real de los gobernantes turcos otomanos a partir de 1326, con el único propósito de desarrollar la música marcial a su estado más efectivo. A lo largo de los quinientos años de existencia, el exponencial interés musical dentro del cuerpo se manifestó en un grupo de intérpretes instrumentales específicamente entrenados para ayudar a este selecto grupo de combatientes.

Originalmente este conjunto musical, posicionado en forma de media luna a la hora de tocar, estaba compuesto por chirrimías tenores y agudas (*qabá zurná*), pífanos (*ney*), un par de timbales (*kús*), bombo (*dávül*, el cual iba enganchado en la cintura del percusionista), dos pares de platos comunes (*zil*), un par de platos grandes y un triángulo grande (muy probablemente con anillos de metal insertados en la base que tintineaban cuando se sacudía).

La primera influencia musical militar en Europa se pudo ver en la apropiación de los timbales. Estos instrumentos, bajo el nombre de nácaras, se introdujeron en la música militar europea durante las campañas militares de la Edad Media, las Cruzadas, aunque pronto caerían en desuso.

A mitad del siglo XV el instrumento encajó perfectamente en Europa, como se puede comprobar en la carta redactada por el arzobispo de Colonia en 1457, donde describe "un par de tambores con grandes cazuelas" en una visita del rey Ladislao de Hungría en Francia. Incluso años más tardes, el teórico francés Thoinot Arbeau, en su tratado de danzas *Orchesographie*, los nombra como "tambour des Perses".

Ya en 1770 casi la gran mayoría de ejércitos europeos habían introducido los instrumentos turcos, siendo los más destacados el bombo, timbales, platos, triángulo y el *Jingling Johnnie* o *Turkish crescent*. Esta combinación de instrumentos destacó en las primeras composiciones donde incorporaban influencias turcas, como sucedió con *L'amante prigioniero* (1809) de Bigatti. Tal fue la fascinación por su novedosa y original sonoridad, que incluso los pianos empezaron a equiparse con un pedal que imitaba el bombo, los platos y el triángulo, algo que luego se incorporó igualmente a los órganos.



Mehter takimi, banda militar Otomana.

El "Jingling Johnnie", uno de los instrumentos más icónicos de esta Banda Turca, consistía en un poste de madera rematado por una o más medias lunas metálicas con plumas de cola de caballo de diferentes colores colgando de los lados. Suspendidos de los lujosos adornos, se insertaban unas hileras de campanas y sonajas que en el momento que agitaban el poste verticalmente, producía una rica mezcla de sonidos brillantes y metálicos. Cuando se popularizó, los regimientos empezaron a crear diferentes tipos y diseños, celebrando y presumiendo de cada nueva estructura que habían mejorado respecto a otro ejército. Es por eso que apenas puede encontrarse dos patrones idénticos.

Su simbolismo es igual de significativo como su contribución musical en el conjunto de la percusión turca: la cantidad de plumas indicaba el rango militar del ambicioso líder de cada bando. Además, una de las numerosas medias lunas de cada *mehter* estaba reservada para llevar en el interior de sus campanas los nombres de los soldados que pertenecían a esa unidad.

Cuando la percusión turca irrumpió en la orquesta, no todas las obras compuestas *alla turka* tenían la parte de percusión escrita, ya que principalmente toda la subsección "metálica" tocaba siempre junto al bombo y los platos.

La tendencia a incorporar este conjunto, a veces llamado "Bassa Musica", en la sección de percusión orquestal, fue muy paulatina, donde principalmente solía utilizarse en las introducciones y finales de los actos de las óperas.

El siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX fue el período clave para que esta percusión turca llegase a su punto de madurez y modificación. Composiciones como *Enrico di Monfort* (1831) de Coccia, *Il barbiere di Seviglia* (1816), *La gazza ladra* (1817), *Tancredi* (1813) o *L'italiana in Algeri* (1813) de Rossini no dudaron en incorporar esta novedosa armonía.

La acogida de estos instrumentos en los compositores a finales de siglo XVIII fue la base a partir de la cual evolucionó la sección de percusión orquestal moderna. Poco a poco se fueron dando cuenta del nuevo potencial orquestal, lo que propició una separación de su uso estándar anterior e introdujeron a cada uno de ellos un mayor valor de independencia.

"Su simbolismo es igual de significativo como su contribución musical en el conjunto de la percusión turca: la cantidad de plumas indicaba el rango militar del ambicioso líder de cada bando"



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Los cuatro matrimonios de Shostakovich

por Pedro Beltrán

Entre los grandes compositores, Shostakovich tiene el record de matrimonios. Se casó cuatro veces, aunque sólo tuvo tres esposas, ya que el primer y el segundo matrimonio fueron con la misma mujer. Además de las esposas, tuvo varias amantes, ofreciendo un perfil de mujeriego que contrasta con su seriedad y timidez. Sólo alcanzó la felicidad y estabilidad en su cuarto matrimonio, con una mujer 30 años más joven.

Su primer matrimonio fue con Nina Varzar. Ambos tenían 25 años cuando se casaron y habían nacido con 15 días de diferencia. Ella procedía de una familia muy conocida de Leningrado; era física y tenía un gran nivel cultural y musical. La pareja pactó una relación libre, mediante la cual, cada uno podía mantener relaciones con otras personas. Pero el problema es que no se trataba sólo de relaciones ocasionales, de hecho, ambos tuvieron relaciones continuadas con terceras personas durante el matrimonio.

Tras varios años de noviazgo fijaron la boda en diciembre de 1931, pero Nina no se presentó. Se casaron finalmente en mayo de 1932 en una ceremonia civil sin invitados, celebrada en el antiguo lugar de residencia de la familia imperial cerca de San Petersburgo. El matrimonio duró sólo dos años y medio. Shostakovich inició una relación pública con la traductora Elena Konstantinovskaya. En febrero de 1935 se presentó la demanda de divorcio. Nina se quedó en San Petersburgo y Shostakovich se fue a vivir a casa de su madre en Moscú.

Tras la sentencia de divorcio, Shostakovich escribió a un amigo: "No tiene sentido que me haya divorciado de Nina. Sólo ahora comprendo y aprecié lo maravillosa mujer que es y lo que la quiero".

Nina y Shostakovich volvieron a verse y mantuvieron relaciones sexuales. Nina se quedó embarazada y se casaron por segunda vez. Galina nació en mayo de 1936 y Maxim en mayo de 1938. El nacimiento de los niños estabilizó el matrimonio y trajo a los Shostakovich felicidad familiar.

Pero Shostakovich no cesó en sus hábitos de mujeriego, teniendo predilección por sus alumnas jóvenes. Siguiendo casado, entabló una relación con su alumna de composición Galina Ustvólskaya, a la que le propuso matrimonio. Ella no aceptó. Shostakovich inició entonces otra relación con su alumna Elena Nazhírova. Hay un amplio epistolario entre ambos.

Otra de las relaciones de esa época del segundo matrimonio con Nina es la bailarina Nina Ivanovna. Shostakovich escribió a su amante: "Anoche estuve en una barbacoa y te recordé. Estaba aburrido sin ti. Espero que este año nos reunamos más a menudo. En vista de mis sentimientos hacia ti, recibir noticias tuyas será una gran alegría". Shostakovich pidió matrimonio a su amada, pero la negativa de Ivanova fue tajante. No quería contraer matrimonio con una persona comprometida y con dos hijos pequeños.

La esposa de Shostakovich murió repentinamente en 1954. En julio de 1956 Shostakovich se casó por tercera vez al poco tiempo de conocer a su nueva mujer, Margarita Kainova. El matrimonio fue un desastre desde el principio. Sus hijos no soportaban a la esposa de su padre y los conflictos eran constantes. Además, a Margarita no le gustaba la música y no apreciaba la importancia de la obra de su marido. Se divorciaron tres años después del matrimonio.

Su último matrimonio fue con Irina Antonovna. Él tenía 57 años y ella 27 cuando se casaron, con una diferencia de 30 años de edad. Irina nació en Leningrado en 1934, de origen judío por su madre. Estudió literatura rusa y se dedicó a la publicación de



Irina Antonovna y Shostakovich, jugando con un gato.

música y edición de textos musicales en la agencia "The Soviet Composer". Conoció a Shostakovich con motivo de su tercera ópera *Cheryomushki*. Irina tenía la tarea de revisar el texto de la ópera e introdujo diversos cambios. Shostakovich rechazó las modificaciones. Irina acudió a verle para tratar de convencerle que cambiara de opinión. Lo consiguió.

La primera cita de Irina y Shostakovich fue para un concierto. Iniciaron la relación, aunque Irina estaba casada. Pidió el divorcio y contrajeron matrimonio con rapidez. Shostakovich escribió a un amigo: "Ha ocurrido un acontecimiento de gran importancia en mi vida. Me he casado. Mi mujer se llama Irina. Tiene un pequeño defecto, sólo tiene 27 años de edad. Es dulce, inteligente, alegre, sencilla y amorosa".

La presencia de Irina estabilizó a Shostakovich, que no era un hombre fuerte. La relación de Irina con los hijos de Shostakovich fue muy buena. Tenían una edad cercana, dos años mayor que Galina y cuatro años mayor que Maxim. Ambos aprobaron desde el primer momento la elección de su padre y estaban encantados de lo bien que le cuidaba Irina. Maxim escribió: "Iba con él a todos sitios, en los viajes, a los hospitales, a los conciertos. Era su secretaria, su chofer, su enfermera".

Shostakovich murió en 1975. Irina le sobrevivió y sigue muy activa difundiendo la obra de su marido. También viven Galina y Maxim, los hijos del matrimonio con Nina. El hijo de Maxim, Dmitri Maksimovich Shostakovich, es pianista. Padre e hijo han grabado dos discos para Chandos con los Conciertos para piano de su famoso padre y abuelo Dmitri Shostakovich.

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados

"Estando casado, Shostakovich entabló una relación con su alumna de composición Galina Ustvólskaya, a la que le propuso matrimonio, pero ella no aceptó"



LA QUINTA CUERDA

A primera vista

por Paulino Toribio

Leonard Bernstein eligió al violinista David Nadien como concertino de la Filarmónica de Nueva York, entre los años 66 y 70, no solo por su excepcional y cálido sonido, su arco flexible y preciso, sino también porque era un gran lector a primera vista. Esto se traduce en que era un músico capaz de leer y leer partituras sin mayor problema. En una orquesta el primer día de ensayo se abordan las obras de principio a fin, puede haber fallos de lectura, desajustes, imprecisiones; en el segundo van desapareciendo y, en el tercero, a un solo día del ensayo general y a dos del concierto, ya no hay cabida para las dudas y las imprecisiones.

Estamos hablando de programas densos con grandes sinfonías, conciertos, oberturas, misas u oratorios interminables, en donde fácilmente por el atril de un músico pasan decenas y decenas de páginas, cientos y cientos de compases, miles y miles de notas y además de las notas, está el ritmo, las ligaduras, los matices, las dinámicas; y además de todo esto, está el fraseo que propone el director, su pulsación, su carácter y además está la propia concepción del músico, su particular visión, su manera de expresar y no hay más que tres días para llegar al ensayo general donde todo ha de salir perfecto o casi perfecto.

Parece algo mágico y lo es, pero en realidad está sustentado en muchos años de aprendizaje, muchos años de experiencia y de trabajo duro. Cuando observamos una cuerda de violines abordar un pasaje intrincado de una Sinfonía de Tchaikovsky, nos quedamos como extasiados, cientos de notas vertiginosas al unísono, los arcos perfectamente iguales, hasta los gestos de los músicos parecen coincidir. Es un espectáculo sonoro y visual.

Efectivamente, el músico de orquesta ha de ser una gran lector a primera vista y esto no se consigue de un día para otro, la formación y la experiencia son indispensables, la concentración, la capacidad de análisis, la observación. Cuántas veces hemos estudiado una ópera o un oratorio sentados en un sillón, sin tocar una sola nota, pasando página tras página, solo observando los cambios de *tempo*, los cambios de compás, digitando imaginariamente con la mano izquierda los pasajes más complicados o más agudos, pasando el arco también imaginario sobre pasajes nublosos. Se realiza una especie de escaneado de toda

la partitura en busca de dificultades o posibles tropiezos, con esto es suficiente para afrontar el primer día de ensayo, no hemos malgastado ni una sola nota de nuestro instrumento. Este es un estudio más eficaz que horas y horas de repeticiones tediosas y sin sentido.

Es habitual en una gran orquesta que los más jóvenes se afanen en estudiar los pasajes de manera individual antes de la llegada del director y que los más veteranos esperen pacientes y no estudien nada, ¿por qué? Porque son



David Nadien, concertino de la Filarmónica de Nueva York entre los años 1966 y 1970.

más sabios, porque todavía no tienen el pulso y el *tempo* que va a pedir el director, porque con solo la anacrusa bien llevada les va a dar toda esa información y además porque se conocen la obra y la han tocado cientos de veces.

El dominio de la lectura a primera vista viene dado por el dominio de uno mismo, por la inteligencia, por saber discernir en todo el cúmulo de sensaciones y procesos que se presentan en un discurso musical, cuales son más prioritarios y cuales menos, de qué hay que abstraerse y a qué hay que aferrarse.

Cuando cantores e instrumentistas de Leipzig se enfrentaban diariamente a los complejos papeles que un tal Bach les ponía en sus atriles y debían leerlos a primera vista.

“La rapidez de la lectura está en relación directa con la comprensión del sentido de la música y por tanto, el análisis, desde los comienzos de la enseñanza, será la herramienta adecuada para solucionar el problema”, nos dice Emilio Molina, catedrático de improvisación y repentización y un experto en estas lides. Esto quiere decir que el músico cuando lee con rapidez y solvencia una partitura, no está diciendo nota por nota, reparando en cada una de ellas, en absoluto, está diciendo frases, semi frases, arpeggios, escalas, cadencias, ornamentos, secuencias rítmicas, etc.; es decir, estructuras más complejas que las propias notas.

Igual le sucede al niño que aprende el lenguaje materno, al principio lo hará letra por letra, luego palabra a palabra hasta que consiga leer frases completas sin reparar en las propias letras. En su mecanismo interno, inconscientemente, está aprendiendo estructuras. Como bien expresa la gramática generativa, con Chomsky como principal precursor, el lenguaje lo conforman una serie de estructuras limitadas capaces de crear infinidad de mensajes. Exactamente lo mismo sucede con el lenguaje musical, comprendiendo su estructura seremos capaces de leer a primera vista infinidad de pasajes y de obras.

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

“Los violines abordan un pasaje intrincado de una Sinfonía de Tchaikovsky y nos quedamos extasiados ante cientos de notas vertiginosas al unísono, arcos perfectamente iguales y los gestos de los músicos coinciden; es un espectáculo sonoro y visual”

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Viejas crisis, nuevas soluciones



© JAVIER DEL REAL / TEATRO DE LA ZARZUELA

El Proyecto Zarza del Teatro de la Zarzuela, Premio Ópera XXI a la Mejor Iniciativa de Fomento de la Lírica.

La intempestiva llegada de la pandemia ha incrementado el ya clásico debate de la crisis en las formas de difusión y exposición del arte en general, y en particular en nuestro caso de la música, debate sostenido de manera continua desde hace años entre gestores, difusores y artistas.

En cierta forma, su presencia parece haber acelerado algunos aspectos que ya estaban muy presentes en las tendencias de la creciente digitalización, que conocemos muy bien desde los medios de difusión, y su paso, más que abrir nuevas vías, en realidad va a poner en mayor evidencia los cambios que la imparable evolución de la sociedad siempre produce.

Los artistas tenemos ahora posibilidades más directas de comunicación con el público, que posee igualmente de esta forma una mayor facilidad y variedad de oferta cultural.

En estas primeras semanas de temporada este debate se incrementa, una vez que la crisis pandémica parece presentar ya un horizonte distinto, y nos deja ver con una cierta distancia el interés de muchas propuestas que se han realizado en los momentos más difíciles: de manera muy acertada premios como los integrados por el espacio Ópera XXI en su tercera edición han puesto su acento en esa realidad, con la concesión de una

distinción específica a la iniciativa digital, que han compartido esta vez My Opera Player y el Festival Castell de Peralada Livestream. Se trata de abrir de esta forma canales de difusión mucho más cercanos a las nuevas formas de consumo de la información, una firme realidad en el entorno comunicativo de nuestros días.

Mucho se habla de una auténtica brecha digital entre generaciones, que se ha producido en los últimos años de manera

radical, y a la que no sólo algunos consumidores sino también muchos profesionales encuentran difícil adaptarse. Aquí una vez más hay que señalar la sabiduría popular: "Camarón que se duerme se lo lleva la corriente". De alguna manera nos asustamos ante las innovaciones, pensando que si los actuales canales de información desaparecen con su estructura actual es porque con ellos se va su contenido, una cuestión completamente falsa a lo largo de la historia, ya que en realidad lo que ocurre es que aparecen nuevos canales que sustituyen a los ya obsoletos.

Igualmente sucede con las formas de acercamiento y presentación de los distintos repertorios, en los que no podemos continuar con modelos generados en la primera mitad del siglo XX, en crisis desde hace décadas, y que están viviendo continuas reflexiones por parte de todos los protagonistas de la vida cultural.

Me resulta especialmente interesante en este sentido escuchar la voz de mis alumnos en la universidad, a los que animo a generar proyectos de incentivación y difusión de todos los géneros musicales clásicos y contemporáneos de forma creativa: el resultado es una voz fresca, con ideas renovadoras que me hacen reflexionar. En este sentido el Proyecto Zarza del Teatro de la Zarzuela, que en esta ocasión se ha alzado en los mismos premios Ópera XXI con el galardón por mejor iniciativa de fomento de la lírica, es un buen ejemplo de esa idea de dar voz precisamente a los jóvenes.

Buscar entre todos puntos de intersección que nos comuniquen es la forma más acertada para salvar la crisis del inmovilismo. Siempre recuerdo en este sentido una famosa frase del no menos famoso Prólogo de *Los Intereses Creados*, de Jacinto Benavente:

"El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos"

Ana Vega Toscano en [Twitter](#) [Instagram](#) @anavegatosciano



VISSI D'ARTE

Aferrarse al arte

por Raquel Acinas

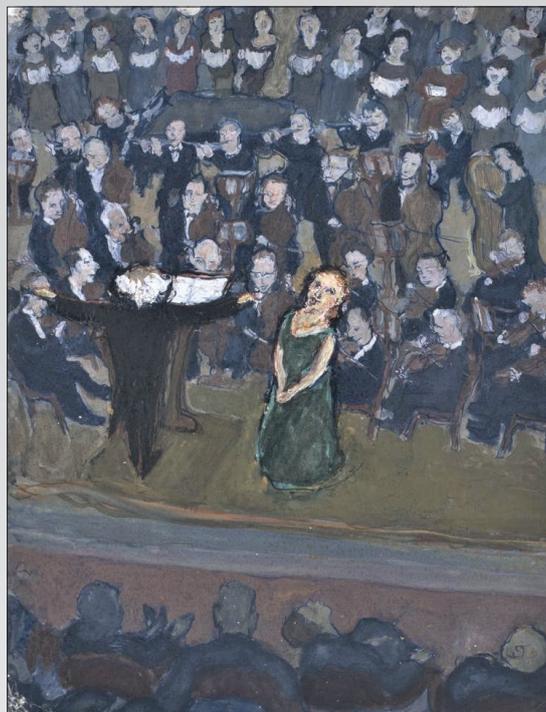
Asistimos a un concierto. El maestro, con calvo y venerable cráneo rodeado de blancos mechones, dirige con gesto amplio una numerosa orquesta tras la que se sitúa el coro, mientras la voz de la solista, en el centro del escenario, llena el teatro. En la primera fila destaca una muchacha de pelo caoba, que contempla obnubilada el milagro musical. Hoy sabemos que todos los personajes están inspirados en la vida real: la joven espectadora, por ejemplo, es la autora de la pintura, y la diva del elegante vestido verde, un trasunto de la contralto Paulina Lindberg, su madrastra. Estamos ante el reflejo en gouache sobre papel de un recuerdo feliz, recreado años después por los pinceles de Charlotte Salomon (1917-1943).

La historia de Charlotte Salomon duele. Es la historia del horror más negro, de la pena más profunda, de la sinrazón y la vergüenza del género humano. Pero también es la historia del arte como tabla de salvación, de la belleza como vía de escape de la locura. Nacida en Berlín, en una familia culta de la alta burguesía, su vida fue tranquila y feliz durante muy pocos años. Pese a las leyes antisemitas que empezaban a promulgarse en Alemania, logró ser la única judía admitida en la Academia de Artes Aplicadas de la capital, donde pudo estudiar pintura durante dos años. Sin embargo, su país se convirtió pronto en un lugar muy peligroso para los judíos, y tuvo que huir a Francia junto a su familia.

En el exilio, mientras la pesadilla se adueñaba de Europa, la joven Charlotte presenció el suicidio de su abuela, y descubrió los de su madre y su tía, que su familia le había ocultado. Huyendo de la idea de quitarse la vida ella también, se entregó a la creación artística. Durante dieciocho meses, entre 1940 y 1942, trabajó de manera febril, creando más de mil gouaches y acuarelas. En ellos plasmó sus terrores, las sombras familiares y

también los recuerdos hermosos de una efímera felicidad. Son obras expresivas y oníricas, algunas, tiernas y divertidas, otras, terribles. Un mosaico conmovedor, lleno de la fuerza y el talento de una artista que intentaba evitar ser devorada por la locura.

Salomon titula el conjunto *Leben? Oder Theater? Ein Singspiele (¿Vida? ¿O teatro? Un drama lírico)*. Debido a la profesión de la segunda esposa de su padre, la belleza y colorido del teatro están muy presentes en su obra, así como la música (el propio título alude al mundo de la ópera). Textos de la autora, y también de poemas y canciones alemanas, salpican las imágenes de



Charlotte Salomon: *¿Vida? ¿O teatro?*, 1942 (Museo de Historia Judía, Ámsterdam).

un conjunto artístico único, con el que la pintora dejó constancia de su fugaz paso por la vida. Antes de ser detenida por la Gestapo junto al joven con quien acababa de casarse (otro refugiado judío), Charlotte llevó su trabajo a un médico al que conocía por haber atendido a su abuela, y le rogó que, si ella desaparecía, se lo hiciese llegar a la mujer estadounidense que había acogido a su familia en Francia. "Esta es toda mi vida", cuentan que dijo al entregárselo.

En el libro *Vestidas para un baile en la nieve* (Galaxia Gutenberg, 2017), la escritora y periodista Monika Zgustova cuenta la historia de nueve mujeres que sobrevivieron a su paso por el gulag. Es común a sus testimonios el papel central del arte como elemento vital para la supervivencia. Escribir versos en pequeños trozos de papel y esconderlos en un hueco del muro para que otro preso los encuentre, hallar en la enfermería *Guerra y Paz* y releerlo hasta saberlo de memoria, cantar en voz baja, durante las frías noches, óperas enteras que habían

escuchado interpretar en casa... son algunos de los asideros a la vida que estas mujeres encontraron cuando el deterioro físico y la desesperación parecían no dejar salida.

En el célebre discurso para la inauguración de la biblioteca pública de su pueblo natal, Federico García Lorca explica con la belleza única de su prosa luminosa que la cultura no es algo accesorio, sino una necesidad vital para el ser humano. Si él tuviera hambre, escribe, no pediría un pan, sino medio pan y un libro. Y cuenta cómo Dostoyevski, cuando estaba prisionero en Siberia y escribía a su familia, "Tenía frío y no pedía fuego, tenía terrible sed y no pedía agua, pedía libros, es decir, horizontes (...)".

En tiempos de absoluta desesperación, Charlotte Salomon halló en su propia creación artística la escapatoria de la locura y el suicidio. El arte no pudo finalmente salvarla de la barbarie, y fue asesinada en el campo de concentración de Auschwitz, embarazada de cinco meses. Tenía veintiséis años. Mientras vivió, el arte logró mantener su cordura y su esperanza.

Ante episodios de un horror tan profundo como el que acabó con Charlotte, sólo podemos apelar a esa otra vertiente del ser humano, la que es capaz de crear belleza, la del arte que nos salva. Y aferrarnos a ella como Dostoyevski en el relato de Lorca, que ante el vacío y el frío interminable de Siberia escribía "¡Enviadme libros, libros, muchos libros para que mi alma no muera!".

"Las obras de Charlotte Salomon son expresivas y oníricas, algunas, tiernas y divertidas, otras, terribles; un mosaico conmovedor, lleno de la fuerza y el talento de una artista que intentaba evitar ser devorada por la locura"

Raquel Acinas Martín en   @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnaldo Liberman

Crítica y música: ¿Andante maestoso o scherzo grazioso?

“¿No deberíamos preservar y asegurar los vínculos ya existentes aunque su manera de mantener unido al ser humano sea pobre y sólo válida para el momento presente?”

Martín Heidegger (Carta sobre el humanismo)

Algunos malintencionados dicen que la crítica musical nació en un epigrama de Samuel Coleridge, allá por el año 1800, con aquella maldad: “Los cisnes cantan antes de morir. No estaría mal que ciertas personas murieran antes de cantar”. Considero que a veces es un pensamiento posible y catártico ante ciertos horrores de las laringes pretenciosas, pero es desconsiderado y sádico hacerlo ley universal. Otro inicio irónico es aquel que señala la siguiente crítica musical como la más breve y expresiva de la historia de la música: “Ayer la Orquesta Filarmónica de Amberes ejecutó la Octava Sinfonía de Mahler. ¿Por qué?”. Y finaliza la crítica. Hay otra que he rastreado en el periódico *Down Beat*, respecto del mismo estreno: “Si usted es una persona lo bastante perversa y masoquista para soportar una hora de flagelaciones sonoras, he aquí su oportunidad”.

En otra ocasión hablaré de los grandes críticos musicales (estoy pensando en Schumann, Hanslick, Adorno y Kaiser, aunque Adorno a veces cae en lo críptico), pero hoy quiero tomar el tema con un hálito de humor y a la vez soslayar el *delito de opinión*, esa infracción penal en contra del orden tradicional establecido. El humor es un pariente cercano de la creación porque mientras la música descubre el velo de la belleza, el humor desgarrar el velo de la estupidez. Ambos tienen algo de irracional y de fascinante y muchas veces de inesperado. Ambos tienen el privilegio del asombro y de lo no predecible. Un gran escritor argentino, Roberto Arlt, decía: “Yo sé que dos más dos son cuatro, ¿pero qué rabia me da!”. Es ampliamente conocida la anécdota de Mallarmé en el entierro de Edgar Allan Poe, cuando fue designado para decir algunas palabras: al ver entre el público a aquellos críticos que habían vilipendiado al gran poeta y narrador, el bardo francés, en un rapto digno de Woody Allen, comenzó diciendo: “Cómo, ¿no hay ninguna ley en este estado que impida a los perros entrar a los cementerios?”. Que me recuerda a aquella antigua definición de la sabiduría popular: “Un crítico es aquel señor que orina a la verja de los monumentos”. O aquella de Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes*: “El crítico, a diferencia del sabio que lo sabe todo y del profesor que sabe algo,

no sabe absolutamente nada, pero está informado”. Hay veces que cuando leo un texto en un periódico o una revista musical o en un programa de conciertos, me pregunto: ¿A quién se dirige esta crítica? ¿Al gran público o a un grupo de iniciados? ¿Orientada a un público que en su gran mayoría no sabe mucho sobre escritura musical o solamente dirigida a aquellos que forman parte de una masonería de melómanos cultivados? Ya sabemos que hay críticos (y no muy lejos de estas páginas) que están barnizados de una concepción elitista de su rol y se dirigen solamente a un grupo minoritario de pares, de amigos asistentes a conciertos o participantes del clan, todo en clima musicológico.

Cuántas veces leemos el programa de un concierto con el interrogante en ristre: ¿la leo para alentarme o para desalentarme? Son los amigos del microclima, donde sólo escuchamos lo que podemos o queremos escuchar. ¿Un crítico es un catador o guardián (aquel que juzga una obra con criterios estrictamente musicales) o un docente cuyo objetivo es educar al gran público

para incentivar su interés por el arte de las corcheas? ¿Un crítico es aquel que ofrece respuesta o jeroglíficos narcisistas? ¿Es un crítico el ser llamado a instancias superiores (dictar omnipotentemente el valor de una obra) o sólo debiera reducirse a una misión más homeopática y fecunda: cultivar, dar cultura en dosis potables a un público que necesita saber? ¿Se trata de descifrar un lenguaje abstracto transformándolo en una nueva abstracción, o señalar aquellos lugares comunes (quiero decir, captables por el gran público) que burbujean para deletrear el sentido de una creación? El ego ya no es lo que era, pero ciertos críticos se obstinan en darle una presencia que no admite el dictado de la contemporaneidad (lo mismo sucede con los directores de escena. Siempre recuerdo a Verdi: “el futuro es cosa del pasado”. ¡Cómo echo de menos los *regisseurs* de antes!).

La inclinación al narcisismo se ha vuelto hoy *demodé* y cuando leemos una crítica atormentada de alusiones crípticas y énfasis de filo-musicógrafos, nos decimos: ¿habrá este crítico pensado en el oyente del concierto o sólo en su necesidad de demostrar cuánto sabe sobre el tema? Comprendo profundamente el rechazo de Juan Ángel Vela del Campo a llamarse crítico y preferir el de “periodista”. Curiosamente son los críticos “abstractos” los más inclinados a transitar el detallismo imprecendente y vano.

Zygmunt Bauman, el notable sociólogo polaco, escribe en *Elogio de la literatura* (del que hago una paráfrasis y en el que menciona -aprovecho para señalarlo- cuatro veces el pensamiento creativo de mi amigo Gustavo Dessal, destacado psicoanalista en uno y otro lado del Atlántico): “El crítico es fuente de muchos errores y fallos esenciales que producen fatiga y que, humanos al fin, aprendemos a tolerar. Otra especie de malestar en la cultura, que diría Freud”. Un crítico, según palabras de la lúcida psicoanalista vasca Lierni Irizar -a la que también parafraseo- debería “poder hacer un movimiento más acariciante que destrozante, que cada vez que avanza hacia su objetivo lo desgaste un poco, muy poco a poco, y en cada aproximación continúe su lenta marcha hacia lo desconocido”: ejemplar anhelo el de Irizar (la cautela en conciencia del tiempo y la medida adecuada) que muy pocos cumplen.

En este momento rememoro una crítica de Debussy que hace sonreír: “El sonido era horrible y al oírlo uno se lleva un sobresalto como cuando el dentista toca el nervio de un diente sensible”. Para el que quiera divertirse le recomiendo la lectura de la crítica del *Financial Times* de Londres ante el estreno de *Tannhäuser*. Una vez, mi querida Alejandra Pizarnik, esa poeta incommensurable, me escribió: “Cuando leo una crítica oscura y difícil de descifrar siempre aprendo algo; si no entiendo / si vuelvo sin entender / habré sabido qué cosa / es no entender. Así volveré con una certeza de esa inmersión en lo enigmático”. Es lo que yo llamo “las aventuras perdidas”. Una vez recibí de ella este otro comentario: “Escuché a ese pianista como si no pasara nada, cosa que fue cierta. Tornó el viejo terror: haber hablado nada con nadie”. Yo creo que el crítico es un subordinado del *sí es no*, que decía George Steiner, pero a la vez del *no es sí* del que hablaba Neruda y en todo caso del *sí sí no no* que enfatizaba Levinas. “¿Tiene culpa el *sí del no* o el *no del sí*?”, pregunta Paul Celan.

No sé por qué asocio un verso del poeta y director cinematográfico Emilio Ruiz Barrachina: “El cielo es fácil ganarlo. Las batallas se ganan en el infierno”, quizá porque este tema se las trae. La virulencia, el desenfado o el criticismo de ciertas notas me hacen insistir en mis interrogantes. Ya saben lo que dijo Borges: “el ser humano es un libro de preguntas”. ¿Por qué propinarle al inocente escucha de un concierto con esos mamotretos musicológicos que frecuentemente nos asaltan, cuando nos preparamos, anhelantes y felices, a escuchar buena música? ¿Por

“El humor es un pariente cercano de la creación porque mientras la música descubre el velo de la belleza, el humor desgarrar el velo de la estupidez”

qué ese manifiesto de ciencia-fricción? Podríamos decir que el derecho a la música se confunde con el deber de interrogar, como diría Jacques Derrida, el filósofo sefardí. Escribe Edmond Jabés: "Sólo escribimos lo que nos ha sido dado escuchar, que es una ínfima parte del universo por decir". Señalo esto porque en muchas críticas el responsable parece querer agotar la suma del conocimiento, pretensión vasta y omnisciente, porque lo que realmente agota es nuestra capacidad de comprensión. He leído notas donde el prólogo sapiencial es más extenso (o extendido) que la sustancia de la crítica, en un alarde de información meticulosa y detallista que sólo satisface al autor. Ésta es otra manera del "culturalismo crítico", que no hace más que sumar datos prescindibles al ya inapropiado y verborreico "ensayo" sobre un concierto. Hay críticos (no sólo, pero en este caso hablo de ellos) que están más preocupados de inflar su ego que saber bien de qué se trata. Insisto, el ego se ha transformado en un concepto aburrido cuando es emergente de una vivencia solipsista.

Y no quiero que con estas palabras quede la impresión de un rechazo o desvalorización de la crítica. Reitero e insisto que no se trata de eso y que existen en nuestro mundo musical críticos sobresalientes que dan lujo a dicha profesión y algunos de ellos me han brindado auténtica enseñanza y ampliado las fronteras de mis conocimientos: Antonio Fernández-Cid, Carlos Gómez Amat, Federico Sopeña, Santiago Salaverri, Ángel Fernández Mayo o José Luis Pérez de Arteaga (que en paz descansen), Santiago Martín Bermúdez, Álvaro del Amo, Ángel Carrascosa, Blas Matamoros y Fernando Fraga, Gonzalo Alonso, Luis Suñén y Juan Lucas, Ramón Andrés y Javier Elzo (éstos últimos dos no debo mencionarlos como críticos sino como fervorosos y penetrantes "prometidos de la música", como dice un melómano que conozco), y varios más que olvido en este momento, y, de forma incuestionable, Juan Ángel Vela del Campo, ese "periodista" penetrante y culto que nos ha dejado momentos incomparables: un ser que me ayudó a aprender a preguntar y que hace que no me olvide de aquel pensamiento de Pablo D'Ors: "Mientras el ser humano tenga preguntas que hacerse, todavía tiene salvación, porque el potencial de nuestra soberanía es sobrecogedor".

Me asiste en este momento un pensamiento de Santiago Kovadloff: "Una pregunta es el trofeo conquistado después de muchas respuestas". Con beneficio de inventario (como se decía en Buenos Aires) yo creo que el crítico no debe ayudar a lo que Weber llamaba "el desencantamiento del mundo", sino, por el contrario, sumarse a los que intentan hacerlo más habitable y grávido. Y respecto de la música siempre apreciaré aquel crítico que explícitamente ama su cometido y exalta los valores de la belleza ("yo hago crítica para hacerme cómplice de Adonis", proclamaba un querido amigo) por sobre aquellos que se inclinan (como decía Borges) "por la triste mitología de lo que es menos hermoso". Si esa ópera comentada posee un aria digna de reiterarse como *bis*, me vale más ese énfasis que si el director de escena transformó la puesta en un sucedáneo del alelamiento o la mediocridad. Les doy un ejemplo que me horrorizó: cuando en Bayreuth, el año pasado, la bisnieta de Wagner, en una puesta escandalosa, hace que Isolda no muera de amor, sino que llega su marido a buscarla y se la lleva a tirones de los pelos (*boutade* imperdonable), es en esa misma nefasta representación que escuchamos un *aria* de Tristán que me dejó entrañables recuerdos. Finalizada la obra, me quedé con esa *aria* y olvidé a la bisnieta de Wagner. Al día siguiente, el periódico me hizo recordar lo saludablemente olvidado y volví a vivir ese inexcusable desacato a la inteligencia.

Constantino Bértolo clasifica los críticos en tres categorías: catadores, guardianes y tribunos. Los primeros "sin otro bagaje que sus gustos y manías" (ciertos estudiosos los llaman *reseñistas*) se niegan a hacer una formación específica. Y en general son superficiales, convencidos, como Hofmannsthal, que "la verdad está a la vista". Los segundos o guardianes, que serían aplastante mayoría, adquieren un tono radical, pero que no cuestionan el gusto hegemónico. En su carácter de guardianes son aquellos que juzgan las obras bajo criterios estrictamente musicales, pero en la mayoría de las veces sin riesgos. En varias oportunidades su tono es explícitamente *up down*: se trata de demostrar que

importa más la información que la formación y estar al tanto más que saber. Y se destaca explícitamente en que antes de excavar las profundidades tanto del propio yo como de la obra en cuestión, lo que importa es someternos a un lenguaje indescifrable e ininteligible sólo dirigido a los iniciados de siempre, ese clan autosuficiente. Y por último, los tribunos, una especie en peligro de extinción, que juzgan las obras en función de su énfasis puesto en "la salud de la sociedad". Son los que piensan que la crítica musical es más necesaria que nunca, porque en momentos en que la humanidad no sabe cuál es su futuro y todo tiende a la confusión (pandemia de por medio) es necesario que en cada campo del saber y la creación alguien ponga orden. Claro que dadas las condiciones que crea el *kovid* (lo escribo con K porque con K se escribe Kafka) y la influencia de internet, los estratos y las tendencias logísticas van cambiando día a día en esta "incertidumbre policéntrica", como dice Bauman.

Alguien asevera (creo que es Coetzee) que el crítico no debiera alejarse "del ser humano que sirve el café y que incluso se mancha bebiéndolo", es decir, el hombre de la calle, "con sus manías, sus defectos y sus estados de ánimo". Dice Mèlich, citando a Bachelard, que habitar un espacio es hacerlo con la noción de "casa" y así las cosas comienzan bien. Lo que sí es cierto es que el crítico debería ser alguien útil, andamiaje indispensable para la imaginación y la comprensión, sin dejar de intentar reordenar la red conceptual establecida a fin de hacer más visible los rasgos que de otra manera pasarían desapercibidos.

De cualquier forma no me tomen en serio: reconozco que no soy un musicólogo sino un musicólogo, y en consecuencia un simple coleccionista de corcheas que sólo me justifican ante mí mismo. Y además no tengo desarrollada la capacidad de callar. Créanme que asumir el riesgo de infundir racionalidad y sentido a lo que es esencialmente ilógico e irracional no es fácil ni se trata de un abra-cadabra. Es aquí donde reconozco que los críticos (aquellos más cercanos a Cervantes que a Descartes, como diría Mèlich) deben conciliar, con grandes dificultades, esa difícil labor de concertar lo imposible con lo probable, esos dos rostros de la investigación humana. Se preguntarán entonces por qué escribo y contestaré "no lo sé", que es casi lo mismo que decir "qué se yo", sin los geniales pentagramas que canta Cherubino en el "Voi che sapete" de *Las bodas de Fígaro*.

Un comentario *serioso* casi al final: Escribir sobre música es un poderoso desafío y a veces un intento de develamiento de lo imposible. Ese intentar arrancarle el velo al asombro es una empresa tan apasionante como frustrante. Una respuesta que un contable siempre desestima y un melómano siempre anhela descubrir. Terminó con un pensamiento sobre música de un psicoanalista y poeta argentino con el que compartí quince años de consulta: "Buscaba en el vacío, necesitaba producir la ausencia, distanciarme de lo que me había lastimado, escapar de la creencia en algún bien posible. Ignoro en qué medida lo sigo creyendo. Pero ayer como hoy tu presencia, música, tuerce el camino. Sin alternativa". Este amigo se llamaba Edgardo Gili y hace unos años que dijo adiós o a-Dios. No lo sé.

Reflexión final: Robert Musil dijo una vez: "Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño". Martín Heidegger escribía que se trata de *habitar* el mundo porque la esencia de la vida humana es habitar (*wohnen*) y habitar significa cuidar. Heidegger señala que habitar no es hacerlo de cualquier manera, sino que se trata de un existir que protege y que cuida, que cultiva y que preserva. No se trata de dominar o subyugar sino de convencer. Quizá los críticos de hoy debieran leer a Heidegger y de paso a Emmanuel Levinas: "Quien nos acusa cuando faltamos a la responsabilidad es el rostro del otro. Estamos atados a la voz y al gesto del otro". Y el otro del crítico es aquel que necesita saber y no sólo informarse. Esos seres que debieran enseñarnos, cuando escuchamos música, a obtener no sólo placer sino gozo, es decir, hacernos saber que asistimos a un milagro.

"Me asiste en este momento un pensamiento de Santiago Kovadloff: Una pregunta es el trofeo conquistado después de muchas respuestas"

BÁRBARA LLUCH



Preguntamos a...

La actriz y directora de escena compartió recientemente con Daniel Bianco la presentación de la gala de los III Premios Ópera XXI en el Teatro de la Zarzuela, teatro donde clausuró la pasada temporada con la dirección escénica para la zarzuela *El rey que rabió*. Nos visita en el Contrapunto de octubre quien se define como "feminista, vegana, sensible y agradecida".

(foto © Sergio Parra)

por Gonzalo Pérez Chamorro

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

¡Perfectamente! *La Sonnambula*, de Bellini.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Sí. Retumbando en los cristales de la casa de mis abuelos cuando yo era muy pequeña, Billie Holiday.

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

Al mismo nivel todas ellas.

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

Estudiarla en todos los colegios e institutos.

¿Cómo suele escuchar música?

Pues o bien trabajando en casa a través de altavoces, o en todas partes con mis auriculares.

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

Werther de Massenet o *The Rake's Progress* de Stravinsky. Imposible escoger entre las dos.

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

Rigoletto, de la ópera homónima de Verdi.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Palais Garnier en París.

¿Un instrumento?

La voz.

¿Y un intérprete?

Anna Netrebko.

¿Un libro de música?

A song of love and Death, de Peter Conrad.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

La mujer temblorosa o la historia de mis nervios, de Siri Hustvedt.

¿Y una película con o sobre música?

Bailar en la oscuridad, de Lars von Trier.

¿Una banda sonora?

West Side Story, de Bernstein.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Sorozábal y Sabina.

¿Una melodía?

Liebestod, de *Tristán e Isolda* de Wagner.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el álbum *Back to Black*, de Amy Winehouse.

¿Un refrán?

Pues como soy friolera, "Hasta el 40 de mayo, no te quites el sayo".

¿Una ciudad?

En la que me encuentre en cada momento. Hoy Madrid.

¿Qué es lo que pretende cuando escenifica una obra musical?

Crear un ambiente de trabajo en el que todos podamos probar, jugar y explorar sin miedo.

De sus puestas en escena teatrales o de sus experiencias como actriz, ¿cuál ha sido su niña bonita?

Citando a Peter Brook: "Si alguna vez me siento orgulloso de algo, quitadme el peso de la arrogancia".

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

Le falta política medioambiental, MUCHA. Le sobra la extrema derecha.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

Dos: escuchar por primera vez la obertura de *Tannhäuser* de Wagner y ver *Elsinore*, de Robert Lepage.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Bárbara Lluch?

Al día en que murió Franco.

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El machismo.

Cómo es Bárbara Lluch, defínase en pocas palabras...

Feminista, vegana, sensible y agradecida.

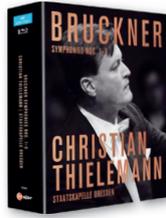


Ritmo.es

los 10 discos Recomendados de este mes

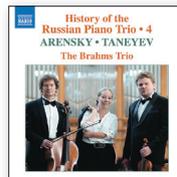
2

BRUCKNER: Sinfonías ns. 1-9.
Staatskapelle Dresden /
Christian Thielemann.
Blu-ray CMajor



3

ARENISKY: Trío n. 1.
TANEYEV: Trío Op. 22.
The Brahms Trio.
CD Naxos



5

HAYDN: Sinfonías de Londres
(ns. 93 a 104).
Orquesta SWR Stuttgart / Roger
Norrington.
CD SWR Music



7

BRUNETTI: Sextetos con oboe.
Robert Silla. Il Maniatico
Ensemble.
CD lbs Classical



9

MENDELSSOHN: Te Deum.
Kammerchor Stuttgart /
Frieder Bernius.
CD Profil Hänssler



1



HAENDEL: Ariodante. Cecilia Bartoli, Rolando Villazón, Sandrine Piau, etc. Les Musiciens du Prince-Monaco / Gianluca Capuano.
Escena: Christof Loy.
DVD CMajor / Unitel

4

SCHWEITZER: Die Auferstehung Christi, Missa Brevis...
Thüringer Bach Collegium /
Gernot Süßmuth.
CD Capriccio



6

BACH: Obras para laúd.
Jadran Duncumb, laúd barroco.
CD Audax Records



8

LISTEN TO OUR CRY.
Obras de I.FISCHER,
HOVHANESS, KANCHELI...
Reinhold Friedrich, trompeta.
Varios intérpretes.
CD ARS Produktion



10

STRADELLA: Cantatas y serenatas (Vol. 1).
Alessandro Stradella Consort /
Estévan Velardi.
CD Dynamic



VLC / CIUTAT I MÚSICA /



Alexander Liebreich Director Titular de l'Orquestra de València



Zukerman / Forsyth



Elisabeth Leonskaja



Nancy Fabiola Herrera



Pablo Ferrández



Álvaro Albiach



Grigory Sokolov



Boris Giltburg



Truls Mørk



Midori



Pablo Heras-Casado



Javier Perianes



Nodoka Okisawa



Nuria Rial



Pacho Flores



Pinchas Steinberg



Viviane Hagner



Marc-André Hamelin



Nemanja Radulović



Joaquín Riquelme



Shiyeon Sung



Francisco Coll



Jan Lisiecki



Leonard Slatkin



Karel Mark Chichon