

Ritmo.es

música clásica desde 1929

RAMÓN PAÚS

SONIDOS
DEL MAR DE
ALBORÁN



ENTREVISTAS

Marzena Diakun
Helena Cánovas
Ton Koopman

TEMA DEL MES

Alexander Zemlinsky

GRABACIONES

Berliner Philharmoniker
Sabine Devieille
Boris Giltburg

CONTRAPUNTO

Javier Elzo

Nº 956 · Diciembre 2021 · Revista de música clásica
Año XCIII · 8.90 € · Canarias 9.50 €





NOVEDADES NAXOS

El sello de música clásica líder en el mundo

NAXOS

PROKOFIEV
Violin Concertos
Nos. 1 and 2
Sonata for Solo Violin
Tianwa Yang, Violin

ORF Vienna Radio
Symphony Orchestra

Jun Märkl

Música
DIRECTA

Otros Títulos Destacados

FRANCK 3 CDs
Hulda
(Opera in 5 Acts)
SWR >>

Miller • Kohl • Park • Jung • Hebelková • Sook Lee • Yang
Gionfriddo • Lee • Koo • Carpenter • Schäfer • Ceccotti

Choirs of the Theater Freiburg
Philharmonisches Orchester Freiburg
Fabrice Bollon

WORLD PREMIERE RECORDING

GIACHINO ROSSINI
L'EQUIVOCO
STRAVAGANTE

Reynaldo Hahn
Julie Fuchs Jean-François Lapointe Julien Berr
accoutus
Orchestre symphonique de l'Opéra de Toulon
Conductor Laurence Equilbey
Stage Director Michel Fau

fra PRODUCTION CINEMA

GIACHINO ROSSINI
L'EQUIVOCO
STRAVAGANTE

ANTONELLI COLAIANNI
PATRICK KAGONO
GIULIO MASTROTOTARO
EMMANUEL FRANCO

GÓRECKI CHAMBER CHOIR
VIRTUOSI BRUNENSIS
CONDUCTOR JOSÉ MIGUEL PÉREZ-SIERRA

STAGE DIRECTOR JOCHEN SCHÖNLEBER

AMERICAN CLASSICS

ARTHUR FARWELL
America's Neglected Composer
Songs, choral and piano works
String Quartet 'The Hako' (World Premiere Recording)
William Sharp, Baritone • Emanuele Arciuli, Piano • Dakota String Quartet

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

SUMARIO DICIEMBRE 2021

956

Diciembre, el último número de 2021 de RITMO, presenta **en portada** al compositor **Ramón Paús**, que estrena la *Cantata sobre Fondo Alborán* en el Auditorio Nacional este próximo 23 de diciembre con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Aprovechando su presencia en España para dirigir un programa Bach & Haendel para Ibermúsica, entrevistamos al director y clavecinista **Ton Koopman**, uno de los grandes nombres de la música antigua.

Del mismo modo, nos atiende la nueva directora artística y titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), **Marzena Diakun**. Y entrevistamos a la compositora **Helena Cánovas**, flamante ganadora de la segunda edición del **Carmen Mateu Young Artist European Award**, orientado este año a jóvenes compositores de ópera.

En el **Tema del mes** analizamos la figura del compositor **Alexander Zemlinsky**, ahora que se conmemora el 150 aniversario de su nacimiento.

Y el compositor del mes, esta vez compositora, es **Lili Boulanger**, fallecida trágica y tempranamente con solo 24 años.

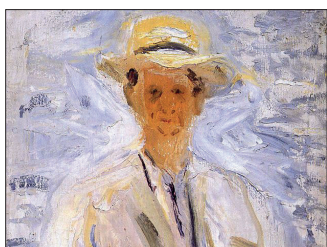
Dedicamos igualmente un pequeño **ensayo**, firmado por Krastin Nastev, titulado **"El director del coro en la ópera"**.

El **número 956** 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**, **Opera e Historia**, **La quinta cuerda**, **Interferencias**, **Vissi d'arte** y **El temblor de las corcheas**, así como el habitual **Contrapunto**, esta vez con **Javier Elzo**, sociólogo, escritor e investigador social.

Foto portada: © Fernando Briones



6 En portada
Ramón Paús, sonidos del Mar de Alborán



10 Tema del mes
Alexander Zemlinsky, retratado entre genios



14 Entrevista
Ton Koopman, entre Bach y Haendel



18 Entrevista
Marzena Diakun, bondad, verdad y belleza



22 Entrevista
Helena Cánovas, compositora de la libertad



44 Auditorio
Kristine Opolais reina en el Colón de Buenos Aires



52 Discos
Sabine Devieilhe, la soprano deliciosa



82 Contrapunto
Javier Elzo, sociólogo, escritor e investigador social

REGALOS INOLVIDABLES EN EL TEATRO REAL



Abonos de ópera

Por primera vez en Navidad, podrás regalar **los abonos del Real***, con modalidades **entre tres y seis espectáculos** de nuestra temporada.

❄ Elige entre una gran variedad de abonos y precios



My Opera Player

Nueva tarjeta regalo con una suscripción de **6 ó 12 meses** a la plataforma de vídeo del Teatro Real: con una extensa videoteca, y grandes lanzamientos cada mes.

❄ Regala **6 meses : 45,99 €** o **12 meses: 79,99 €**



Y además...

Soprende con las mejores imágenes del Real de nuestro servicio **Impresión a la carta**, o con **grandes espectáculos** de la temporada 21/22.

❄ Un amplio catálogo de ideas para regalar



DESCUBRE TODOS LOS REGALOS EN TEATROREAL.ES
TAQUILLAS · 900 24 48 48

*Venta de abonos disponible hasta el 16/02/2022

International
OPERA
AWARDS  **TEATRO REAL**
MEJOR TEATRO
DE ÓPERA

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI

Raquel Acinas, Salustio Alvarado, Simón Andueza, Pedro Beltrán, Juan Berberana, Jorge Binaghi, Agustín Blanco Bazán, José Antonio Cantón, Pedro Coco, Álvaro de Dios, Néstor Echevarría, Javier Extremera, Blanca Gallego, Mercedes García Molina, Pedro González Mira, Lorena Jiménez, Arnoldo Liberman, Juan Antonio Llorente, Esther Martín, Luis Mazorra Incera, Álvaro Menéndez Granda, Juan Carlos Moreno, Krastin Nasteve, Gonzalo Pérez Chamorro, Alicia Población, Silvia Pons, Rafael-Juan Poveda Jabonero, Silvia Pujalte Piñán, Lucas Quirós, Arturo Reverter, Clara Sánchez, Gemma Sánchez Mugarra, Eva Sandoval, María del Ser, Pierre-René Serna, Luis Suárez, Paulino Toribio, Ana Vega Toscano, Marta Vela, 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

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

Edita: Polo Digital Multimedia, S.L.

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

Teléfono: (+34) 913588814

E-mail general: correo@ritmo.es

E-mail redacción: redaccion@ritmo.es

Acceso libre a la colección completa de Ritmo en formato digital, desde noviembre 1929 a diciembre 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. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de RITMO.



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



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



Música clásica "in crescendo"

Tras el parón de la actividad musical en el pasado 2020, la música ha ido recuperando su mejor tono en el transcurso del año actual. Un año en el que hay que resaltar el excelente trabajo y compromiso de los profesionales y artistas del sector, permitiendo que estemos ante una nueva temporada 2021-2022 que, si no hay contratiempos sanitarios de última hora, será todo un éxito, con cifras muy positivas tanto en el número de espectadores como en los resultados económicos.

Desde este editorial de cierre de año, hemos considerado interesante y oportuno ofrecer a los lectores una imagen, con cifras, de lo sucedido en el mercado de la música clásica en el año de la pandemia 2020, con respecto al anterior 2019 y sus efectos en 2021, tomando como base documental los datos que aporta el excelente estudio del recientemente publicado "Anuario de la SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2021".

En el pasado año la irrupción de la pandemia por el Covid-19 afectó muy negativamente a la actividad musical de nuestro país. Tras cinco años de crecimiento continuo en el número de conciertos de música clásica, en 2020 se produce una brusca ruptura de dicha tendencia, cayendo las cifras un 54% respecto al año anterior. Por otro lado, en cuanto al número de espectadores, las cifras fueron todavía más tremendas, pues a la reducción de conciertos hay que sumar la reducción de aforos, marcando una caída del 79,3% (5.290.730 personas en 2019 y 1.092.839 en 2020).

Si nos fijamos en la recaudación, los números se muestran con toda su crudeza en el año de la pandemia, pues se produjo un descenso de ingresos por la actividad concertística del 73,6% (45.463.724 euros en 2019 y 11.996.647 euros en 2020). Datos que reflejan con claridad el durísimo golpe que ha sufrido el sector y apoyan, una vez más, nuestro aplauso a los gestores y artistas que han podido sobrellevar, bajo mínimos y con dignidad, la drástica reducción de su actividad y de sus ingresos, sin caer en el pánico, manteniendo las estructuras contra viento y marea, creyendo en todo momento que de esto saldríamos y que llegaría la normalidad, como así está sucediendo.

La ópera y la zarzuela todavía han sufrido más que los conciertos en este "annus horribilis" 2020. La oferta de espectáculos se redujo en un 71,6%, un 87,8% en el número de espectadores y un 83,8% en la recaudación. Nuevamente, desde estos datos, nos parece una gestión impecable, digna de encomio, que los teatros de ópera hayan podido "aguantar" la tremenda crisis, manteniendo sus costosas estructuras estables durante estos largos meses de restricciones, pudiendo así ofrecer una temporada lírica 2021-2022 de altísimo nivel, como la que venimos disfrutando.

La danza, dado que su recuperación tras la crisis económica de 2008 fue mucho más lenta, muestra unas cifras de caída de mercado en 2020 ligeramente inferiores. Su oferta de espectáculos se redujo un 49,4% con respecto a 2019, el número de espectadores cayó en un 75,3% y los ingresos un 68,2%. Pese a ello, la danza también ha sido capaz de poner nuevamente en escena su temporada actual con normalidad.

La actividad discográfica, en caída libre desde hace años para las ventas de soportes físicos (CD-DVD-BR), caída ya casi compensada por el incremento de los servicios digitales (descargas, streaming desde Internet y plataformas audiovisuales de radio y TV), ofrece en el mismo periodo de pandemia una evolución muy distinta, pues en el año 2020 se anota un crecimiento del 6%, aunque con un mercado físico que pierde el 24,5% y el digital que sube un 16%. Estos datos ahondan aún más en la consolidación de los servicios digitales *online* para la música grabada de cara a 2021-22. La lectura de todo lo anterior ofrece una aproximación de lo que ha supuesto, en cifras, el efecto de la pandemia sobre el mercado de la música clásica en nuestro país. Una imagen que, pese al "tsunami" sanitario vivido, vuelve a confirmar la fuerza de recuperación y profesionalidad de los equipos artísticos y de gestión de la vida musical española. Para todos ellos, y para ese público fiel y amante de la mejor música, nuestros mejores deseos de continuidad musical "in crescendo" para el nuevo año que está a punto de comenzar.

Ramón Paús

Sonidos del Mar de Alborán

por Gonzalo Pérez Chamorro

Si Ramón Paús fuera pintor, sus obras desprenderían música en cada lienzo. "Mi abuelo despertó en mí un gran amor por la pintura, siempre decía qué para llegar a la abstracción, primero había que saber dibujar. Algo parecido creo que ocurre con la música". Pero Ramón es compositor y en sus obras se aprecia la pintura, el color y los trazos de un maestro pictórico, que inunda la orquesta o el piano de azules y morados, como un pariente sinestésico de los compositores vinculados al color, que este mes de diciembre estrena en el Auditorio Nacional de Música, con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), la *Cantata sobre Fondo Alborán*, encargo de esta institución madrileña. "Es una obra dedicada a los que truncaron sus sueños en el hermoso Mar de Alborán. Desde hacía tiempo que mi indignación iba creciendo al constatar la pasividad y egoísmo de la vieja Europa respecto de las personas que, con lo puesto, se aventuraban a cruzar dicho mar". Del mismo modo, Ramón Paús, con el que cerramos otro año pandémico, reflexiona, como compositor, de la situación que nos está tocando vivir: "Es bien sabido que los compositores son aves amantes de la soledad y el silencio, es en estos parajes donde todo suele cobrar un cierto sentido. Es por todo ello que la crisis sanitaria no ha supuesto grandes cambios en el quehacer diario de los compositores". Y quizá son estos momentos de silencio y soledad los que han propiciado que esta ave de la creación disponga para todos de una nueva ópera, todo un reto: *Aprendizaje de la Noche*, con libreto de Daniel Sarasola, "le puedo decir que ya está finalizada, me ha llevado unos cuatro años de trabajo y estoy deseando poder levantar una coproducción adecuada, ya que estamos hablando de una ópera de gran formato".



Bienvenido de nuevo a RITMO, maestro, motivo por el que debemos hablar del estreno de la *Cantata sobre Fondo Alborán* en el Auditorio Nacional este próximo 23 de diciembre...

Esta obra sinfónico-coral nace del encargo del anterior director titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), Víctor Pablo Pérez, y se necesitaba ampliar los encargos donde el magnífico coro de la ORCAM desempeñara un importante papel. A partir de aquí comencé a buscar textos que pudieran llevarme hacia algún no - lugar. Como fruto de una búsqueda incesante encontré tres maravillosos poemas de dos excelsos escritores, he de decir, con orgullo, que también son amigos. Dicha elección consistió en dos poemas del libro *Leve Sangre* de la poetisa mejicana Jeannette L. Clariond y un tercero *El joven sepulto en mí* (*Silvas para no morir*) del escritor bilbaíno Daniel Sarasola. Los textos son tan poderosos que solo hay que subirse a su grupa y la partitura comienza coger forma, casi al dictado. Esta obra está estructurada en tres movimientos, se los cito si me permite:

- I. Amé creyendo en el abandono
II. Nadie dirá nada de la luz
III. A ese insolente joven sepulto en mí

Es una obra dedicada a los que truncaron sus sueños en el hermoso Mar de Alborán. Desde hacía tiempo que mi indignación iba creciendo al constatar la pasividad y egoísmo de la vieja Europa respecto de las personas que, con lo puesto, se aventuraban a cruzar dicho mar.

De nuevo un hermoso título para una obra; de hecho, más de una vez he pensado sobre los títulos tan sugerentes que le da a sus músicas. ¿Qué es antes, el título o el título inspira la obra posterior...?

Normalmente, en paralelo al avance de la obra se van macerando palabras, mezclas de significados, tomar conciencia de las chispas que cargaron la energía de activación de una obra en concreto. Si me ciño a la *Cantata sobre Fondo Alborán*, que menciona, tenía la urgencia de dejar sentado que no soy indiferente a los enormes padecimientos que sufren las personas que intentan cruzar el hermoso Mar de Alborán. Tienen todo el derecho a intentar mejorar sus vidas, se lo ponemos muy difícil, se podrían evitar muchas muertes gratuitas, tuve la urgencia de decir algo, aunque fuera poco.

Y la pregunta anterior nos lleva a indagar sobre las relaciones entre pintura y música...

Mi abuelo fue un pintor valenciano becado en Bellas Artes por la Diputación de Castellón, de pequeño le acompañaba en sus excursiones por los montes del Maestrazgo a la búsqueda de la luz, de los paisajes y las veladuras. No olvidaré nunca sus preguntas al viento, sus zozobras delante del lienzo; todo ello lo comprendí mucho más tarde, fue él quien despertó en mí un gran amor por la pintura, siempre decía qué para llegar a la abstracción, primero había que saber dibujar. Algo parecido creo que ocurre con la música.

¿Y sobre la relación Ciencia y Arte?

Mis estudios de bioquímica en la Universidad Central de Barcelona me han ayudado a poder establecer algunas reflexiones y paralelismos. Cuando un científico quiere resolver un enigma, dicha resolución pasa inevitable-

mente por tener que imaginar cual será el camino que se deberá transitar para llegar, por ejemplo, en la fabricación de nuevas vacunas que por primera vez utilizan el RNA mensajero como vehículo. Es esencial que el científico esté dotado de una gran intuición que le ayude a diseñar un camino fértil y eficaz a sus propósitos. El proceso de verificación científico es muy riguroso y exigente. El artista, en cambio, utiliza la intuición para explicarse a sí mismo, cuando genera una nueva obra y no tiene necesidad alguna de atravesar las horcas caudinas del método científico. El punto de partida de ambos procesos, el de un descubrimiento científico y el de la creación de una nueva obra de arte, es el mismo. Luego los caminos que recorrerán ciencia y arte serán necesariamente divergentes. Será pues fácil de entender mi escepticismo a la hora de aplicar ecuaciones, algoritmos, fractales, etc., a la creación musical. A mi modo de ver, la aplicación de estos procesos a la composición, no garantizan nada en lo que concierne a la calidad de la obra, en sí misma. Parece ser que haber aplicado el algoritmo X o Z ya hacen a dicha obra inmune a las críticas, confiriéndole un cierto marchamo de calidad intrínseco. No me parece mal, en absoluto, que se haga uso de estos procesos en la creación musical, cosa bien diferente es que eso garantice algo *per se*.

La música nace más de la emoción e intuición que de la aplicación matemática...

Hay varios tipos de compositores, por un lado están los que necesitan partir de una estructura, más o menos razonada y la van siguiendo durante el desarrollo de la obra y, por el otro lado, estamos los que lanzamos la caña y esperamos pacientemente a ver como se da el día; no partimos de ningún lugar, simplemente escuchamos lo que la obra dice a medida que va emergiendo; nos gusta bajar las cuevas a tumba abierta.

¿Qué ha cambiado la sociedad pandémica y en qué ha afectado al trabajo de los compositores?

La percepción de la extrema vulnerabilidad de nuestras sociedades modernas, la toma de conciencia de los peligros de la globalización y la constatación de que las heridas infringidas al medio ambiente no son gratuitas, están empujando cambios profundos en nuestras sociedades. Es bien sabido que los compositores son aves amantes de la soledad y el silencio, es en estos parajes donde todo suele cobrar un cierto sentido. Es por todo ello que la crisis sanitaria no ha supuesto grandes cambios en el quehacer diario de los compositores. Bien distintas han sido las cosas en lo concerniente a encargos y estrenos. Como consecuencia a la crisis sanitaria, se han retrasado muchos estrenos, lo cual ha conllevado, a su vez, retrasos en los encargos. Por ponerle un ejemplo, mi *Cantata sobre Fondo Alborán* debería haberse estrenado en junio de 2020 y lo va a hacer, toco madera, ahora, este mes de diciembre de 2021.

“En la *Cantata sobre Fondo Alborán*, tenía la urgencia de dejar sentado que no soy indiferente a los enormes padecimientos que sufren las personas que intentan cruzar el hermoso Mar de Alborán”



© FERNANCO BRIONES

Ramón Paús estrena la *Cantata sobre Fondo Alborán* en el Auditorio Nacional este próximo 23 de diciembre con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Nos "telecontactamos", no nos damos la mano ante un eventual encuentro o hablamos con un metro de distancia... ¿Esto se merece una reflexión en forma de obra nueva no cree...?

Sin duda, la falta de contacto y de socialización nos está dañando en lo profundo. Es necesario y urgente abordar esta orfandad social a través de nuevas obras.

A estas alturas de su vida, ¿cómo ve las vanguardias artísticas y las disidencias?

Las vanguardias son tan indispensables e irrenunciables, como a veces, arrogantes y excluyentes. Muchos artistas no pueden o simplemente no quieren ponerse bajo el yugo de determinadas tendencias. Creo que una vez baja la marea, hay que salir a la playa a recoger a los disidentes, reintegrándolos en un entorno necesariamente diverso. Observar un cuadro de Lucien Freud o de Francis Bacon da mucho que pensar acerca de la influencia que tuvieron sobre ellos las vanguardias del siglo XX. Ambos representan la figura humana en sus lienzos y creo, sin miedo a equivocarme, que dichas representaciones no serían las mismas si no hubieran sido influenciadas, de uno u otro modo, por las abstracciones citadas.

"Somos compositores que lanzamos la caña y esperamos pacientemente a ver como se da el día; no partimos de ningún lugar, simplemente escuchamos lo que la obra dice a medida que va emergiendo; nos gusta bajar las cuevas a tumba abierta"

¿Y qué influencia perceptible para usted reconoce haber recibido en los últimos años?

Supongo que muchas, pero de la que soy más consciente es la de la pérdida de prejuicios; lo he aprendido de Schnittke, concretamente de su *Concierto para viola*. En él es capaz de mezclar abstracciones absolutas, entre las cuales aparece, de entre la espesura, una tríada pura, la cual se percibe casi como una sonoridad mística. La consecuencia es que la consonancia y la disonancia no son valores absolutos, ambas tienen que ver con lo que le rodea.

Y a estas alturas de su vida, más premios...

Le puedo contar que el año pasado tuve el inmenso honor de recibir el Premio a la Excelencia Musical, que auspicia la Fundación del guitarrista Manuel Babiloni junto con el Ayuntamiento de Castellón de la Plana. Por otro lado, me acaban de comunicar en estos días que se me ha concedido el Premio PRECREA 2021 a mi trayectoria como compositor, dicha distinción la otorgan las cinco Universidades públicas de la Comunidad Valenciana. Espero que no crean que voy a retirarme de la creación activa. De cualquier modo, me siento muy agradecido.

Hablemos de proyectos presentes y a medio plazo, como su ópera *Aprendizaje de la Noche*, ¿en qué punto se encuentra?

Estoy ansioso por escuchar la grabación que acaba de registrar el Trío Musicalis para el sello Ibs Classical. En dicha entrega se incluye mi *Huésped Cuántico*. Y como el lector ya sabe, este próximo 23 de diciembre se llevará a cabo el estreno absoluto de mi *Cantata sobre Fondo Alborán* en el Auditorio Nacional de Música, se trata de un encargo de la ORCAM, como ya he dicho, y el director será el Maestro José Miguel Pérez-Sierra, dirigiendo el coro el Maestro Josep Vila. En la próxima temporada tendré el estreno, con la Orquesta de Extremadura, de mi *Concierto n. 2 para Piano y Orquesta "...de los lienzos olvidados"*, actuando como solista el inmenso pianista Eduardo Fernández, a quién va dedicado este concierto. Y respecto a mi ópera *Aprendizaje de la Noche*, con libreto de Daniel Sarasola, le puedo decir que ya está finalizada, me ha llevado unos cuatro años de trabajo y estoy deseando poder levantar una coproducción adecuada, ya que estamos hablando de una ópera de gran formato.

¿Qué es antes, el libreto o la música en busca de una historia?

Lo primero es estar lo suficientemente "zumbao" para emprender un viaje de cinco años para traer a este mundo una ópera de gran formato basada en el devenir estético y espiritual de un místico español. Todo surgió de las conversaciones entre tres amigos, Rosa Kraus, Daniel Sarasola y yo mismo. Poco a poco se fue decidiendo el tema, a partir de los descubrimientos de Daniel en la Biblioteca Nacional. Y evidentemente, sin un buen libreto, no hay nada que hacer. He de decir que todo el texto de este libreto está escrito haciendo uso de métricas de la época, tales como zéjeles, etc. Al leer por primera vez dicho libreto, el cual pone negro sobre blanco sobre interesantes cuestiones históricas poco o nada esclarecidas hasta ahora, no pude decir que no. El trabajo de composición lo esperaba arduo, pero ha sido algo más que eso.

Gracias por su tiempo maestro, ha sido un placer.

www.ramonpaus.com

LOS IMPRESCINDIBLES PARA ESTA NAVIDAD 2021



JONAS KAUFMANN IT'S CHRISTMAS

Una nueva edición de los villancicos y temas navideños con 7 nuevos temas.
EDICIÓN AMPLIADA



JONAS KAUFMANN IT'S CHRISTMAS

Una variada selección de los villancicos y famosas canciones navideñas a nivel mundial.
FORMATO VINILO



IGOR LEVIT ON DSCH

Incluye 24 preludios y fugas Op. 87 de Shostakovich y el Passacaglia on DSCH de Ronald Stevenson.



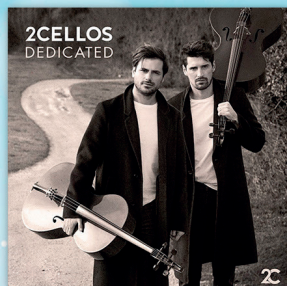
PABLO FERRÁNDEZ REFLECTIONS

El álbum debut del chelista español que lo tiene todo: técnica, temple, espíritu y encanto.



IL VOLO SINGS MORRICONE

El magistral homenaje de Piero, Ignazio y Gianluca al Maestro recientemente fallecido. Incluye los temas más famosos.



2CELLOS DEDICATED

La esperada vuelta del dúo de chelistas más famoso y en el que celebran su 10 Aniversario.



CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2021

Con la Orquesta Filarmonica de Viena y Riccardo Muti.
CD, DVD, BLU-RAY y LP



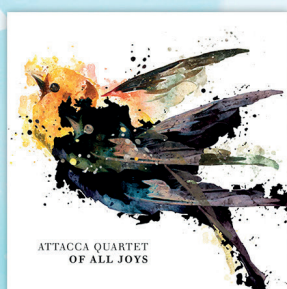
SONYA YONCHEVA REBIRTH

Un encuentro fascinante de música, desde Monteverdi o Downland hasta ABBA.
"Música que hace que se te salten las lágrimas"



CHRISTIAN GERHAHER SCHUMANN-ALLE LIEDER

Gerhaher encabeza la hazaña de completar la grabación de las canciones completas de SCHUMANN en esta caja.



ATTACCA QUARTET OF ALL JOYS

El cuarteto muestra en el álbum su original interpretación de grandes trabajos del movimiento minimalista y de la era renacentista.



ANITA RACHVELISHVILI ÉLÉGIE

La mezzo-soprano incluye canciones en ruso, georgiano, italiano, francés y español. Una selección de temas con los que la artista tiene especial conexión.



JORGE GRUNDMAN PIANO & CELLO CONCERTOS

El segundo trabajo monográfico dedicado íntegramente al compositor Jorge Grundman incluyendo tres primeras grabaciones mundiales.

ALEXANDER ZEMLINSKY

La música reencontrada

por Rafael-Juan Poveda Jabonero

A menudo, cuando nos referimos a compositores cuya producción no goza de la suficiente presencia en el repertorio, solemos hacer especial énfasis en el interés que despiertan sus composiciones, siempre que haya una justificación para ello. En el caso de Zemlinsky, es la propia música la que ha ido poco a poco labrando su hueco entre los compositores más representativos de su época. La labor de difusión de sus obras a cargo de directores como James Conlon o Riccardo Chailly, y las investigaciones de expertos como Antony Beaumont, quien también aporta valiosos registros, han dado a conocer la música de un compositor que se gana por sí mismo el derecho a ocupar un lugar destacado en la historia de su tiempo. Y lo hace a través de casi todos los géneros musicales por los que transitó.

Contemporáneo de Mahler, nació once años más tarde que él, pero también de Schoenberg y el resto de los componentes de la Segunda Escuela de Viena, así como de Max Reger, Stravinsky, Bela Bartók o los primeros años de Hindemith; también compartió sus primeros años de existencia con Brahms, que se desveló como uno de los principales valedores de su música; incluso con Bruckner, de quien llegó a recibir clases de composición en Viena. Hasta su partida a Estados Unidos, formó parte activa de la vida musical europea anterior a la Segunda Guerra Mundial, bien como intérprete (director y pianista) o compositor. Además, a pesar de la cercanía con los nombres de algunos de sus predecesores (que le sirvieron de modelo), o de la fuerte personalidad de algunos de sus compañeros de generación, el compositor mantuvo siempre (desde sus primeras obras) una potente identidad que caracterizó su propio estilo. En su momento Mahler dijo acerca de su propia música que su tiempo llegaría; es indudable que así ha ocurrido, pero no lo es menos que, aunque se hizo de rogar, el tiempo de Zemlinsky también llegó, y esto sucedió de forma muy evidente a partir de la década de los ochenta del pasado siglo. En este año, que se encuentra llegando ya a su fin, celebramos el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento.

Algunos datos biográficos

Nace en Viena el 14 de octubre de 1871. Los primeros contactos que experimenta con el mundo de la música son a través del piano y el órgano que tocaba en la sinagoga donde su padre desempeñaba un cargo administrativo. Adolf, su padre, a pesar de ser de tradición católica, se convirtió al judaísmo que profesaba su esposa, junto con toda la familia. Entre 1884 y 1892 estudia en el Conservatorio de Viena, donde recibe primero enseñanzas de piano de Anton Door y más tarde de armonía, contrapunto y composición, disciplinas en que tiene como profesores a Franz Krenn, Robert Fusch y Anton Bruckner, entre otros. En 1894 comienza su amistad con Arnold Schoenberg, de quien fue uno de sus pocos maestros. Dos años más tarde conoce a Brahms, quien le toma como su protegido.

En 1900 inicia su relación con Alma Schindler, que no duraría mucho, a causa tanto de las presiones que tuvo que soportar la joven por parte de los más allegados acerca del físico del compositor, como de la atracción que empezó a ejercer sobre ella Mahler, quien llegaría a convertirse en su primer marido. Precisamente, el primer encuentro entre Alma y Mahler



Retrato de Alexander Zemlinsky, por Richard Gerstl (julio de 1908).

tuvo como eje de discusión a Zemlinsky; fue hacia finales de 1901 durante una reunión en casa de los Zuckerland y a propósito de una discusión acerca de la belleza. La misma Alma Schindler lo describe así en sus Recuerdos y cartas:

“¡La belleza! -dijo Mahler-. La cabeza de Sócrates es hermosa. Me manifesté de acuerdo y agregué que, en mi opinión, Alexander von Zemlinsky, el músico, era una belleza. Era casi el hombre más feo que había visto nunca, pero la fuerza de su intelecto se sentía en cada mirada de sus ojos y en cada uno de sus abruptos movimientos. Zemlinsky era un discípulo de Brahms, y casi todos los músicos de su tiempo y de la generación siguiente se habían contado entre sus alumnos. Mahler se encogió de hombros. Eso era ir demasiado lejos, pensó.

Me enardecí y esforcé por llevar la conversación alrededor de Zemlinsky. -Ahora que estamos hablando de él, ¿por qué no ejecuta usted su ballet de Hofmannsthal, *Das goldene Herz*? Usted prometió hacerlo.

- Porque no puedo entenderlo, espetó Mahler.

Yo había sido instruida en el sinfonismo un poco confuso del poema por el mismo Zemlinsky.

- Le contaré toda la historia y le explicaré qué significa...”

Tras un irónico “soy todo oídos” de Mahler, Alma le invitó a que le explicase el ridículo ballet *La novia de Corea* que ininterrumpidamente lucía el cartel de la Ópera de Viena durante aquel tiempo. La conversación terminó con una sonora carcajada del compositor, al tiempo de la curiosidad de éste por la formación musical de la joven, que ella misma le aclaró diciendo que recibía lecciones de composición de Zemlinsky. En 1901, la amistad con Schoenberg, a quien había conocido siete años atrás, se convierte en algo más, al casarse éste con su hermana Mathilde. Como sabemos, tras este primer encuentro con Mahler, Alma Schindler se fue alejando poco a poco de Zemlinsky. El compositor, quizás forzado por la situación de emparejamiento en que se encontraban casi todas las amistades de su entorno, casó por primera vez con Ida Guttmann en 1907, aunque las desavenencias entre ambos convirtieron el matrimonio en un fracaso, a pesar de lo cual, se mantuvieron casados hasta la muerte de Ida en 1929. Un año después se casó con Luisa Sachsel, su segunda mujer. Volvemos al año 1900, que puede ser considerado el del lanzamiento del compositor a la primera línea de la interpretación musical de aquellos años, cuando es nombrado director del Karlstheater de Viena, más tarde (en 1906) de la Volksooper y dos años después de la Hofoper. En los años posteriores, también pasó por Mannheim, por el Teatro Alemán de Praga y la Academia de Música Alemana. Sus trabajos en los diferentes teatros alemanes, vieneses o checos, se vieron interrumpidos en 1933 cuando el Tercer Reich se convirtió en una amenaza para todos los habitantes que llevasen por sus venas sangre judía. Primero emigra a Viena, donde se hace construir una vistosa mansión por Walter Loos y, más tarde, en 1938 (cuando la situación se hace insostenible) a Nueva York, donde pasa sus últimos años enfermo a causa de diferentes derrames y donde finalmente encuentra la muerte en 1942.

La obra

El catálogo de Zemlinsky abarca casi todos los géneros musicales, desde la música orquestal a la de cámara o el piano, y desde la ópera al Lied. Las primeras composiciones que encontramos en el catálogo de Zemlinsky son, como es lógico, obras para piano, pequeñas sonatas y diversas piezas que nos hacen pensar en su influencia brahmsiana. También hay obras orquestales, como son sus dos sinfonías, con fuertes influencias del hamburgués, pero también de Bruckner en la numerada como *Primera*. En cualquier caso, como ya hemos apuntado anteriormente, son obras con la suficiente personalidad como para distinguir el estilo inconfundible del compositor que, ya en esos inicios, comenzaba a manifestarse. Hay que tener en cuenta que él es alumno de algunas de las más grandes figuras que le precedieron, pero también será maestro de muchos de los que le sucedieron.



Der König Kandaules, ópera póstuma de Zemlinsky, subida recientemente a escena en el Teatro de la Maestranza

Estos primeros años como compositor, que se inician con los últimos estertores de los ochenta y se extienden a toda la década de los noventa, marcan ya el patrón que distinguirá su labor durante toda su carrera. El piano y la música orquestal, como decimos, pero también la camerística, género que cultivará de manera muy especial durante toda su vida. Ya en 1891 y 1894 encontramos en su catálogo obras relevantes, como son sus *Tres piezas para violonchelo y piano*, o la *Sonata para violonchelo y piano*, respectivamente. Pero es que, además, dos años más tarde van a ver la luz el *Trío para clarinete, violonchelo y piano* y, seguidamente, su *Primer Cuarteto de cuerda*, obras ambas que encandilaron a Brahms cuando las escuchó.

También en el piano encontramos ese espíritu de marcada y sincera intelectualidad que caracteriza la obra del compositor, como se puede apreciar sobre todo en sus *Fantasías sobre poemas de Dehmel*, fechadas en 1898. Quizás, si hemos de marcar un límite, entre estos años de “juventud” y la madurez, quizás lo podamos establecer en los inicios del siglo, a partir de su ruptura con Alma Schindler y tras la composición de su ópera *Es war einmal*.

Ópera y música vocal como necesidad

Schoenberg llegó a decir de Zemlinsky que no conocía ningún compositor después de Wagner que pudiera satisfacer las exigencias del teatro con mejor sustancia musical que él. El vasto contingente cultural que inunda la mente del compositor debe tener su consecuencia en sus propias creaciones. La capacidad para crear los ambientes más diversos, así como un innato sentido dramático, hacen de Zemlinsky un compositor especialmente dotado para la ópera. Esto se puede comprobar a partir de *Sarema*, la primera que compuso, en 1897, y quizás alcance su punto culminante en la ópera corta *Una tragedia florentina*, de 1917, donde el minucioso estudio de cada uno de los tres personajes, se combina con altas dosis de ironía y de suspense. Algo, esto último, que es tratado de manera especialmente moderna; de un modo que evoca incluso el mundo incipiente de la cinematografía. Este minucioso estudio de los personajes (las partes) que encontramos en la ópera, no es algo meramente casual, sino perfectamente planificado e insertado en el todo que conforma la obra. Es esta una de las características más identificativas del estilo de Zemlinsky, su sentido de unidad, de forma que no permite que las partes nos desvíen del todo que propone.

Es algo que puede ser considerado una constante en la obra del vienés, sobre todo a partir de su madurez. Sin duda, un ejemplo máximo de lo que decimos nos lo brinda la *Sinfonía Lírica*, posiblemente la obra más famosa del autor. En ella

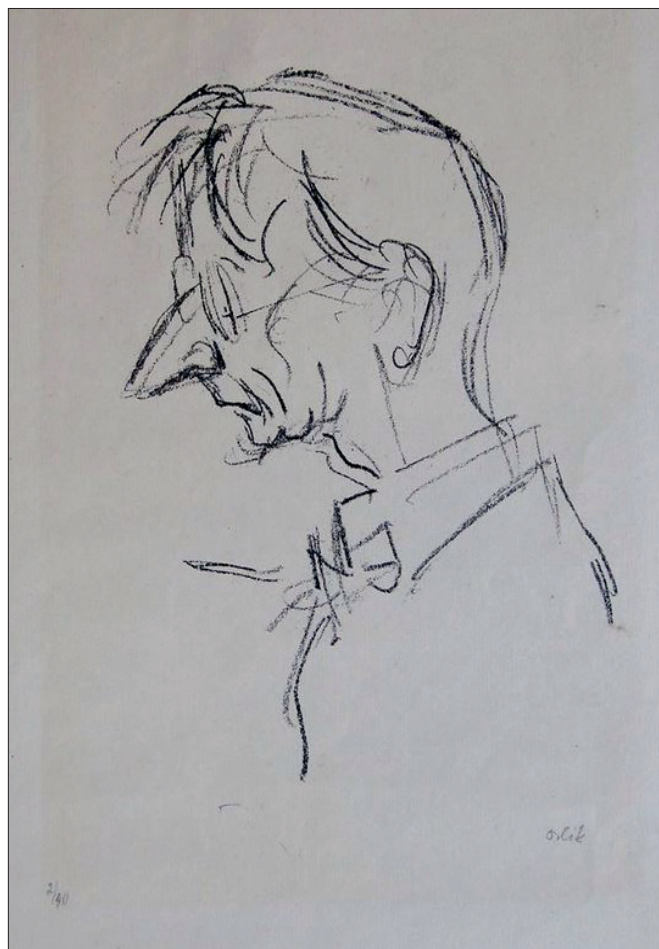
el tejido orquestal y el vocal se entrelazan para formar una unidad inseparable. Su carácter y temática participan de un simbolismo que se corresponde con los versos escogidos de Tagore. Las siete canciones de que consta se encuentran unidas entre sí, no sólo por los espacios orquestales que las conectan, sino también porque su temática parece evolucionar desde la primera hasta el epílogo, sin que desaparezca el nexo de que participan en común.

El propio Zemlinsky, en un artículo de 1924 para la revista *El atril y la batuta*, explica el concepto que debe prevalecer en la sinfonía con las siguientes palabras:

“La afinidad intrínseca de las siete canciones, con sus preludios e interludios, que tienen todos una y la misma base apasionada y profundamente seria, ha de darse por reconocida y aceptada si la obra se comprende e interpreta correctamente. El preludeo y la primera canción presentan la atmósfera fundamental de la *Sinfonía* entera. A todas las otras secciones hay que darles un colorido acorde con la atmósfera de la primera. Por ejemplo, la segunda canción, que puede decirse que ocupa la posición del scherzo, no debe en absoluto tratarse como algo ligero o carente de seriedad; ni tampoco la tercera canción —el adagio de la *Sinfonía*— como lánguido canto de amor. Lo que confiere a estos poemas su afinidad es precisamente la selección que de ellos hice y el orden determinado en que los compuse; y lo que subraya claramente la unidad de la obra es la forma de interpretarlos, junto con un tratamiento a la manera de leitmotiv de algunos de los temas, y el director debe tener siempre ante sí la idea del carácter unitario de la obra”

Antes de la *Sinfonía Lírica*, hay dos obras en las que este sentido de lo unitario adquiere una especial relevancia, ambas compuestas más o menos por la misma época (1913-14) nos referimos al *Segundo Cuarteto*, en el que seis secciones diferentes son ejecutadas sin interrupción, como si de un solo movimiento se tratase, y los *Seis Lieder sobre poemas de Maeterlinck* que, si bien fueron comenzados en 1910, no se concluyó su composición hasta 1913. En este mismo sentido, más aún cabe señalar el *Cuarto Cuarteto*, último de los compuestos por Zemlinsky, ya en 1936, poco después de la muerte de Alban Berg, con quien tenía una gran afinidad y hacía quien sintió un gran afecto.

Berg se había inspirado en la *Sinfonía* de Zemlinsky para la composición de su *Suite Lírica*, y éste respondió con su último Cuarteto a la muerte del amigo. Sobre los cuartetos en general, hemos de decir que pueden ser considerados como algunos de los ejemplos más acabados del género de la primera mitad del siglo XX, y deben ocupar un lugar de privilegio junto a los de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena y los de Bartók. De este último en particular, es conveniente señalar su afinidad con el último de Bartók, así como, una vez, su sentido de unidad interna y, también,



En este año, que se encuentra llegando ya a su fin, celebramos el 150 del nacimiento de Zemlinsky (en la imagen, dibujado por Emil Orlik).

de búsqueda de identidad. Esa búsqueda de identidad que se haya presente en casi toda la producción de Zemlinsky y que, en sus últimas obras (el *Cuarteto* a que nos referimos y *El rey Candaulo*, su ópera póstuma), cobra un significado muy especial.

Esa búsqueda de identidad personal que quizás se remonte a su propia procedencia, fruto de una familia de rica mezcla de tradiciones y culturas: padre católico, hijo de húngaro, su madre, sefardí, hija de padre judío y madre musulmana; pero que también tiene que ver con sus propias inquietudes intelectuales y artísticas mediante los autores a quienes lee, e incluso de sus propias convicciones religiosas que, en ocasiones, también lleva al pentagrama, como sucede con los tres salmos a los que pone música, tres obras imponentes que complementan de manera excelsa su serie de deliciosas cantatas y obras corales, prodigios de armonización y sabiduría vocal. Sobre todo, esa búsqueda de identidad que nos lleva a considerar el carácter autobiográfico de una gran parte de su producción.

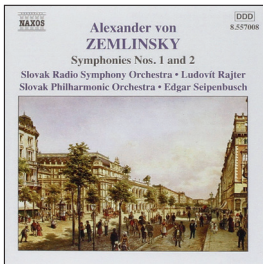
En este último sentido, quizás debamos considerar su obra más visionaria la que se constituye como testamento del autor, que dejó perfectamente concluida en cuanto a concepto, pero inacabada por su instrumentación. Nos referimos a la ópera *El rey Candaulo*. Antony Beaumont reconstruyó la obra y completó la instrumentación, mostrando la certificación de lo que apuntamos en estas últimas líneas, pues Zemlinsky traza en ella un resumen de su vida como compositor, bien con citas estilísticas, bien con alusiones a obras anteriores. Y esto lo elabora sobre un argumento que, si bien procede de la Grecia clásica, posee un carácter totalmente atemporal que puede adaptarse al momento actual sin ningún problema.



Zemlinsky y Arnold Schoenberg en Praga (1917).

Síntesis de una discografía joven

Obras sinfónicas y de cámara



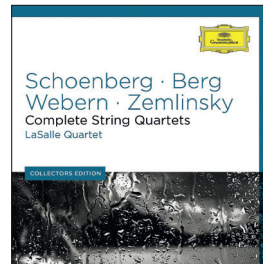
Sinfonías 1 y 2. Sinfónica de la Radio y Filarmónica Eslovacas / Ludovít Rajter y Edgar Seipenbusch. Naxos · CD · DDD

Además de estas dos sinfonías completas, también se conservan los dos últimos movimientos de otra anterior en mi menor, compuesta siendo aún estudiante. Las tres fueron compuestas a lo largo de la última década del siglo XIX.



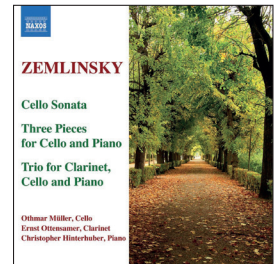
La Sirenita, Sinfonietta, Un poema coreográfico, etc. Gürzenich-Orchester Köln / James Conlon. Emi · 2 CD · DDD

La Sirenita se estrenó en Viena en 1905, en un concierto que también incluía *Peleas y Melisenda* de Schoenberg. La obra estuvo desaparecida hasta que en 1980 se encontró la copia de la partitura, y se ha ido imponiendo en el repertorio.



Cuartetos de cuerda (+ Otros). Cuarteto LaSalle. DG · 6 CD · DDD

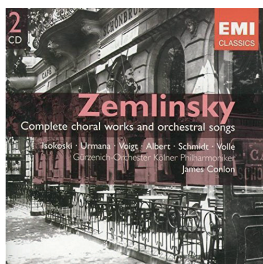
Esta grabación de comienzo de la década de los ochenta permitió a muchos empezar a descubrir la obra de Zemlinsky. Oportuna reedición, esta, de los cuatro cuartetos, perfectos compañeros de los de la Segunda Escuela de Viena.



Trío para clarinete, chelo y piano. Obras para chelo y piano. Othmar Müller, Ernst Ottensamer, Christopher Hinterhuber. Naxos · CD · DDD

Brahms fue uno de los modelos seguidos por Zemlinsky en sus primeros años. Además, el hamburgués le correspondió reconociendo el valor de sus trabajos, aún juveniles. Quizás, fruto de esa mutua estima, nacen las obras de este CD.

Música vocal y coral



Obras corales completas. Gürzenich-Orchester Köln / James Conlon. Emi · 2 CD · DDD

James Conlon llevó a cabo una importante labor de difusión de la música de Zemlinsky por los años noventa y comienzos del nuevo siglo. Justo es reconocer que sus grabaciones son referenciales; esta que proponemos es una muestra.



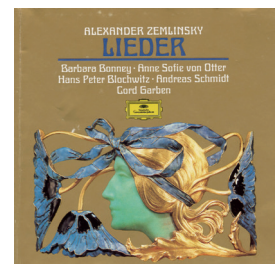
Sinfonía Lírica. Una tragedia florentina. Salmos... Diferentes solistas y orquestas / Riccardo Chailly. Decca · 2 CD · DDD

También Chailly, y por los mismos años, dedicó a Zemlinsky una serie de registros antológicos. Aquí se incluye una pequeña recopilación de ellos, entre los que hay que destacar la soberbia versión de *Una tragedia florentina*.



Sinfonía Lírica. Varady, Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín / Lorin Maazel. DG · CD · DDD

Como la de los Cuartetos, esta debe ser considerada una grabación pionera de la obra de Zemlinsky. También fue registrada por la misma época. Varady y Dieskau, bajo la mirada atenta de Maazel, descubrieron esta música al mundo.



Lieder. Bonney, von Otter, Schmidt, Blochwitz. Cord Garben, piano. DG · 2 CD · DDD

Los Lieder de Zemlinsky merecen una atención exhaustiva, y no sólo los más conocidos (*Maeterlinck Op. 13*), pues es posible que en ellos se encuentran algunas de las claves decisivas para comprender la totalidad de su producción.

Ópera y más



Érase una vez. Johansson, Westi, Haugland. Sinfónica de la Radio Nacional Danesa / Hans Graf. Capriccio · 2 CD · DDD

Tras *Sarema*, *Es war einmal*, es la segunda de las ocho óperas compuestas por el autor. Son momentos felices en su relación con Mahler quien, tras considerar una nueva producción de *Sarema*, se decidió por el estreno de la obra en Munich.



El enano. Tslagova, Magee. Ópera Alemana de Berlín / Donald Runnicles. Dir.: Tobias Tratzer. Naxos · BD · DTS

"Pequeño, sin barbilla y sin dientes". Así definía Alma Schindler a Zemlinsky. Quizás esto movió al compositor a trabajar en esta obra, inspirada en el relato *El cumpleaños de la infanta*, de Oscar Wilde, título que también comparte la ópera.



El rey Candaules. O'Neal, Pederson. a Filarmónica Estatal de Hamburgo / Gerd Albrecht. Capriccio · CD · DDD

Última de las óperas del compositor. Terminada en 1936 en Nueva York, su estreno no tuvo lugar hasta sesenta años más tarde en Hamburgo. La censura americana imperante no pudo admitir la escena de la cama del segundo acto.



EDICIÓN DEL ANIVERSARIO. Selección de obras. Diferentes solistas, conjuntos instrumentales, orquestas y directores. Capriccio · 6CD · DDD

Una prueba determinante del interés de la firma Capriccio por Zemlinsky. Álbum perfecto para introducirse en la producción del compositor, pues se encuentran representados todos los géneros que abordó en versiones de mucho atractivo.

Ton Koopman

Embajador de la música antigua

por Lorena Jiménez

Holandés, de 1944, Ton Koopman pertenece a esa generación de pioneros que sentó las bases del movimiento de la "interpretación historicista". Nacido en la histórica ciudad hanseática de Zwolle en medio de la guerra: "nací un mes antes, mientras la ciudad estaba siendo bombardeada por los ingleses", con solo 6 años ya cantaba en el coro católico de la iglesia: "podía leer más rápido las notas que las palabras". Tenía 11 años cuando el director del coro le dijo a sus padres que debería recibir clases de piano: "Éramos 7 hermanos, mi madre tenía esclerosis múltiple, mi padre era un músico de jazz que luchaba por sacarnos adelante, y al principio ni siquiera podía pensar en tomar lecciones por falta de dinero (...) De alguna manera mis padres se arreglaron (...)". Nunca se sintió atraído por el piano, pero soñaba con tocar el órgano cuando aún no alcanzaba a los pedales. Tras terminar la secundaria, se instaló en Ámsterdam, donde se graduó en órgano y clavicembalo con el Prix d'Excellence en ambos instrumentos, y estudió musicología en la universidad, donde fue alumno de Gustav Leonhardt, y forma su primera orquesta Musica Antiqua Amsterdam. Y es que el Prof. Dr. Ton Koopman, que tras más de seis décadas de carrera sigue siendo como director, músico y musicólogo una de las figuras fundamentales de la denominada "música antigua", siempre tuvo claro que ese sería su repertorio. A pesar de que entonces las ideas emergentes del movimiento de interpretación historicista eran algo completamente nuevo, alternativo y marginal: "Al principio no podíamos tocar en el Concertgebouw. En los sesenta era un movimiento clandestino y teníamos que tocar en pequeñas iglesias. Tocábamos en jeans y todo el mundo llevaba el pelo largo... Éramos algo así como un grupo rock". Cercano en la distancia, la voz de Ton Koopman llega desde Ámsterdam a través del hilo telefónico; persona de agradabilísimo trato, su generosidad excede el papel.



Coincidiendo con su gira internacional, este 20 de diciembre hará escala en el Auditorio Nacional de Madrid con su Amsterdam Baroque Orchestra & Choir en el marco de la temporada de Ibermusica. Hábleme del programa, ¿por qué eligió este programa en concreto para esta gira navideña?

La idea fue hacer un programa de Navidad diferente, porque como sabe, me encanta la música de Bach, aunque por supuesto hacer su *Oratorio de Navidad* sería lo más lógico... Hace tiempo ya había hecho una programa de Cantatas para Navidad, así que decidimos plantear un programa totalmente diferente, y pensé en el *Christmas Magnificat* de Bach, en su segunda versión, y el *Concerto* de Corelli, y también decidí incluir el *Te Deum* de Haendel, que es una obra que me encanta y es una música agradable de escuchar, y muy bonita para interpretar y, además, hacía doce o trece años que no lo hacía; así fue cómo surgió la idea de hacer este programa...

¿Qué nos puede contar del *Dettingen Te Deum* de Haendel?

La Guerra de Sucesión en Austria entre 1740 y 1748 fue una de las guerras que no ganó Austria, sino aquellos que estaban en contra de Austria; la batalla de Dettingen, que fue el 27 de junio de 1743, en realidad, la ganaron los británicos y necesitaban un *Te Deum* para la celebración de esa victoria. Así que pensé que podría ser interesante hacer un programa con estas dos obras porque es una obra bonita, es una obra realmente coral, y como ocurre con la mayor parte de las obras de Haendel, el coro la disfruta, porque canta casi toda la pieza.

Volviendo a Bach; como uno de los mayores expertos en Bach, ¿todavía descubre cosas nuevas del compositor cada vez que aborda sus partituras?

Sí, por supuesto; por ejemplo, el *Magnificat* lo he interpretado en diferentes versiones... La primera versión es la de 1723 en Leipzig y era incluso más alta; la segunda versión, que es en Re mayor y es la que vamos a interpretar, fue compuesta e interpretada entre 1732 y 1735, aunque se suele fechar en 1733, y por supuesto el *Magnificat* siempre era para la época de Navidad... Es una obra más pequeña que el *Oratorio de Navidad* pero es muy bonita; tiene arias muy hermosas y también partes muy bonitas para el coro; hay menos coro que en la obra de Haendel, pero el coro tiene, de todas formas, un papel muy importante... El hecho de que esta fuese la obra que Bach interpretó en su primer año en Navidad en Leipzig es un buen reclamo para hacerla... Es una obra difícil para el coro... Las dos obras tienen el mismo grupo de instrumentos, con trompetas, oboes... y solo el *Magnificat* lleva travesos... En el *Magnificat* todos los solistas tienen algo que hacer, pero en el *Dettingen Te Deum* son el altus y el bajo los solistas que destacan especialmente, y el resto tiene partes más pequeñas, y solo cantan unos pocos compases...

¿Por qué es tan difícil cantar bien Bach?

Porque cuando Bach escribe una coloratura no mira si es difícil o no, sino que él escribe para la voz como si escribiera para los instrumentos, y la más difícil es la partitura que tengo ahora delante, y es en el comienzo del Gloria, al final... (me canta el pasaje)... es un momento espléndido...

¿Johann Sebastian Bach es el mejor compositor de todos los tiempos?

Sí, para mí es el número uno... No conozco a ningún otro compositor que tenga el talento que tenía Bach; esa capacidad para llegar a tu cerebro pero también a tu corazón...

¿Y qué le diría a aquellos que dicen que Bach también tiene malas Cantatas, y critican, por ejemplo, la BWV 96 o la BWV 150?



© FOPPE SCHUT

Este 20 de diciembre, Ton Koopman hará escala en el Auditorio Nacional de Madrid con su Amsterdam Baroque Orchestra & Choir en el marco de la temporada de Ibermusica.

Bueno, creo que lo que realmente ha pasado es que los antiguos musicólogos trataron de mantener a Bach siempre en el nivel más alto, y esas Cantatas son tempranas, de cuando todavía era muy joven... Brahms cogió la chacona de la 150... A mí me gusta la 150 y la 96 también me parece bonita, pero no podemos olvidar que un gran compositor como Bach también fue joven, y nosotros no hemos sido capaces de escribir a ese nivel en nuestra vida... Estoy disculpando bastante a Bach (risas), pero creo que el momento en el que Bach escribió las *Cantatas BWV 96* y *BWV 150*, solo tenía 20 años, y tenemos que dejar que la gente crezca... Quizás, Mozart, que con 8 años ya componía sinfonías, creció más rápido que Bach; a Bach le llevó un poco más de tiempo, pero todo el mundo tiene su propio ritmo vital... y también aprendió rápido... Además, creo que no hay que señalar que una composición no es de un determinado compositor a no ser que conozcamos el compositor real de la misma, como ocurre, por ejemplo, con la *Toccatte en re menor para órgano* (me la canta), que los alemanes decían que no podía ser de Bach, sin decir quién podría haber sido su autor... Yo estoy seguro que el autor de esa *Toccatte* fue J.S. Bach... Creo que como músicos y también como musicólogos tenemos esa responsabilidad de no quitar la autoría de una composición hasta que no estemos seguros de quién es el verdadero compositor... Tengo mucho cuidado en quitarle algo a alguien a no ser que sepa con certeza quién es el autor...

“Como ocurre con la mayor parte de las obras de Haendel, el coro disfruta en el *Dettingen Te Deum*, porque canta casi toda la pieza”



© FOFHE SCHUT

"El hecho de que el *Magnificat* de Bach fuese la obra que Bach interpretó en su primer año en Navidad en Leipzig, es un buen reclamo para hacerla", afirma el director, que la interpretará en Madrid.

Como experto investigador e intérprete del antecesor de Bach, Dietrich Buxtehude, del que ha grabado su obra completa "Opera Omnia" (ver crítica en la página 54 -nota del editor-), una edición de 30 CD; además de ser el Presidente de la International Dietrich Buxtehude Society, y de haber recibido el Premio Buxtehude de la ciudad de Lübeck. ¿Qué importancia tuvo en el joven Bach ese viaje a Lübeck donde conoce a Buxtehude? ¿Cómo le influyó?

Buxtehude fue un fantástico ejemplo para Bach. Con trece años, Bach transcribe la obra más difícil para órgano que escribió Buxtehude, un gran coral para órgano... Y con solo esos años, la transportó para tocarla él mismo... Sabemos que Bach estuvo en Lübeck para tocar en la *Abendmusik* en 1705 y también sabemos que no fue allí como estudiante, sino que fue allí porque su profesor Georg Böhm dijo a su amigo Buxtehude que había un organista genial y que tenía que invitarlo para la *Abendmusik*... Así fue cómo Buxtehude lo invitó en 1705, y Bach permaneció allí e incluso tocó el *continuo* con Buxtehude... Y tuvo tiempo de ver las partituras de Buxtehude y se quedó realmente impresionado con su música... Cuando Bach regresa de Lübeck, vemos que Bach

"No conozco a ningún otro compositor que tenga el talento que tenía Bach; esa capacidad para llegar a tu cerebro pero también a tu corazón"

compone en el estilo de Buxtehude, de hecho, la *Cantata n. 71* es un buen ejemplo, y la *Cantata n. 106 "Actus Tragicus"* es el mejor ejemplo... No olvidemos que Bach descubrió también a Albinoni y cogió cosas de él... En definitiva, la influencia de la obra de Buxtehude está ahí, de la misma forma que también se puede apreciar la influencia de la obra de Vivaldi, aunque siga siendo Bach... Cuando grabé todas las Cantatas de Bach, me di cuenta de que las Cantatas más conocidas para mis músicos eran en particular las Cantatas de Weimar y algunas de Leipzig, como la 147 "*Jesu bleibt meine Freude*", que por supuesto son muy bonitas... En ellas Bach escribe muy bien... Por eso, las Cantatas 96 y 150 de las que hablamos anteriormente, que están cercanas a las de Weimar pero son anteriores, parece como si no fueran de Bach... Hay que disfrutar por tanto de los diferentes Bach, hay que disfrutar viendo cómo va creciendo Bach...

¿Y en qué otros compositores se aprecia también la influencia de Buxtehude?

Pues los compositores que lo rodeaban en Alemania... Podemos pensar, por ejemplo, en compositores como Georg Böhm, Reincken, compositores de ese tipo, porque Buxtehude solo publicó dos piezas, es decir, solo se editaron dos obras con su música de cámara... En realidad, Buxtehude era un compositor que la gente conocía en Lübeck o Hamburgo, por ejemplo, que no estaba lejos de Lübeck... Pero creo que la gran tristeza de Buxtehude es que no fue tan conocido fuera... Pachelbel fue también otro compositor que conoció su música y quizás sea el más conocido de todos estos compositores... En definitiva, fueron sobre todo compositores de la época que escribieron obras para teclado, pero por supuesto Bach es el más importante; creo que Georg Böhm, el profesor de Bach, fue el que le puso en contacto con la música de Buxtehude...

La musicología alemana dividió a los compositores en *Grossmeister* y *Kleinmeister* (todos los demás), ¿fue un gran error?

Sí, sin duda fue un gran error, porque tenían a Haendel, Bach y Schütz, y pensaron que ya era suficiente, y por ejemplo Heinrich von Biber en Austria no consiguió ser incluido en *Grossmeister* y creo que ya es hora de olvidar esta distinción... Soy Presidente del Bach Archive pero también de la Buxtehude Society, así que trato de trabajar para ambos... Quería que se conociera la música de Buxtehude y por eso decidí hacer su integral, para que todas sus obras estuvieran a disposición en CD, y muchas de esas obras se hicieron por primera vez conmigo; además, cuando se tocan las obras tempranas de Bach, se conocen muchas más cosas sobre el tono, sobre el carácter... En realidad, mi idea había sido grabar Bach y Buxtehude conjuntamente; no pudo ser así, pero estoy orgulloso de haber podido grabarlos a ambos... Y me alegra que la gente solicite fotocopias de las partituras que hicimos, por ejemplo, eso significa que las cosas están cambiando... Me preguntan ¿cómo hiciste eso? ¿Por qué hiciste eso? Y trato de dar tantas respuestas como puedo, trato de ser un buen evangelista para Buxtehude... Me encanta su música y creo que es un gran compositor que tendría que ser mucho más conocido y, además, si conocemos a Buxtehude, tocaremos sin duda mucho mejor las obras tempranas de Bach...

Y qué me dice de Telemann, de quien ha grabado su *Tafelmusik*? ¿Es Telemann un compositor subestimado? ¿Deberíamos colocarlo en el grupo de los *Grossmeister*?

Sí, creo que tendría que pertenecer al mismo grupo... Alemania fue un país de grandes compositores... También creo, por ejemplo, que Reinhard Keiser es un gran compositor, que tiene música muy bonita; bueno, no se puede llamar a todo el mundo "gran", pero ¡qué música más bonita!... Creo que

tenemos que olvidarnos de que hay buenos compositores, y que hay otros que están en un segundo plano y, sin hacer esa división, entonces podemos rellenar la primera línea de compositores con muchos más... En Inglaterra están Purcell y Haendel, pero también hay otros compositores como William Byrd...

Como pionero de esa generación que sentó las bases de la investigación historicista, ¿diría que todavía queda mucho por hacer? ¿Es necesario revisar algunas ideas interpretativas, consultar otras fuentes...?

Sí, porque muchos directores escuchan música, pero no leen sobre música... Por ejemplo, yo interpreto el *Concierto de Navidad* de Corelli con instrumentos de viento madera también, porque hay un texto de la época de cuando Corelli interpretó sus *Concerti Grossi* en el que se señala que él tenía trompeta, trompas e instrumentos de viento para los *Concerti Grossi*... A veces había hasta setenta instrumentos... No tenemos las partituras, porque quizá no le merecía la pena publicarlas, porque era muy costoso, pero es muy fácil componerlas... Así que uso flautas, oboes, y fagots en el *Concierto de Navidad* y espero que lo disfruten al escucharlo, porque creo que se hacía así... En este concierto tengo muy buenos músicos y ya hemos estado ensayando y funcionó... Creo que deberíamos ser más abiertos de mente, y no repetir siempre lo que ya dijeron nuestros colegas... Seguramente sabrá que en el 2000 hice una reconstrucción de la *Markus-Passion* de Bach; tuve que reconstruir lo que falta... No digo que lo mío sea lo correcto, pero la gente piensa que esta pasión se basa en la *Trauer Ode* y yo creo que eso es erróneo, porque en el último movimiento de la *Trauer Ode*, la *population* está cantando a la reina que muere... Y en la *Markus-Passion* cantan sobre el sufrimiento; y el sufrimiento es algo completamente diferente... Así que lo hice completamente diferente. Creo que es hora de que la nueva generación no solo repita lo que la vieja generación ya hizo... Se necesita una mirada fresca a las fuentes, hay que ir a las fuentes y ver si la vieja generación estaba equivocada, y si lo estaba, corregirnos, por favor... ¡No tratéis de ser correctos repitiendo simplemente lo que habéis aprendido de vuestros profesores!

¿Y sigue siendo correcto el uso de A=415 Hz para la interpretación de la música barroca o también se debería revisar la afinación?

Cuando fundé la Amsterdam Baroque Orchestra en 1979, traté de cambiar el antiguo tono de A=415 por el A=409 y por el A=412 que era el de la época barroca... el tono de Haendel era un poco más alto... estaba en A=417... y se empezó a hacer Mozart y Haydn en A=430, que era el tono de Beethoven... Sí, es algo en lo que hay todavía mucho por hacer... las nuevas generaciones de músicos tienen que aprender a tocar bien los instrumentos, y aprender lo que es importante desde el punto de vista idiomático para tocar esos instrumentos... Es importante conocer cómo hacer bien la articulación, cómo hacer bien los trinos... todavía queda mucho por hacer y espero que nuestros sucesores, y hay muchos buenos, lo hagan...

Nunca ha hecho mucha ópera, ¿no le interesa la ópera? ¿qué le parecen las representaciones modernas de ópera barroca?

“La influencia de la obra de Buxtehude en Bach está ahí, de la misma forma que también se puede apreciar la influencia de la obra de Vivaldi, aunque siga siendo Bach”



© FOPPE SCHUR

Ton Koopman, también Presidente del Bach Archive y de la Buxtehude Society.

Actualmente la ópera es diferente porque siempre tiene esas horribles puestas en escena modernas que a mí no me gustan... Creo que la ópera tiene que tener también un escenario histórico; se necesita un poco más de tiempo porque necesitas un gran arquitecto para hacer bien la *mise-en-scène*... La razón por la que he hecho poca ópera es porque las que hice, al final terminaron siendo más modernas de lo que las querías hacer... y no me gusta... Mi sueño es hacer *L'Orfeo* de Monteverdi pero con un contexto histórico... Con Haendel sería lo mismo, hice algo de Haendel, hice algo de Mozart, pero mi decepción fue siempre la *mise-en-scène*...

Es un conocido bibliófilo; su inmensa biblioteca reúne una gran colección de libros, partituras, manuscritos y muchas piezas únicas. ¿Es cierto que también tiene una colección de grabados?

Sí, es cierto que tengo una colección de grabados... Una gran parte de mi biblioteca fue a Ghent como la Koopman Library en el Orpheus Instituut porque teníamos miedo de que cuando ya no estuviera allí, mi biblioteca pudiera terminar en cualquier sitio. Hay cinco musicólogos trabajando en ella y mis bibliotecarios van a Ghent una vez al mes durante tres días para asistirlos... Así que todavía la puedo usar, porque todavía es mi biblioteca y también voy allí para hacer algunas *lectures*. Y aquí tengo una pequeña “nueva” biblioteca y la música y los libros con la música que necesito los tengo todavía aquí conmigo... La colección de grabados es también una gran colección y la tengo aquí y permanecerá hasta que esté aquí... Echo mucho de menos mis libros, pero me alegra haber encontrado esa solución...

¿Y cuántos cembali tiene?

Tengo nueve *harpsichords*, un *fortepiano* histórico de Stein, y dos órganos...

Gracias por su tiempo y disfrutaremos de su concierto en IberoMúsica con Bach y Haendel.

Marzena Diakun

Bondad, verdad y belleza

por Esther Martín

El pasado diciembre se publicaba el nombre de la nueva directora artística y titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), Marzena Diakun. Sus credenciales avalaron sobradamente el nombramiento. Tras una intensa formación en su Polonia natal, Diakun continuó estudiando en Suiza, Austria y Estados Unidos y comenzó a ejercer en Polonia y Francia. Además, ha trabajado con diversas orquestas por todo el mundo, que solo en España la han llevado a dirigir la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y la del Principado de Asturias.

El comité de expertos que participó en el proceso, realizado en convocatoria abierta, estuvo formado por personalidades relacionadas con la música y la cultura, como la pianista Rosa Torres-Pardo y el director del Teatro Real Joan Matabosch. Su contrato la compromete a permanecer dos años al cargo de la formación madrileña, un proyecto de largo recorrido del que ya se han presentado los pilares fundamentales.

Compromiso, ambición y calidad serían las cualidades sobre las que se sustentan los objetivos de la Maestra Diakun, aunque es pura deducción. A la joven directora no le gusta mucho hablar de sí misma, prefiere que sea su trabajo el que lo diga todo, así que habrá que esperar a que acabe su contrato para poder definir el legado que está construyendo. Por ello, desde RITMO, hemos realizado esta entrevista en la que cada palabra cuenta y cada silencio se transforma en una frase que espera hacerse realidad. En un despacho iluminado por la luz del sol, la directora brilla por su inteligencia y sencillez, y también por algo parecido a la timidez, de la que se ve forzada a salir cuando habla de su trabajo.



Maestra, la ORCAM y su público reciben con expectación su batuta, aunque ya conocía nuestro país porque ha dirigido aquí con anterioridad, ¿qué caracteriza a las orquestas españolas?

Cada orquesta es diferente, cuando viajo por Europa y toco con una u otra, incluso con las alemanas, no siento disparidades geográficas. A día de hoy, existe una mezcla tan grande de culturas en las diferentes agrupaciones que mi sentimiento principal es que cada una tiene sus propias características y virtudes. Lo que me he encontrado en España, la tónica general, es el buen nivel que tienen tanto los músicos como lo que los rodea, los auditorios, el entorno... Me gusta trabajar aquí.

Su anterior director, Víctor Pablo Pérez, lideró la formación madrileña durante casi una década, ¿qué hereda de su trabajo?

Escuché la ORCAM dirigida por él y me entusiasmó. Por supuesto, es un trabajo diferente y los músicos lo notarán, cada director le proporciona un carácter diferente a la orquesta y a mí me gustaría aportar el mío.

¿A qué le gustaría contribuir en esta orquesta?

En este período, mi posición laboral es diferente a como ha sido anteriormente: hasta ahora he trabajado como directora invitada, lo que significa cambiar frecuentemente de lugar y músicos porque en ese rol la rutina de trabajo consiste en llegar a un nuevo auditorio, ensayar el programa e interpretarlo, y así sucesivamente. Pero ahora estaré aquí durante los próximos dos años, por lo que este proyecto me permite tener una visión más larga y unos objetivos duraderos.

Dadas las circunstancias, ¿cuál es su objetivo con la ORCAM?

Aún es pronto para hablar de ello, estamos al principio del programa y la he dirigido en pocos conciertos. Principalmente me gustaría trabajar diferentes aspectos: la técnica, la musicalidad, la variedad de estilos y épocas musicales y las posibles maneras de interpretarlos.

¿Ya ha notado cambios?

Hasta ahora me he centrado en el repertorio clásico y en cómo combinarlo con la música contemporánea. Estoy segura de que el resultado será bueno, porque lo que percibo de los músicos, el trabajo que realizan en cada ensayo, y yo con ellos, está siendo precioso.

La nueva directora de la ORCAM escuchaba mucha música clásica en la casa familiar, pero de ahí a dedicarse a ello había un largo camino que no se imaginaba recorriendo. No recuerda en qué momento se decidió, sólo tiene la certeza de que cuando era pequeña iba a conciertos con su familia y, al volver a casa, se ponía la obra en un casete y dirigía con una batuta improvisada por su hermano. Desde entonces ha pasado tanto tiempo como para haber conseguido el segundo puesto en el prestigioso Concurso Primavera de Praga y en el Concurso Internacional Fitelberg, además del Pasaporte Polityka. En 2019 fue nominada para el Premio a la Mejor Innovación Clásica y, en la actualidad, es la primera directora invitada de la Orquesta de Cámara de París.

¿En qué se fundamenta el trabajo del director de orquesta, su creatividad, el sello personal que lo caracteriza?

Es difícil contestar a esta pregunta porque cada batuta es diferente y cada interpretación difícil de repetir. No se debe olvidar que un director de orquesta es una persona, con sus gustos e ideas propias. Durante mi periodo de formación hubo una época en la que escuchaba y me interesaba por

"Siempre busco en la música que interpreto y escucho la Tríada que defendía Platón: bondad, verdad y belleza"

todos los directores que había en ese momento, acudía a masterclass y a conciertos para verlos y saber cómo trabajaban; mi objetivo era conocer las posibles maneras de interactuar con la orquesta. Pero esa etapa acabó cuando sentí la necesidad de reposar toda la información que había acumulado, madurarla y transformarla en mi propia batuta: llegó el momento de pensar cómo quería ejercer la dirección de orquesta.

¿Podría describir su estilo?

Es complicado definirlo, no sé si el modo en el que siento la música es original, y sólo mío, o se parece a la de otro director. Sería más acertado afirmar que la forma de dirigir está compuesta de ideas compartidas a las que cada uno imprime sus propias peculiaridades y variaciones. Esa es la reflexión que me parece más importante ahora mismo, que si la música y las artes son verdaderas, parten de la sinceridad de la persona que las realiza, y, además, cuentan con una buena base (unas reglas, una formación de nivel, ...) entonces tienen un valor inestimable. Y aunque los preceptos o los resultados parezcan similares, nunca son iguales. Este es el camino para que la música se convierta en algo verdadero, en algo bonito.

Quando le confirmaron su nombramiento, apenas tuvo tiempo para idear una programación y presentarla dentro de los tiempos acordados. Según ha comentado, "fue un trabajo de gestión al que la pandemia ayudó a culminar con éxito", puesto que muchos músicos estaban en un periodo sin trabajo y deseaban agendar fechas de conciertos. Desde la fundación, su directora gerente Raquel Rivera afirma que "la Maestra Diakun nos propone un ciclo sinfónico-coral en el Auditorio Nacional de Música, orgánico, fresco y versátil. Nuestro ciclo de siempre, oído como nunca".

¿Podría explicar cómo ha concebido la programación para esta temporada 21-22?

Parto de los grandes temas y los diferentes periodos y trabajo las habilidades y características necesarias para interpretar cada estilo. Esto es importante en mi trabajo. Además, me gusta la "nueva música", que no está muy presente en las programaciones de los auditorios. Combinar lo conocido con obras nuevas, provenientes de diferentes lugares: Polonia, Chequia, Eslovenia, lugares alejados de las fronteras tradicionales.

De esta manera, la programación incluye obras clásicas y de nueva creación, además de intérpretes consagrados junto a otros con incipientes carreras. Ese es otro de los intereses de esta temporada, la promoción de los menos experimentados: se ha invitado a "jóvenes músicos españoles y a cabezas de cartel para que ambos perfiles puedan interpretar juntos conciertos para dos instrumentos". ¿Podría explicarnos cómo surgió este planteamiento?

Cada concierto tiene algo en común con el resto, y además, contiene una idea que une todas las obras de un mismo programa. Eso puede propiciar, por ejemplo, que, en un doble concierto, un intérprete español toque junto a un gran músico de otro lugar y se encuentren aquí. Así se abre un camino para los jóvenes y sus carreras.



© JESÚS MACBRINÁN

“Con la ORCAM me gustaría trabajar diferentes aspectos: la técnica, la musicalidad, la variedad de estilos y épocas musicales y las posibles maneras de interpretarlos”, afirma la directora Marzena Diakun.

Siguiendo estas premisas, y una vez publicada esta entrevista, es interesante apreciar que algunas ya se han hecho realidad: el pasado 4 de noviembre la pianista Elisabeth Leonskaja tocó junto a la también pianista Alba Ventura, el *Concierto n. 10 para dos pianos y orquesta de Mozart* acompañadas por la ORCAM en el Auditorio Nacional. En cuanto a los criterios que establecen “lo clásico”, introduce Diakun sus propios gustos según se deduce de la presentación de su programa: “me interesa Bach como parte de las ‘Tres B’ que determinaron el desarrollo de la música llamada clásica”, y en la que se puntualiza que “al lado de Brahms, la tercera ‘B’ será Bruckner” en lugar de Beethoven. Por último, añade que, en esta temporada, “el club de las ‘Tres B’ se amplía también con Berlioz, Bernstein y Berio”.

Junto a los clásicos, está muy interesada en la música contemporánea y ha estrenado numerosas obras con Smash Ensemble (España) y Berg Orchestra (República Checa). De hecho, para el concierto inaugural de esta temporada eligió un estreno absoluto, *El árbol rosa*, de Marisa Manchado. ¿Está usted interesada en buscar y programar nuevas obras, tanto de compositoras como de compositores?

En realidad, lo que me interesa verdaderamente es encontrar buena música y poder tocarla. No me fijo en su origen, si ha sido compuesta por un hombre o por una mujer no es relevante. Aunque parezca una tarea asequible, en realidad es complicada. Encontrar nuevas composiciones no es una cuestión de porcentajes y participaciones, el proceso no se basa en escuchar a 10 hombres y a 10 mujeres, sino en escuchar cientos de obras, independientemente de quien las haya creado.

¿Por qué elige una obra y no la otra?

Siempre elijo piezas que suponen un desafío; me atrae la que me parece bella y tiene calidad, esas son las cualidades que valoro y lo que me decide a seleccionar una partitura. Siempre busco en la música que interpreto y escucho la Tríada que defendía Platón: bondad, verdad y belleza.

¿Qué aportan estos nuevos compositores a la música?

Si das tu parte al público y muestras tu mundo... escultura, pintura, arte, todo ello muestra cómo ven los artistas cada tiempo, y ahora, el nuestro. Por ello, es importante tocar la música que se está haciendo en este preciso momento. Es un espejo de nuestro mundo. Además, no sólo selecciono piezas para orquesta, me interesan muchas combinaciones.

La propuesta de Marzena es ambiciosa e incluye un elemento tan poderoso como es la formación y que explicaba así Raquel Rivera, directora gerente de la Fundación, “creemos que la música tradicionalmente llamada clásica y canónica comparte con los clásicos el poder de ser siempre joven, inacabada y necesitada de ser revisitada. Creemos que la creación artística, musical, requiere intérpretes curiosos para que el misterio se produzca. Creemos que para que todo lo anterior suceda se ha de dar una condición, la educación”.

La formación es un objetivo fundamental que se materializa a través de la Academia Orquestal y la JORCAM, la Joven Orquesta y Coro de Madrid, ¿le interesa el talento de los jóvenes?

Sí, claro. De hecho, la ORCAM trabaja junto a la JORCAM y en los diferentes proyectos y se combina a los músicos de una y otra formación.

Los objetivos de la presente temporada están pensados para formar parte de un proyecto de dos años. Evidencian el ánimo y la fuerza de esta mujer que escogió la dirección de orquesta sin mirar a su alrededor, con el único deseo de obtener el mejor resultado. Porque para esta directora, su trabajo no es una cuestión de género sino de calidad.

Maestra, la realidad evidencia que no hay muchas directoras de orquesta a nivel internacional y son escasas en el panorama nacional español, ¿cree necesaria la paridad o los cupos?

No, no creo en ello. En mi opinión, hay muchas mujeres dirigiendo y las cosas están cambiando paso a paso. Lo que más valoro es la calidad, por eso me cuesta creer que las circunstancias pudieran mejorar si se organizara un concurso sólo para mujeres o sólo para hombres, no me interesan ese tipo de proyectos. Si una persona es buena dirigiendo, que lo haga, ¡adelante!, sin evaluar nada más.

¿Es una realidad generalizada entre sus compañeros de profesión?

Estoy hablando de mí misma, de lo que me gusta y deseo... Mi sueño es poder trabajar así, y que las personas se valoren unas a otras de esta manera.

Una última pregunta, ¿siempre se ha rodeado de esta atmósfera?

El mundo en el que vivimos no es perfecto, pero, afortunadamente, hay mucha gente consciente de su responsabilidad y de valorar todas las opciones posibles. En este sentido, el mundo está cambiando.

Una vez concluidas las preguntas, Marzena Diakun se encamina al ensayo con la orquesta, poco tiempo quedaba para escuchar su trabajo en el Auditorio Nacional de Madrid. Allí, sobre el escenario y frente a los músicos, se definieron las cualidades que confirman su apretada agenda y los numerosos galardones obtenidos, y si en las distancias cortas fueron las manos y su mirada las que la ayudaron a completar sus palabras, frente a la orquesta hace alarde de una elegante gestualidad muy efectiva y poco afectada. Le deseamos lo mejor, Maestra Diakun.

www.fundacionorcama.org
<http://diakun.com>

OPUS ARTE

THE ROYAL OPERA

DVD
VIDEO



ROYAL
OPERA
HOUSE

DER STRAUSS
ROSENKAVALIER

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE

DIRECTOR JOHN SCHLESINGER | CONDUCTOR GEORG SOLTÍ

KIRI TE KANAWA | ANNE HOWELLS
AAGE HAUGLAND | BARBARA BONNEY

Música

DIRECTA
www.musicadirecta.es

Helena Cánovas

“Hay mujeres artistas que son fantasmas de enciclopedia”

por Alicia Población

Helena Cánovas Parés (Tona, 1994) acaba de ganar la segunda edición del Carmen Mateu Young Artist European Award, orientado este año a jóvenes compositores de ópera. Como indica la propia Helena: “este año me había presentado a tres concursos y he ganado el que yo pensaba que tenía menos posibilidades de ganar. No solo fue sorpresa ganarlo, sino el tratarme con tanta libertad con respecto al encargo. El que se vaya a presentar en la programación del Real y del Liceu es para mí francamente importante”. Y así es, ya que al ganar un premio como este, no solo le permitirá preparar un trabajo cuyo estreno se espera para el Festival de Peralada de 2024, sino que su proyecto también se programará, tanto en el Teatre del Liceu de Barcelona, como en el Teatro Real de Madrid. Actualmente, Helena está finalizando su segundo máster de composición y electrónica en Colonia, donde lleva estudiando desde 2017. Pero también se habla de su actividad docente y sus experiencias, “cuando trabajo con niños, trabajamos mucho en grupo”, aplicando su didáctica musical a unas nuevas generaciones, que algunos serán los profesores de música del futuro, como con los adolescentes: “con adolescentes, lo que hago muy a menudo es poner obras para escuchar y abrir debate, que ellos digan que esto no es música, y *pelearnos*. Los adolescentes tienen este sentimiento de no ser escuchados, y darles ese espacio, el altavoz, ayuda a ganar confianza, y es con confianza desde donde se puede empezar a trabajar”.



Comenzó con el piano compaginando sus estudios con canto. ¿Cómo decidió dedicarse a la composición?

En Tona había una escuela de música privada. Yo empecé como con seis o siete años y la escuela había empezado tal vez, que recuerde, hace dos. Cuando mi profe del pueblo vio que ya no podía enseñarme más, me mandó al conservatorio de Vic. Mi grado medio empezó cuando estaba en cuarto de la ESO, y suele empezarse en primero. Yo siempre había sabido que quería hacer música, pero no me veía siendo pianista, ni cantando. Hubo un tiempo en que quería ser abogada, profe... y lo de música estaba por ahí. Y al final, por casualidad, me puse a componer una obra para cello y piano y me gustó. Entonces me dije: "Ah, pues voy a ser compositora". La verdad es que me estaba esforzando mucho en hacer el profesional súper rápido y hubo una época en la que realmente intenté tocar el piano cinco o seis horas al día, pero no funcionaba. En cambio, la composición era un espacio con mucha libertad, con mucha creatividad. Yo era una niña un poco impertinente y me peleaba con mi profe de piano: "Es que yo aquí quiero articular diferente...". Para mí era muy frustrante lo poco creativa que podía ser en piano. Piense que en Vic, en mi conservatorio, no había Fundamentos de Composición. Entonces claro, yo componía y mis obras no las veía nadie. Eso también me dejaba ser más libre, pero sí, yo creo que no soy la única que piensa así en el mundo de la clásica. Hacer instrumento a veces supone ser tan historicistas, tan puristas, tan fieles a la fuente, que a veces te frustra muchísimo.

En obras tuyas se observa la influencia de elementos extramusicales, como en *Instrucciones para llorar*, basada en la obra de Cortázar, o *Corpo senza voce*. ¿Cómo se podría transmitir esta idea de mezclar más allá de la música para crecer en el sistema educativo?

Bueno, vamos a ver qué sucede cuando sea nuestra generación la que empiece a enseñar. Muchas veces pasa que no son los mismos los que hacen música y los que enseñan. Cuando enseño, siempre he procurado meter otras imágenes además del piano. Por ejemplo, coger una canción y decirle a una niña de seis años: "ahora quiero que la toques y que me duermas, que la toques como una nana". Trabajar a partir de esas imágenes creo que les ayuda mucho. Me gusta transmitir que la música es fácil, que es simple, pero que hay que trabajarla; no se trata de tener talento, sino corazón, hay que sentirla y transmitirla así. No he tenido buenas experiencias con ese método usual de "el error está mal", no, trato de lo contrario.

¿Cómo plantea la música contemporánea, un estilo que no es el más escuchado, en sus ponencias y clases a niños y jóvenes?

Hay una diferencia muy grande entre unos y otros. Digamos que de los tres o cuatro años a los nueve o diez, eres niño, y a partir de entonces eres adolescente. A los niños les da igual que suene muy raro y que no sea lo que escuchan normalmente. Entran a ello desde el juego y, es a partir de ese juego cuando, al tocar un *cluster* en el piano, suena decidido porque suena como lo que quieren hacer. A partir de la adolescencia está eso de, "las cosas raras me dan miedo", "quiero encajar"... y es mucho más difícil. Cuando trabajo con niños, trabajamos mucho en grupo. Por ejemplo, como hicimos en Teruel, preparamos un piano y con ocho niños componemos juntos una pieza, la escribimos, con dibujos, y la interpretamos. Yo les lanzo la idea del agua, y les pregunto qué es el agua para ellos, cómo suena, y así vamos construyendo. Como tienen tan pocos prejuicios funciona muy bien. Con adolescentes, lo que hago muy a menudo es poner obras para escuchar y abrir debate, que ellos digan que esto no es música, y *pelearnos*. Los adolescentes tienen este sentimiento de no ser escuchados, y darles ese espacio,



© MICHEL GONZÁLEZ - SHOOTING

"Valoro muchísimo la valentía de la gente de Peralada, un Festival con tradición y con historia y que se arriesga a hacer nueva creación", indica Helena Cánovas, que acaba de ganar la segunda edición del Carmen Mateu Young Artist European Award (en la imagen, la compositora junto a la presidenta de la Fundació Castell de Peralada, Isabel Suqué Mateu, y el director del Festival de Peralada, Oriol Aguilà).

el altavoz, ayuda a ganar confianza, y es con confianza desde donde se puede empezar a trabajar.

¿Qué supuso la residencia artística en Etopia - Center for Arts and Technology en Zaragoza?

Cuando estaba acabando cuarto en el CSMA (Conservatorio Superior de Música de Aragón), me escribió Santiago Latorre, que es músico y coordina la residencia FUGA en Etopia, y me dijo que le interesaba mi perfil. Me propuso hacer una residencia con ellos, y me vino muy bien porque yo estaba un poco bloqueada en cuanto a componer música instrumental. Les propuse hacer un proyecto que fuera un audiovisual, una especie de película y a la vez una instalación para trabajar con electrónica. En ese momento yo ya estaba interesada en cine que trabaja mucho con el sonido, por ejemplo, Jean-Luc Godard o Jacques Tati, y quería hacer una película sobre Zaragoza y su sociedad. Allí hice algo muy diferente a lo que hacía en el CSMA, aprendí mucho y crecí muchísimo. Durante diez meses fui la única en la residencia, en un edificio que tenía cincuenta apartamentos. Estuve viviendo sola en un lugar enorme después de haber estado años viviendo en pisos compartidos; fue muy interesante.

En 2019 finalizó su primer máster en Colonia y actualmente estudia el segundo en el Hochschule für Musik und Tanz Köln, ¿por qué Alemania?

Creo que es muy importante tener un buen profesor en el máster, pero creo que es fundamental tener una buena red profesional. Estar en un sitio donde puedas crecer, donde puedas hacer música. Colonia en ese sentido es el paraíso de la contemporánea. Hay muchos ensembles, mucha gente financiando. Hay dos productoras dedicadas a música contemporánea y tienen demasiado trabajo, están pensando en ampliar. Allí se invierte mucho en nueva creación y cada vez hay más ensembles. Por ejemplo, un trío de flautas de pico que solo hace música contemporánea, aquí (en España) tendrían un concierto cada dos años, allí no paran.

"Muchas veces pasa que no son los mismos los que hacen música y los que enseñan"



© Sven Mox

"Es fundamental tener una buena red profesional; estar en un sitio donde puedas crecer, donde puedas hacer música. Colonia en ese sentido es el paraíso de la contemporánea", afirma la joven compositora, que actualmente reside en Alemania.

¿Qué diferencias encuentra en el sistema educativo español y en el alemán?

Pues no tenemos tanto que envidiar. Estamos hablando de extremos demasiado polares. En Zaragoza tuve una formación demasiado exigente y demasiado poco creativa. Siendo tan completa a nivel de análisis, orquestación, estética... con tanto *imput* y tanto trabajo en cuatro años, no tienes tiempo para componer. De allí fui a Colonia, donde haces dos asignaturas al semestre de lo que quieras y composición. Te haces el máster un poco como quieras. Asignaturas de composición, la verdad, no he hecho ninguna. He hecho cosas de teatro musical, de improvisación, coro, software... En mi caso tenía una base muy sólida de España y acabé en el sitio idóneo para crear. Las personas que han hecho el *bachelor* en Colonia, en comparación con los que han hecho el grado en Zaragoza, pienso que salen flojas, la verdad. No creo que nuestro grado tenga que ser todo experimental, porque hay

"Con adolescentes, lo que hago muy a menudo es poner obras para escuchar y abrir debate, ellos tienen este sentimiento de no ser escuchados, y darles ese espacio, el altavoz, ayuda a ganar confianza, y es con confianza desde donde se puede empezar a trabajar"

que conocer y hay que cuestionar lo que conocemos, pero creo que en Zaragoza se pasaron de medida, y pasa en España en general que nos pasamos. Son los dos extremos, tal cual, del panorama educativo.

El máster que realiza actualmente es sobre música y electrónica, ¿qué cree que pueden aportar la electrónica y las nuevas tecnologías a la composición musical?

Es tratar la electrónica como un instrumento. Creo que en cierto modo la electrónica aporta una cosa más a la biblioteca de sonidos que tenemos que saber tratar. Lo que a mí me parece más interesante de la electrónica es que la veo como una extensión del intérprete. Ya no hay instrumento-persona, sino que además tienes esa extensión que es la electrónica, que te permite hacer cosas que la dualidad instrumento-persona no te permite hacer. A la vez está esa extensión del compositor. Por ejemplo, quiero hacer una obra para doce violines y, para sacar las notas, hago el análisis espectral de un sonido mediante un programa. Yo dejo de ser la persona que elige las notas para que sea el programa, como extensión de mí, quien lo haga. Amplía la figura humana hacia más cosas.

¿Cómo ve la situación de España en relación a la composición musical? ¿Hay oportunidades para darse a conocer como compositora? ¿Querría regresar a España?

Ahora me quedaré entre los dos sitios, esperando poder venir a menudo. Siendo honesta, aquí y ahora tengo el foco de haber ganado un premio que es muy importante, pero en Colonia tengo trabajo sin tener ese foco. A saber si, dentro de tres meses, ese foco que ahora está sobre mí desaparece y no puedo trabajar más aquí. Me da rabia porque yo quiero trabajar, pero funciona así. He compuesto obras como la que comentábamos antes con textos de Cortázar traducidos al alemán, pero lo que me gustaría sería hacer Cortázar original en un sitio donde la gente entienda a Cortázar. Me pasa que estoy hablando de la Guerra Civil española en Alemania y les parece bien, y me lo financian, pero a veces no le encuentro sentido. En España hay personas con muy buena voluntad, que se esfuerzan porque haya más ciclos y más festivales, pero hay un problema con el tema institucional y de financiación. Se programa un tipo de música *mainstream* y no se confía en la nueva creación. Es una cuestión de confianza. Valoro muchísimo la valentía de la gente de Peralada. Un festival con tradición y con historia y que se arriesga a hacer nueva creación. Eso, que en mi opinión debería pasar muchas más veces, en España se convierte en un acto de valentía. Creo que debería existir un equilibrio entre la nueva creación y la música de museo en las programaciones.

All days for future es una trilogía sobre la revolución por el cambio climático. Das Madchen es su obra sobre Greta Thunberg... ¿Podría contarnos algo más sobre este proyecto?

Esto fue un encargo del Theater/Oper Bielefeld. Fueron ellos quienes decidieron que fuera sobre el cambio climático, sin estar yo aún en el panorama. Hablaron con un libretista y un director y, una vez estuvo todo esto, entonces llamaron a los compositores. Cuando llegué no podía decidir nada. Es curioso, pero así trabajaron muchos compositores en la antigüedad, como cuando un noble quería una ópera sobre un tema y el compositor ya se encontraba con el texto hecho. A mí me dio un poco de miedo. Era un tema delicado: "Cómo canto yo sobre Greta Thunberg", me dije. A veces, al cantar, las cosas se frivolan, por eso lo veo con un respeto tan grande. Fue un proceso interesante trabajar a partir de un texto que no puedes cambiar. Lo estuve leyendo mucho, cantando, poniéndole voces... Yo hablo bien alemán, pero no soy nativa, y hay cosas de la musicalidad del alemán que yo hago de una manera diferente. Fue interesante.

En este proyecto se incluyen también las obras de Javier Vázquez Rodríguez y Nicolas Berge. ¿Fue un trabajo colectivo a tres o cada uno aportó su obra individual?

Sí. El teatro no se decidía a que fuera un trabajo colectivo o no, y al final tomamos la decisión nosotros de hacerlo individualmente. Y creo que fue mejor, porque a mí me gusta trabajar en colectivo, pero entonces, que sea un trabajo en el que sí puedas aportar, que busquemos y funcionemos juntos, que haya diálogo. Creo que la colaboración forzosa debería acabarse ya. En cierto momento de la historia podía tener sentido, pero ahora somos muy conscientes sobre la importancia de comunicar y tener un buen ambiente de trabajo, de tu momento profesional también, y de tu género y tu edad. Al final siempre hay una diferencia de *background* que influye. Antiguamente si una era compositora y otra escribía, ya podían trabajar juntas, pero esto no funciona así, y creo que las cosas funcionan si el equipo funciona, y que eso ocurra no es fácil.

El pasado 9 de noviembre fue la entrega de premios del Carmen Mateu Award, que este año iba dirigido a jóvenes compositores y compositoras de ópera. ¿Qué ha supuesto haber ganado un premio de estas características?

Yo sabía que me podían llamar. Me llamaron para decirme que era finalista y que tal día a partir de las dos debía estar libre. Esa tarde tenía un montón de cosas. Cuando me llamaron para decirme que había ganado yo estaba dando clase por zoom a un alumno y les dije: "¿Estáis seguros?". No me lo creía, me pilló muy por sorpresa porque me he presentado siempre a mil cosas y nunca he tenido mucha suerte. Este año me presenté a tres concursos y he ganado el que yo pensaba que tenía menos posibilidades de ganar. No solo fue sorpresa ganarlo, sino el tratarme con tanta libertad con respecto al encargo. El que se vaya a presentar en la programación del Real y del Liceu es para mí francamente importante.

¿Cómo va a enfocar este nuevo trabajo?

Bueno, ya tengo un tema y ahora mismo me estoy frenando un poco porque necesito encontrar un libretista y espero poder trabajar en tándem, por eso evito pensar demasiado, para dejar más espacio a la persona que trabaje conmigo. En un principio quería trabajar con un texto ya existente y tenía ganas de descubrir algo nuevo para mí y para el público. Me gusta investigar, hurgar y descubrí un personaje que me pareció fantástico. Es la condesa de San Luis (Carmen Díaz de Mendoza Aguado). Vivió a finales del siglo XIX y murió en el segundo tercio del siglo XX y es una persona de la aristocracia, casada con un conde. En ese contexto nos podríamos imaginar quizá a una mujer más tradicionalista, pero esta mujer empieza a escribir textos políticos muy de izquierdas, muy pacifistas y muy feministas. Funda liceos feministas en Madrid. Una persona muy ecléctica, ¿no? La condesa haciendo textos sobre política feminista. Además, ella hace dos textos teatrales, uno de ellos llamado *Don Juan no existe*. Y claro, con una condesa y un Don Juan, yo vi ópera. Me encantó. No me interesaba representar los típicos roles de la ópera en los que a la mujer o la matan o tiene la culpa de todo o se hace la sexi... Por eso todo esto caujaba muy bien con lo que quería. Además, me cuadraba el momento histórico, fue escrita en 1923. Lo que le dio un giro más interesante es que, cuando nos pusimos a buscar el texto, y lo buscamos muchísimo, también desde el Festival de Perlada, escribiendo a los teatros donde se estrenó, en Argentina y en Madrid, no lo encontramos. Ha desaparecido. Cuando empiezas a mirar más te das cuenta de que esto pasa con los textos de muchas escritoras de esa época. Finalmente, hemos decidido hacer *Don Juan no existe, no existe* e inventarnos el texto partiendo de esa obra, pero yéndonos a la condesa y al arte olvidado. Y es que vas buscando y navegas por Internet y te encuentras con mujeres artistas de



© TONI FERBER

"La electrónica aporta una cosa más a la biblioteca de sonidos que tenemos que saber tratar; lo que me parece más interesante es que la veo como una extensión del intérprete", nos aclara la compositora Helena Cánovas.

las que, prácticamente, lo que queda es una página de la Wikipedia. Son fantasma de enciclopedia. Actualmente se justifica que no haya mujeres en el arte diciendo que éramos menos y, bueno, igual un poco menos sí que éramos, somos, pero siempre hemos estado. El problema es que estamos en circuitos escondidos. Sakira Ventura hizo un mapa muy interesante sobre compositoras (publicado en una primera edición en RITMO de julio-agosto de 2020 -nota del editor-). Hay montones y montones, pero tienes que ponerte guantes y meterte en bibliotecas llenas de polvo y, en el último cajón de la última estantería, están ellas. Yo estudié composición también porque soy así de naif y de inocente, porque si me hubiera preguntado cuántas mujeres se ganaban la vida con esto, cuántas eran profesoras en España, la verdad es que no hay muchas para tomar como modelo.

¿Qué tiene pensado de ahora en adelante? ¿Con qué proyecto está además del encargo?

En Abril, en Colonia, se estrena una obra con la que he trabajado mucho tiempo. Es una obra para ensemble, vídeo, electrónica y tres actrices, y dura 75 minutos. Versa sobre mi experiencia personal a partir de las conversaciones con mi abuela. Mi abuela María nació en 1925 y murió en 2019. Es decir, la Guerra Civil le pilló con once años. Su vida es la preguerra, guerra y postguerra, y el tema es lo que yo puedo saber por ella y lo que no puedo saber. Es poner el foco en la memoria histórica y ver cómo al final es una cuestión identitaria. Ha sido el primer gran encargo que he tenido y también me dieron libertad absoluta. Allí (en Alemania) a nadie le importa que estemos hablando de España, al final es un tema muy universal.

Gracias y enhorabuena por el Premio Carmen Mateu Young Artist European. Ha sido un placer.

www.hcanovaspare.com
<https://carmenmateuaward.com>

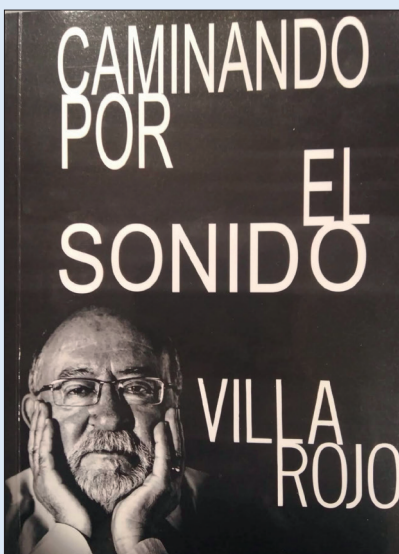
Caminando por el sonido, con Jesús Villa Rojo

por Luis Mazorra

Siempre la publicación un nuevo libro es motivo de alegría para todos y sano orgullo para su natural progenitor. Si, además, se trata de un libro en castellano que versa sobre memorias musicales propias, memorias de la historia reciente de la música española, narradas en primerísima persona con aquellas mismas palabras escritas al calor de cada momento, esta alegría se torna en verdadera admiración.

Con el título *machadiano* de *Caminando por el sonido*, el compositor, clarinetista y pedagogo Jesús Villa Rojo hace un recorrido por toda su rica vida musical. Un recorrido documental y literario en el que va tomando aquellos textos propios, escritos a renglón seguido de los abundantes avatares de su amplio desarrollo profesional en todos los múltiples frentes culturales y creadores que acometió. Aquéllos que responden a sus éxitos, premios nacionales e internacionales recibidos por su activa creación, discografía y como intérprete, así como a su trascendental e incansable labor como promotor en la vanguardia de la nueva música. Un desempeño formidable que, desde el primer momento que conocí en pleno desarrollo, percibí y describí siempre como "institucional". Un creador y promotor que tomara sobre sus hombros tareas que, por desgracia, nuestras instituciones dejaban mal resueltas o directamente aparcadas, a veces por imposibilidad material, falta de recursos, por simple desidia, pero también en ocasiones, de forma deliberada y calculada.

De alguna manera, una proyección, una extensión o un complemento antagonista, protagonista en cualquier caso, de la historia de la cultura en España en el complejo tramo



histórico del último tercio de siglo pasado hasta hoy. Más aún en materia como es la música, con su particular deuda histórica aquí, en la que algún que conocido baluarte de época, con relativo cinismo y sorna, prefería aconsejar "salidas... por tierra, mar y aire".

Pues sí, un nuevo libro donde la memoria se convierte en acicate para nuevas generaciones. Donde la memoria es también un... *Aún* (del pasado y del presente) que titulaba Claudio Sánchez-Albornoz en libro postrero. Con la forma metafórica de una *gran sinfonía*, con su *introducción lenta*, sus *cuatro movimientos*, *finale* y *coda*, van surgiendo, capítulo a capítulo, sus andanzas y conquistas a través de sus discos y los publicados de otros compositores, del clarinete, su técnica y su evolución, de los *sonidos en libertad*, de la tecnología y la

naturaleza, de las *nuevas grafías* de las que es consumado maestro, con aquel hito internacional de su obra *Formas y fases...* y otras más de su celebrado catálogo... o el recuerdo a sus venerados Messiaen, Petrassi, Cage... o de Berio y Morricone, también... o, en otro orden de cosas, de las personalidades históricas patrias de aquellos Antonio Romero y, sus ilustres paisanos briocenses, Diego y Sebastián Durón...

Todo un ejemplar recorrido por la música española, *aún* alerta y perseverante, *aún* responsable, tenaz y luchadora, con aquella palabra escrita por uno de sus principales protagonistas sin cuyo impulso, obra y éxito, nada de lo que ahora disfrutamos hubiera sido posible: Jesús Villa Rojo.

Caminando por el sonido

Autor: **Jesús Villa Rojo**

EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea),
351 páginas

38 Festival Internacional de Música de Canarias

El Gobierno de Canarias presentó la programación del 38 Festival de Música de Canarias (FIMC), que se celebrará del 13 de enero al 16 de febrero de 2022, recuperando así sus fechas habituales, con 56 conciertos a celebrar en escenarios de las ocho islas. Al mismo tiempo, el Festival *En Paralelo* se llevará a cabo de nuevo, y como su nombre y filosofía indican, de manera simultánea y complementaria al FIMC. Ya está abierto el plazo para renovar abonos, incluyendo el Abono Joven, para público de hasta 30 años, que tendrán un descuento del 60% respecto al abono normal. La venta de entradas independientes se abrirá este 13 de diciembre.

La programación fue presentada por el vice-consejero de Cultura, Juan Márquez, y por el director del FIMC, Jorge Perdigón, en un acto en el que han destacado no solo el alto nivel de las orquestas sinfónicas que se darán cita en Canarias, sino también la coincidencia de grandes figuras de la música clásica actual. Subrayaron también el esfuerzo que continúa haciendo la organización para atraer cada año un mayor interés de los jóvenes hacia este festival. Más información al detalle de cada concierto en la web del FIMC.

www.festivaldecanarias.com



Juan Márquez y Jorge Perdigón, durante la presentación del 38 Festival de Música de Canarias.

Regresa la ópera de la navidad al Teatro Real

Leoncavallo y Puccini escribieron, prácticamente de forma simultánea, sus respectivas versiones de *La bohème*. El carácter episódico de la fuente literaria de estas obras (las *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger, nacidas en forma de folletín literario) permitió a ambos autores confeccionar libretos muy dispares pero con una característica en común: ambos son un caleidoscópico retrato coral de una comunidad de jóvenes artistas en el idealizado París de la década de 1840. Sin embargo, si para el autor de *Pagliacci* las escenas de la vida bohemia de Murger sirvieron para repetir el cóctel de infidelidades y celos que tanto éxito le había brindado en su obra más emblemática, Puccini supo atemperar las aristas veristas del relato y convertir su obra en una imperecedera oda a la juventud con un amargo guiño final a su inevitable fugacidad.

La producción de Richard Jones, que ya conocemos de la temporada 2017-18, afronta este título *indestructible* desde el respeto a la tradición, pero marcando distancias mediante la visibilidad del aparato escénico, quizá en sintonía con un Puccini que renunció al crudo verismo para poder preservar, como envuelto en ámbar, un pedazo de realidad.

Estrenada en el Teatro Real el 17 de febrero de 1900, esta producción de Richard Jones cuenta en su equipo artístico con la dirección musical de Nicola Luisotti y Luis Miguel Méndez (días 30 de diciembre y 3 de enero), con el Coro y Orquesta titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo / Orquesta Sinfónica de Madrid) y los Pequeños Cantores de



La conocida producción de Richard Jones para *La bohème* de Puccini.

la JORCAM, siendo el reparto: Michael Fabiano y Andeka Gorrotxategi (Rodolfo), Joan Martín-Royo y Manel Esteve (Schaunard), Vicenç Esteve y Pablo García López (Benoit), Ermonela Jaho y Eleonora Buratto (Mimi), Lucas Meachem y Andrzej Filonczyk (Marcello), Krzysztof Baczyk y Solomon Howard (Colline), Ruth Iniesta y Raquel Lojendio (Musetta) y Roberto Accurso (Alcindoro). Las funciones, entre el 12 de diciembre y el 4 de enero de 2022.

www.teatroreal.es

El Oratorio de Navidad en la OCNE

Haciendo uso de una práctica muy extendida en su tiempo, Johann Sebastian Bach aprovechó un coro festivo compuesto con ocasión del cumpleaños de María Josefa de Sajonia para abrir solemnemente su *Oratorio de Navidad*, estrenado en 1735 en Leipzig, que podrá escucharse por la Orquesta y Coro Nacionales de España con dirección de David Afkham los días 17, 18 y 19 de diciembre. La reutilización de este y otros materiales previos (hasta diecinueve números proceden de obras anteriores) pudo responder simplemente a la necesidad de cumplir en plazo este oratorio de excepcional duración. Sin embargo, la pericia con la que Bach engarza las partes nuevas con las antiguas lo revela además como un maestro de la "parodia": es decir, la técnica renacentista consistente en adaptar obras polifónicas preexistentes a nuevos textos. Al contrario de lo que su denominación sugiere, Bach no concibió este *oratorio* para ser interpretado de un tirón, sino que consiste más bien en un ciclo de seis cantatas correspondientes a sendas festividades distribuidas entre la Natividad y la Epifanía. Las tres primeras corresponden, de este modo, al nacimiento de Cristo, el anuncio a los pastores y la adoración de los pastores, respectivamente: tres episodios que conforman una unidad temática cuyas raíces se hunden en el pasado hasta los dramas litúrgicos medievales.

Orquesta y Coro Nacionales de España

Director: **David Afkham**

Solistas: **Alicia Amo, Catriona Morison, Mauro Peter, Michael Nagy**
Sinfónico 10

Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)
17-19 de diciembre

<http://ocne.mcu.es>



© ANDREW LOW

La contralto Catriona Morison cantará en el *Oratorio de Navidad* de Bach con la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Bach y Haendel con Ton Koopman



© FOPPE SCHUT

Ton Koopman dirige a la Amsterdam Baroque Orquesta & Choir en Ibermúsica.

Nuestro entrevistado este mes de diciembre (páginas 14 a 17), el clavecinista, director y fundador de la Amsterdam Baroque Orquesta & Choir, Ton Koopman, llega al Auditorio Nacional de mano de Ibermúsica con su agrupación para ofrecernos la primera gran obra litúrgica de Johann Sebastian Bach en latín: el precioso *Magnificat*, una partitura inspirada en el texto homónimo del Evangelio según San Lucas que, desde su estreno en Leipzig en las navidades de 1723, se ha convertido en una constante en las celebraciones musicales de esta época del año por su belleza y su significado. Completa el programa otro autor habitual en estas fechas: G.F. Haendel, presente en esta ocasión con el himno *Te Deum* por la victoria de Dettingen.

Amsterdam Baroque Orquesta & Choir / Ton Koopman

Obras de **Bach** y **Haendel**

Lunes, 20 de diciembre, 19.30h

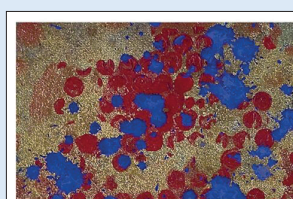
Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica)

www.ibermusica.es

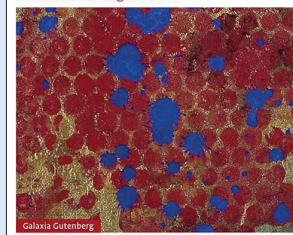
Richard Strauss en la Alemania nazi

Tras el éxito de *La Música de la Memoria*, libro dedicado a los grandes músicos del siglo XIX, Xavier Güell se adentra en los años más oscuros del siglo XX. Cuarteto de la guerra II, segundo volumen de la tetralogía *Nadie logrará conocerse*, Richard Strauss, considerado el mayor compositor de su tiempo, decide permanecer en la Alemania nazi y aceptar la presidencia de la Cámara de Música del Reich con el propósito de proteger

a su familia (su nuera y sus dos nietos son judíos), asegurar el estreno de su ópera *La mujer silenciosa*, cuyo libreto ha escrito el judío Stefan Zweig, y favorecer la cultura alemana. Decisión controvertida que le hará aparecer a los ojos del mundo como un colaboracionista y ser sometido, al final de la guerra, a un proceso de desnazificación que durará más de tres años. Los restantes títulos de *Cuarteto de la guerra* están dedicados a Bartók (*Cuarteto de la guerra I. Si no puedes, yo respiraré por ti*), Shostakovich (*Cuarteto de la guerra III. Y Stalin se levantó y se fue*) y Schoenberg (*Cuarteto de la guerra IV. Romperé los cerros con el viento*).



Xavier Güell
Nadie logrará conocerse
Cuarteto de la guerra II



Nadie logrará conocerse · Cuarteto de la guerra II

Autor: **Xavier Güell**

Galaxia Gutenberg, 208 páginas

www.galaxiagutenberg.com

Una nueva mirada en la Orquesta Sinfónica CaixaBank

El pasado 25 de noviembre, el Auditorio Nacional abrió sus puertas por primera vez a la Orquesta Sinfónica CaixaBank y su director artístico y titular, José Sanchís. En este concierto, la orquesta quiso homenajear a los colectivos COVID con un programa titulado "Una nueva mirada", reflejo tanto de la nueva situación que nos ha tocado vivir actualmente como del salto experimentado por la propia entidad y su orquesta. Durante la primera parte del concierto la protagonista fue la voz y la soprano Susana Cerdón se unió a los 52 jóvenes músicos de la orquesta. La segunda parte fue para la *Sinfonía n. 5* de Beethoven.

El éxito de este concierto deja constancia el espléndido momento en el que se encuentra José Sanchís y la Orquesta Sinfónica CaixaBank, quienes han tenido una extensa actividad musical en los últimos años. Sanchís ha sido uno de los directores españoles que más conciertos ha dirigido en 2020 y, a pesar de la pandemia, desde marzo del pasado año ha hecho junto a la orquesta más de veinte conciertos sinfónicos y medio centenar de representaciones de *Callas en concierto*, acompañando a la gran Maria Callas,



La Orquesta Sinfónica CaixaBank y su director artístico y titular, José Sanchís.

revivida mediante un holograma. Este mes de diciembre se subirán al escenario en más de diez ocasiones, en escenarios de la capital y alrededores, para hacer su famoso concierto de Año Nuevo.

www.josesanchis.eu

Wagnerismo, arte y política a la sombra de la música

Un apasionante ensayo sobre la influencia de Wagner, en ocasiones luminosa, otras veces nefasta, en la literatura, las artes, el cine, la vida intelectual y la política. Para bien o para mal, Wagner es la figura más influyente en la historia de la música. En *Wagnerismo*, Alex Ross restaura la magnífica confusión de lo que significa ser wagneriano: un pandemio de genios, locos y profetas que luchan por el legado multifacético del compositor, y convierte la experiencia de lectura en un constante descubrimiento a través de esas figuras, de Nietzsche, Van Gogh, Dalí y Buñuel a Baudelaire, Virginia Woolf o Proust.

En muchos sentidos, *Wagnerismo* cuenta una historia trágica. Un artista que podría haber rivalizado con Shakespeare en alcance universal se ve arruinado por una ideología de odio. Aun así, su sombra perdura sobre la cultura del siglo XXI y sus motivos míticos recorren películas de superhéroes y fantasía. Ni una apología ni una condena, *Wagnerismo* es una obra de apasionante descubrimiento, que nos ofrece una idea más honesta de cómo actúa el arte en el mundo.



Wagnerismo, arte y política a la sombra de la música

Autor: Alex Ross
Traducción de Luis Gago
Seix Barral, 976 páginas
www.seix-barral.es

Lanzamientos discográficos de la OCNE

La Orquesta y Coro Nacionales de España ha presentado sus nuevos lanzamientos discográficos, distribuidos por Sony Music, en un acto que contó con la participación de los maestros David Afkham y Juanjo Mena, la violinista Laura Salcedo, la soprano Raquel Lojendio, así como el director técnico de la OCNE, Félix Palomero. El primero de los CD presentados es la grabación de la Sinfonía Leníngrado de Shostakovich, dirigida por David Afkham. Con esta obra, todo un tour de force para cualquier agrupación sinfónica, la OCNE tiene la ocasión de mostrar la variedad de sus registros expresivos. El segundo CD está dedicado a obras concertantes de Joaquín Rodrigo, dirigidas por Juanjo Mena. Un doble disco con el temprano Tríptico de Mossèn Cinto o el tardío Concierto como un divertimento. En el registro intervienen Asier Polo, Laura Salcedo (solista de violines segundos de la OCNE); Marie-Pierre Langlamet y Raquel Lojendio.

<https://ocne.lnk.to/JoaquinRodrigolC>
<https://OCNE.lnk.to/ShostakovichIC>

FSF FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

TOMÀS GRAU,
DIRECTOR TITULAR Y ARTÍSTICO

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA TEMPORADA 2021-22

~Interpretando el Momento~

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

INTEGRAL DE LOS CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA DE BEETHOVEN

PAUL LEWIS, PIANO

08.NOV.21 · 20 H

EL CONCIERTO DE BRUCH Y LA SEGUNDA DE BRAHMS

PABLO GONZÁLEZ, DIRECTOR

12.DIC.21 · 17.30 H

EL MESÍAS DE HÄNDEL

CORO FRANCESC VALLS
PAUL AGNEW, DIRECTOR

06.FEB.22 · 17.30 H

JAVIER PERIANES & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

EL 21 DE MOZART
Y LA ITALIANA DE MENDELSSOHN

14.FEB.22 · 20 H

MISCHA MAISKY & SUITES DE BACH

RECITAL DE VIOLONCHELO

15.MAR.22 · 20 H

ALEXEI VOLODIN & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

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

03.ABR.22 · 17.30 H

GRAN MISA EN DO MENOR DE MOZART

CORO LIEDER CÁMERA
SALVADOR MAS, DIRECTOR

24.ABR.22 · 17.30 H

PATRICIA KOPATCHINSKAJA & FRANZ SCHUBERT FILHARMONIA

LA 2A DE RAJMÁNINOV

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**

La Guirlande

Un conjunto con su propio sello distintivo

por Lucas Quirós

La Guirlande se ha convertido en uno de los grupos de música antigua de referencia en nuestro país. Tras un celebrado primer CD titulado *Spanish Travelling Virtuosi*, publican ahora *Cristal Bello*, dedicado a la música de la España y el México virreinal del siglo XVIII y que está recibiendo grandes críticas en España y en el resto de Europa (fue uno de los discos recomendados del mes en el número de noviembre de RITMO). Luis Martínez Pueyo, fundador y director de La Guirlande, habla en esta entrevista sobre este nuevo trabajo discográfico, la trayectoria del grupo y sus nuevos proyectos.

La Guirlande está de nuevo de actualidad por la publicación de un nuevo disco titulado *Cristal Bello*, que además fue uno de los discos del mes recomendados por RITMO en el pasado número de noviembre, con la crítica de Simón Andueza. Hablemos de este nuevo trabajo discográfico...

Cristal Bello centra su atención en la música de la España y el México virreinal del siglo XVIII. Para este disco, aparte de tener que ampliar el grupo con un segundo violín, así como con un contrabajo, hemos contado con la colaboración de la soprano Alicia Amo, quien se sumó al proyecto desde el primer momento en el que se lo expuse. El disco está compuesto en su gran mayoría por arias y cantatas con soprano, aunque también incluimos varias piezas instrumentales. Es un programa en el que llevamos trabajando varios años, y tras ver el resultado final, creo que el esfuerzo ha merecido la pena.

¿Cómo llegaron a este repertorio y cómo fue la selección de las obras que aparecen en el disco?

“Quiero resaltar aquí la inmensa labor que llevan a cabo Toni Pons y Raúl Ángulo para sacar a la luz estas obras olvidadas y, por qué no decirlo, perdidas en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos”



Luis Martínez Pueyo, fundador y director de La Guirlande.

Desde hacía mucho tiempo estábamos en contacto con Toni Pons y Raúl Ángulo de la Asociación Ars Hispana. Ya en 2017, en una conversación con Joan Boronat, llegamos a la conclusión de que una parte importante de nuestro trabajo tenía que centrarse en la recuperación patrimonial del repertorio hispano. Fue ahí cuando, aparte de surgir la idea de *Spanish Travelling Virtuosi*, Joan me recomendó que contactara a Toni, y así lo hice. He de decir que desde el principio el trabajo con Ars Hispana ha sido magnífico. Planteamos la posibilidad de hacer un primer programa con soprano y surgieron varias ideas, de las cuales la idea de un programa con música de la España y el México Virreinal del siglo XVIII fue la que más me gustó.

¿Y las obras?

En cuanto a las obras, Toni me mandó varias posibilidades y fuimos perfilando

el repertorio poco a poco. La idea es que una buena parte del mismo fuera de recuperación patrimonial, sin por ello dejar de incluir obras que ya hubieran sido grabadas de antemano, como puede ser el caso del aria *Cristal bello*, la cual está grabada tan solo en un disco de los años ochenta de una orquesta estadounidense que la interpreta con instrumentos modernos. Por otro lado, yo no quería un disco monográfico. Al igual que en *Spanish Travelling Virtuosi*, me gustan los discos variados, en los cuales puedas disfrutar de diferentes sonoridades y combinaciones, tal y como podría perfilarse un programa de concierto. Esto hace que aparte de las cantatas con soprano, también incluyamos obras orquestales como los *Versos de segundo tono* de Jerusalem, la *Sonata para clave* de Nebra o la *Sonata para flauta* de Locatelli, la cual se encuentra, junto con

las otras *Once Sonatas* del *Op. 2*, en un manuscrito en el Museo de Antropología de México. Quiero resaltar aquí la inmensa labor que llevan a cabo Toni Pons y Raúl Ángulo para sacar a la luz estas obras olvidadas y, por qué no decirlo, perdidas en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos. Sin su trabajo, este proyecto jamás hubiera visto la luz. La cantidad de información y de repertorio con el que cuentan es increíble. Un trabajo verdaderamente encomiable.

¿Cómo fue la grabación?

La grabación la llevamos a cabo entre los días 11 y 14 de julio de 2020 en el Palacio del Conde de Aranda de Épila, en la provincia de Zaragoza. Fue un momento muy especial, a la vez que difícil, ya que fue el primer proyecto que todos nosotros llevamos a cabo tras el confinamiento. Además, en ese momento apenas se estaban reabriendo las fronteras internacionales, por lo que estaba todo muy en el aire y yo no estuve tranquilo hasta que vi a todos los músicos y los técnicos en Épila, preparados para comenzar la grabación. Como técnico de sonido contamos con Pablo Barreiro, con quien ya grabamos el primer disco y quien hace un trabajo magnífico. Como director artístico de la grabación estuvo Bart Vandewege, quien aporta un gusto exquisito a las interpretaciones, además de crear un ambiente muy tranquilo y relajado durante la grabación. Esto es algo importantísimo, ya que una grabación es un proceso que acarrea una gran tensión desde el principio. Lo cierto es que la grabación tuvo desde el primer momento un clima muy especial, ya que la mayoría de nosotros llevaba 4 meses sin poder hacer música junto con otras personas. Fue algo muy emotivo que nos pudiéramos juntar de nuevo para hacer música juntos, y creo que eso se puede sentir cuando se escucha el disco. Por último, para la publicación del disco decidimos hacerlo en esta ocasión en el sello Vanitas, del cual teníamos muy buenas referencias. Lo cierto es que Andrés Alberto Gómez Rueda es una persona magnífica, muy seria, clara y profesional, algo que siempre se agradece cuando llevas entre manos un proyecto que cuesta tanto esfuerzo, y en el que inviertes tanto tiempo, energía y, por qué no decirlo, dinero. Además, es una persona que tiene una gran experiencia en el ámbito discográfico, y siempre está dispuesto a darte buenos consejos que te ayuden a llevar a buen puerto tu proyecto.

Cuéntenos sobre los orígenes del grupo, ¿cómo surgió La Guirlande?

La primera vez que surgió la idea de formar mi propio grupo fue en el año 2012, en el curso de música antigua de Daroca. Allí conocí al clavecinista Alfonso Sebastián, también natural de Zaragoza como yo, quien hace las correpeticiones de los travesos. El entendimiento entre ambos fue magnífico desde el principio, y por aquel entonces ya comentamos que teníamos que hacer algo juntos. La principal



© PABLO F. JUÁREZ

Silvia Jiménez, Pablo FitzGerald, Ester Domingo, Joan Boronat, Aliza Vicente, Vadym Makarenko y Luis Martínez Pueyo, componentes de La Guirlande.

razón que nos llevó a pensar esto fue que en España no abundan los grupos en los que el traveso es el protagonista principal del repertorio que se interpreta. Más tarde, cuando me fui a Suiza a estudiar a la Schola Cantorum Basiliensis, supe que ese momento había llegado, y empecé a trabajar en la creación de La Guirlande. Encontrarme en ese ambiente en el que tuve la oportunidad de aprender tanto, y de conocer a tantísimos buenos músicos dedicados a la música antigua, ayudó muchísimo en la creación del grupo.

¿Es La Guirlande una formación estable? ¿Cuenta siempre con los mismos músicos?

Contar siempre con los mismos músicos para todos los proyectos es algo bastante complicado, sobre todo si cuentas con músicos de primer nivel. No obstante, sí que tenemos un núcleo de músicos con los que siempre solemos contar, aunque los mismos tengan que ir rotando según su disponibilidad. Para el clave, por ejemplo, tenemos a Joan Boronat, Alfonso Sebastián y Adrià Gràcia. Para los violines, contamos con Lathika Vithanage y Aliza Vicente, y el año que viene empezaremos a colaborar con Sue-Ying Koang. Ester Domingo suele ser nuestra cellista, aunque también Bruno Hurtado ha colaborado con nosotros en varias ocasiones. A la cuerda pulsada siempre hemos contado con Pablo FitzGerald, así como con Silvia Jiménez al contrabajo.

Cuéntenos también sobre su trayectoria profesional...

Como es habitual en el mundo de la música antigua, yo primero estudié la versión moderna de mi instrumento, en este caso flauta travesera en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Tras mi paso por el CSMA, tuve la suerte de conseguir una media jornada como profesor en el Conservatorio Municipal de Zaragoza, aparte de otros trabajos menores. Me

encontré con tiempo para estudiar y con dinero que poder invertir, y decidí comprarme un traveso y empezar a tomar clases, ya que la música del siglo XVIII siempre me había atraído mucho. En 2013 y 2014 estuve estudiando en la ESMUC el máster de Música Antigua que allí ofertan, y en 2014 fue cuando entré en la Schola Cantorum Basiliensis, el centro que sin duda ha marcado un antes y un después en mi vida profesional, ya que la cantidad de contactos que haces allí es enorme. En estos momentos dedico la mayor parte del tiempo a desarrollar proyectos con La Guirlande, pero colaboro con grupos, sobre todo, de Suiza, Alemania y Francia, como pueden ser la Accademia Barocca Lucernensis, Ensemble Cristofori, Cardinal Complex o Chiave d'Arco, entre otros. Además, en este curso 2021-2022 estoy como profesor de traveso en la ESMUC de Barcelona.

La Guirlande se ha convertido en uno de los grupos de referencia en la música antigua en nuestro país, gracias también a la calidad de sus trabajos discográficos y a premios como el de mejor grupo joven por parte de GEMA, la asociación de Grupos Españoles de Música Antigua, ¿Cuáles son los sellos distintivos de La Guirlande?

“El sello distintivo de La Guirlande es el de tener al traveso como el centro sobre el cual gira todo el repertorio del grupo; además, estamos muy enfocados a la recuperación de nuevo repertorio, tanto español como europeo”



© PABLO F. JUÁREZ

“El hecho de que una gran parte de los miembros de La Guirlande hayan estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis hace que haya un entendimiento muy fuerte entre los músicos”.

Creo que sin duda el sello distintivo de La Guirlande es el de tener al travesero como el centro sobre el cual gira todo el repertorio del grupo. Además, estamos muy enfocados a la recuperación de nuevo repertorio, tanto español como europeo. Aunque hasta la fecha hemos estado mucho más

enfocados en la recuperación de repertorio español, ya tenemos varios proyectos futuros en los que recuperamos obras de diversos países europeos. Por otro lado, el hecho de que una gran parte de los miembros de La Guirlande hayan estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis hace que

CRISTAL BELLO. Alicia Amo, soprano. La Guirlande. Luis Martínez Pueyo, flauta travesera y director.

Vanitas VA-16 • 68' • DDD

Segunda grabación discográfica de La Guirlande, esta vez para el sello Vanitas, dedicado a las músicas y a lo divino en la España y el México virreinal del siglo XVIII. La música es muy desconocida, siendo más de la mitad de ella recuperada en tiempos modernos y siendo grabada por primera vez. Para ello han contado con la inestimable y fundamental colaboración en la transcripción de las piezas del musicólogo Toni Pons, perteneciente a la infatigable asociación musicológica Ars Hispana, quien firma además unas ilustrativas notas sobre el repertorio grabado en el libreto del CD.

La Guirlande, uno de los ensembles de música historicista más versátiles y con más proyección de la actualidad, creada y dirigida por el flautista Luis Martínez Pueyo, se ha juntado con la soprano Alicia Amo en un feliz encuentro en el que realizan formidables interpretaciones de unas músicas de una calidad muy alta, que merecen ser descubiertas por todo buen melómano.

Tanto la soprano, con su cálida voz, que ha alcanzado una madurez espectacular que le permite abordar todo tipo de repertorio con un sólida técnica, buen gusto y excelente expresividad, como todos y cada uno de los miembros del grupo instrumental, violines de bello y pleno sonido, un bajo continuo plagado de formidables músicos que confieren uno y mil afectos a estas piezas galantes directamente influenciadas por el Barroco, hasta el soberbio flautista virtuoso que es su entusiasta director, firman un delicioso CD que debe estar en cualquier discoteca que se precie.

por **Simón Andueza**

(crítica publicada en RITMO de noviembre de 2021)

“Spanish Travelling Virtuosi se centra en la música de cámara española del siglo XVIII compuesta por músicos virtuosos que desarrollaron gran parte de su carrera musical viajando por toda Europa”

haya un entendimiento muy fuerte entre los músicos, ya que en la Schola se inculca una formación muy concreta y específica que hace que el acercamiento a las obras sea muy determinado.

Algunos de los componentes del grupo residen en otros países europeos, ¿cuáles son las diferencias entre la situación de la música antigua fuera y en España?

Por mi propia experiencia, ya que yo también desarrollo una buena parte de mi carrera profesional fuera de España, en otros países es mucho más fácil poder llevar a cabo proyectos de gran envergadura. En España no es muy habitual, por ejemplo, tocar grandes obras del repertorio de J. S. Bach como las *Pasiones*, el *Oratorio de Navidad*, la *Misa en si menor*, etc., así como proyectos que requieran de grandes orquestas como óperas, Sinfonías de Beethoven, etc. En España es posible ver interpretaciones de estas obras con instrumentos modernos, pero con instrumentos originales es algo verdaderamente poco habitual. Por otro lado, en España creo que es mucho más fácil organizar pequeños conciertos de música de cámara que no requieran de muchos intérpretes y de un gran despliegue de medios, tanto técnicos como de personal. Creo que es un mercado muy diferente al que se puede encontrar en países en los que suelo moverme, como Suiza, Alemania, Austria y Francia. Además, bajo mi modesta opinión, en España dependemos demasiado de lo público, mientras que en otros países tienen leyes que favorecen el mecenazgo de este tipo de proyectos a través del apoyo económico de fundaciones y empresas. Y no es que esos países no tengan ayudas públicas a la cultura. La mayoría de ellos tienen incluso más ayudas públicas que en España. Pero han entendido que el sector privado también debe implicarse en el tejido cultural del país, y lo que yo he visto es que se consigue un sector cultural mucho más dinámico y menos encorsetado.

¿Cómo se percibe la música antigua española fuera de aquí?

Creo que en este sentido debemos diferenciar entre la percepción de la música antigua española por parte de los colegas de profesión y, por otro lado, por parte del público. En el caso de este último, siempre que he tocado programas que giran en torno a música española, todo

el mundo ha salido encantado. Es muy habitual que al final de los conciertos se acerque la gente a comentarte que les ha encantado lo que han escuchado, y que les ha sorprendido gratamente, ya que en un gran porcentaje de las ocasiones no conocían nada de ese repertorio. Por otro lado, creo que en cuanto a los músicos todavía hay muchas barreras y estereotipos que tenemos que romper, aunque bien es cierto que las nuevas generaciones tienen una mente muy abierta para explorar estos nuevos repertorios. En mi caso particular, en el cual estoy sobre todo centrado en la música del siglo XVIII, siempre se ve la música española como música de segunda clase. En mi opinión, los músicos y musicólogos españoles tenemos mucho trabajo por hacer en defender nuestro patrimonio musical, el cual es muy basto y nada envidiable al de otros países europeos de la época.

¿Cómo ha vivido la Guirlande el impacto de la pandemia en el sector cultural los pasados meses?

Nuestro caso es muy curioso, ya que es el año en el que más conciertos hemos hecho, catorce en total entre 2020, hasta marzo de 2021. Bien es cierto que nuestro caso no es lo habitual, ya que en general el sector se está viendo muy afectado. Además, organizar conciertos en esta situación provoca un estrés y una ansiedad enormes, ya que siempre estás con la espada de Damocles sobre la cabeza, y en cualquier momento pueden cancelarte un concierto por razones absolutamente aleatorias y arbitrarias. Además, en muchas ocasiones las organizaciones no se comprometen a cubrirte los gastos de organización que hayas tenido, como pueden ser billetes de viaje, alojamientos, etc., por lo que siempre estás en riesgo de incurrir en pérdidas que para nosotros pueden ser muy importantes.

El anterior disco publicado, fue *Spanish Travelling Virtuosi · vol. I*, hablemos de este proyecto...

Spanish Travelling Virtuosi se centra en la música de cámara española del siglo XVIII compuesta por músicos virtuosos que desarrollaron gran parte de su carrera musical viajando por toda Europa. Ya desde un primer momento, cuando empezamos a trabajar la parte musicológica de este proyecto, nos dimos cuenta de que la cantidad de repertorio disponible era ingente, siendo además en un porcentaje muy alto inédito y no grabado hasta la fecha. Por ello, nos planteamos que este tenía que ser un proyecto a largo plazo, mediante el cual fuéramos grabando poco a poco varios volúmenes centrados en este repertorio. Podría decirse que es un proyecto muy particular y personal de La Guirlande.

¿Habrá una continuación?

Sí, ya tenemos preparado el repertorio que irá en el volumen 2, el cual tenemos previsto grabarlo en 2023.

¿Tienen otros proyectos discográficos en preparación?



© Pablo F. Juárez

“Planteamos la posibilidad de hacer un primer programa con soprano y surgieron varias ideas, de las cuales, la de un programa con música de la España y el México Virreinal del siglo XVIII fue la que más me gustó”, indica Luis Martínez Pueyo, traverso, fundador y director de La Guirlande.

Sí, en septiembre de 2022 ya tenemos organizada la que será nuestra tercera grabación discográfica. En esta ocasión viajaremos a Alemania, a la ciudad de Dresde. El repertorio estará centrado en compositores que tuvieron relación con la denominada “La Florencia del Elba”. Como siempre en nuestros discos, incluiremos varias obras que serán primera grabación mundial.

Y donde se les podrá ver en concierto en los próximos meses

El 22 de enero estaremos en el Festival de Música Antigua de Albacete, presentando precisamente *Cristal Bello*. El 17 de marzo participaremos en la temporada de la Sociedad Filarmónica de Pontevedra. Más adelante tenemos ya apalabrados hasta

“En septiembre de 2022 ya tenemos organizada la que será nuestra tercera grabación discográfica; el repertorio estará centrado en compositores que tuvieron relación con Dresde, ciudad denominada *La Florencia del Elba*”

cinco compromisos, pero como no están confirmados de momento al cien por cien, no puedo comentarlos aquí.



Cristal Bello

Cristal Bello, *Músicas a lo divino en la España y el México virreinal del siglo XVIII*, es el nuevo trabajo discográfico de La Guirlande dedicado a una generación de compositores nacidos en torno a 1700, entre los que se encuentran Ignacio de Jerusalem, Jaime Casellas, Francisco Hernández Illana, José de Nebra o Pietro A. Locatelli. El álbum, para el que han contado con la colaboración de la soprano Alicia Amo y de la Asociación Ars Hispana y que incluye cinco primeras grabaciones mundiales, ha sido publicado por el sello Vanitas Música

<https://laguirlande.com>

Niños Cantores de San Florián

Navidad desde Austria

por Blanca Gallego

Franz Farnberger, director artístico de los St. Florianer Sängerknaben (Niños Cantores de San Florián), nos habla de las peculiaridades de este prestigioso coro infantil, que acaba de lanzar al mercado su nuevo álbum en el sello Ars Produktion, *Little Christmas*, "donde todas las obras están relacionadas con la Navidad; obras de grandes compositores internacionales y reconocidos y, como es lógico, villancicos navideños austriacos".

Estamos ante un coro de una enorme tradición, ¿hasta dónde se remonta?

La existencia del Coro Infantil de San Florián ha sido datada desde 1071, año en que los Cánones Agustinos se hicieron cargo del monasterio. Hasta hace 25 años eran operados por el monasterio, y desde entonces han sido administrados en forma de una asociación.

Es inevitable la comparación con los Niños Cantores de Viena...

No tenemos ninguna sensación de ser "competidores" con los Niños Cantores de Viena, de hecho, estamos en muy buenas relaciones con ellos. Los Niños Cantores de Viena es, sin duda, más famoso internacionalmente, pero todos nos esforzamos por hacer música al más alto nivel posible y ofrecer a los niños grandes experiencias.

En esta grabación, *Little Christmas*, interpretan obras relacionadas con la Navidad, pero con autores como Reger o Kodály, por lo que es algo más que una grabación típica navideña...

Todas las obras de esta grabación están relacionadas con la Navidad. Justo como en nuestros conciertos de Adviento, queremos ofrecer una amplia variedad estilística de música navideña: obras de grandes compositores internacionales y reconocidos y, como es lógico, villancicos navideños austriacos.

¿Cuál es el repertorio de los St. Florianer Sängerknaben?

Además del diseño musical de las misas en la basílica del monasterio (por ejemplo, el más reciente con la *Misa en re menor* de Anton Bruckner) y los conciertos de Adviento, cantamos principalmente conciertos con un programa mixto (espiritual-secular), desde el Renacimiento hasta obras de nuestro tiempo en nuestra sede y en el extranjero. La música austríaca (Mozart, Schubert, Bruckner, Johann



© ST. FLORIANER SÄNGERKNABEN 2021

"Es importante tener una voz sana, un buen oído y, sobre todo, disfrutar del canto", afirma Franz Farnberger, director artístico de los St. Florianer Sängerknaben (Niños Cantores de San Florián).

Strauss o canciones folclóricas alpinas) es el foco principal, especialmente en giras internacionales. La conjunción y el cambio entre un coro de niños puros, un conjunto de hombres y un coro mixto de niños y hombres dentro de un concierto, así como la alternancia de un canto a capela con el repertorio acompañado de piano, trae una variedad de sonidos. E igualmente óperas con temática infantil y de juegos, donde los niños alternan diversos papeles (por ejemplo, *Der Dorfbarbier* de Johann Schenk o *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck), interludios coreográficos y danzas típicas austriacas (*Schuhplattler*, *Bandltanz*) no solo traen variedad para el público, también les otorga inmensa felicidad a los chicos. Por otra parte, un programa barroco muy serio surge de la colaboración constante con el conjunto sonoro original Ars Antiqua Austria, que está habituado a realizar numerosas grabaciones discográficas. Además de nuestros propios conciertos, a menudo actuamos en teatros de ópera (como en *La flauta mágica* de Mozart) y en conciertos orquestales, formando parte del grupo coral (como en las *Sinfonías* n. 3 y 8 de Gustav Mahler).

¿Cuáles son los requisitos para que un niño acceda o forme parte de los Niños Cantores de San Florián?

Los niños, por lo general, acceden al coro con nueve o diez años. Hay una pequeña prueba de acceso: cantar una canción de su propia elección, cantar de nuevo notas simples; mientras que el conocimiento de la partitura y la teoría no son necesarios. Es importante tener una voz sana, un

buen oído y, sobre todo, disfrutar del canto.

¿Dónde están los futuros proyectos de los Niños Cantores de San Florián?

Esperamos poder volver a reiniciar una gira internacional el año que viene, después de un descanso obligado relacionado con el Covid-19. Después del año de aniversario 2021 ("950 años de los Niños Cantores de San Florián"), con un concierto de gala bajo la dirección de Franz Welser-Möst y una producción de cine y televisión sobre el niño cantor que fue Anton Bruckner, ya estamos considerando la programación musical del año Bruckner 2024, que es el bicentenario del nacimiento del compositor.



LITTLE CHRISTMAS
St. Florianer Sängerknaben
Dirección: **Franz Farnberger**
& **Markus Stumpner**
Ars Produktion (2021)

www.florianer.at/en/the-choir
www.ars-produktion.de

Pablo Gómez Ábalos

Una grabación única: *Sublime Clavecin roial*

por Gonzalo Pérez Chamorro

¿Por qué *Sublime Clavecin roial* es una grabación única por sus características?

Todos los aspectos de esta grabación, en sí mismos, tienen una característica que la hace única. Indudablemente, la principal es que esta grabación es el primer registro de la única copia mundial moderna del *Clavecin roial*. Por tanto, también representa la primera vez que se graban en el *Clavecin roial* las 6 *Fantasías* (1782-1786) pertenecientes a los *Kenner und Liebhaber* de Carl Philipp Emanuel Bach, obras compuestas en este instrumento. De la misma manera la *Sonata WoO 47 n. 2* del joven Ludwig van Beethoven o la *Sonata V* de Christian Wilhelm Podbielski es la primera vez que suenan en nuestro tiempo en un *Clavecin roial*. Por otra parte, con la música de Podbielski, compositor de Königsberg, además se da el caso de que no existía ninguna grabación de alguna de sus sonatas hasta la fecha. Sin embargo, para mí, personalmente, lo que hace única esta grabación son las propias particularidades sonoras del *Clavecin roial*, permitiendo una escucha completamente nueva y muy diferente de la habitual del repertorio para fortepiano del mal llamado periodo clásico.

¿Puede detallarnos...?

El *Clavecin roial* ofrece una herramienta flexible y dúctil a la imaginación sonora, llena de riqueza tímbrica y de efectos sonoros espectaculares que estuvieron muy ligados a la composición desde la improvisación, los efectos para captar y cautivar la atención del oyente. Por ello, también está muy ligado al concepto de lo sublime en música. El *Clavecin roial* fue un instrumento que abundó en su época en todas las áreas de la cultura germánica y formó parte de una particular y extendida estética sonora en torno a las sonoridades que puso de moda el famoso Pantaleon Hebenstreit desde los inicios del s. XVIII. Así pues, la grabación presenta una escucha que, sin duda, supone un *shock* en un primer momento (como fue para mí encontrarme las referencias y este instrumento tan enigmático en el museo de Berlín), que cuestiona muchos de los preceptos asentados en torno a la música de fortepiano del último tercio del s. XVIII.

El concierto del primer *Clavecin roial* construido en dos siglos fue gracias a una Beca Leonardo...

Bueno, si bien es un proyecto que inicié personalmente en 2011, realmente la Beca Leonardo de 2017 lo que permitió es que fuera un proyecto todavía más ambicioso, incluyendo, no solo la primera copia mundial, sino también la grabación del CD y la publicación de un libro que, desgraciadamente, por una serie de incidentes debidos a la pandemia, está siendo muy retrasada su publicación, prevista para 2021 con la editorial Documenta Universitaria, esperemos que vea la luz, por fin, en 2022. La beca Leonardo ha ayudado mucho en este proyecto y mi esfuerzo por mostrar un instrumento muy importante en su tiempo, que forma parte de la historia del piano, pero



"Lo que hace única esta grabación son las propias particularidades sonoras del *Clavecin roial*, permitiendo una escucha completamente nueva y muy diferente de la habitual del repertorio para fortepiano del mal llamado periodo clásico", indica Pablo Gómez Ábalos, en la imagen tocando en el *Clavecin roial*.

está muy alejado del pensamiento común que tenemos en cuanto a la historia y características sonoras del piano, por lo que ha sido obviado. De entrada, es un instrumento multitímbrico que puede realizar hasta 6 mutaciones del sonido a través de rodilleras, imitando un clave resonante (sin apagadores), clave, arpa, laúd, *Pantaleon* e ¡pianoforte!; así lo presentó su inventor Johann Gottlob Wagner en 1775. Además, los macillos son de madera sin cubrir y los apagadores están desconectados de las cuerdas por defecto, por lo que el sonido base es muy resonante y mágico. Por otra parte, tiene una tapa interior sobre la tabla armónica que permite efectos dinámicos con un *ff* súbito.

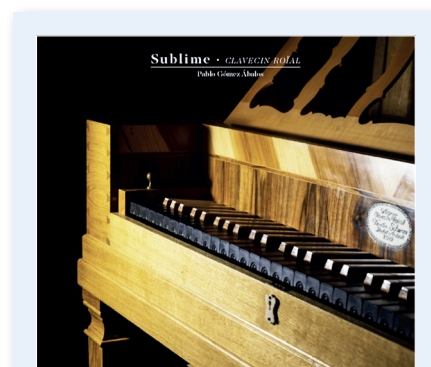
Ha participado durante noviembre en el III Encuentro de investigación de música del siglo XVIII de la UAM. ¿Cómo encuentra la situación de la música antigua en nuestro país?

Aunque resido en Valencia, mi investigación y la construcción del instrumento (por la organóloga Kerstin Schwarz), se ha llevado a cabo a lo largo de casi 10 años en Alemania. Desde Valencia estoy intentando lanzar el interesante mundo de los fortepianos del s. XVIII, tarea nada fácil. Y respecto a la situación de la música antigua en nuestro país, no se puede decir que sea mala; tenemos desde hace décadas importantes referentes a nivel mundial, como Jordi Savall, pero de alguna manera, a nivel institucional, funciona de manera dispar y en islas a las que a veces es difícil acceder o proponer proyectos performativos. Por ejemplo, los pianos históricos suelen resultar difíciles de situar en conciertos o festivales, más dedicados a repertorios hasta la primera mitad del s. XVIII o anteriores. Los fortepianistas somos los modernos de los antiguos y eso dificulta en España mover estos conciertos, a lo que se suma la poca visibilidad y escasa existencia de colecciones de instrumentos originales

en condiciones, con honrosas excepciones como el Museo de la Música de Barcelona. En Europa hay una mayor tradición y se mira la música antigua con instrumentos de época con una mayor amplitud, que alcanza sin problema todo el s. XIX, por lo que es más fácil formar grupos y encontrar orquestas que abarquen diferentes repertorios históricos.

¿Nos puede hablar de proyectos presentes y a medio plazo, o planes para este 2022?

Los planes para 2022 son, principalmente, comenzar a mover en concierto el *Clavecin roial*, ya que la pandemia ha supuesto un freno enorme a su presentación. Entre los proyectos presentados está una propuesta (aún por confirmar) para la interpretación del *Doble Concierto para clave y pianoforte* de C.P.E. Bach, un Concierto que compuso en su último año de vida, teniendo como pianoforte su *Clavecin roial* construido por Friederici. También, entre los proyectos que tengo en mente, está realizar una grabación con música en torno al concepto de patético y abordar las 12 Sonatas de Podbielski.



www.esmarmusic.com/dvteam/pablo-gomez
<https://sublimeclavecinroyal.hearnow.com>
www.redleonardo.es/beneficiario/pablo-gomez-abalos

Doble estreno en la Greek National Opera

Homenaje a la Revolución griega

por Lorena Jiménez

Doscientos años después del levantamiento del pueblo griego contra el imperio otomano, que condujo a la revolución y a la independencia de Grecia, la Ópera Nacional de Grecia se sumó a la celebración histórica del Bicentenario de la Revolución de 1821, con el estreno de una nueva producción que une ópera y danza en el mismo cartel.

Dos célebres obras de la Escuela de Música Jónica y la Escuela Nacional de Música: *Despo*, la ópera de Pavlos Carrer (1829-1896), el compositor más popular en la Grecia del siglo XIX, considerado el primer compositor nacional de Grecia, y *Greek Dances*, la composición más conocida del compositor griego más importante del siglo XX, Nikos Skalkottas (1904-1949), unidas en un gran díptico musical para rendir homenaje a la lucha de los griegos por la libertad.

Greek Dances

Pasado y presente unidos en la vanguardista Greek National Opera (GNO), que tiene su sede en Kallithea, a cuatro kilómetros al sur del centro de la ciudad, en el asombroso edificio de cristal, mármol y acero firmado por Renzo Piano: el Centro Cultural de la Fundación Stavros Niarchos, buque insignia de la nueva Atenas.

La versión coreográfica de *Greek dances for orchestra* de Skalkottas (en la transcripción para orquesta de cuerda de Yannis Samprovalakis, debido a las circunstancias de la pandemia que exigen un formato menor), a cargo de Patricia Apergi, Jozef Frucek y Linda Kapetanea, inauguró la primera parte de este interesantísimo espectáculo que evidencia el rico patrimonio musical de la nación griega.

Gracias a su variedad rítmica y sonora y a su imaginativa forma de integrar el folklore musical griego y la danza

“Dos célebres obras de la Escuela de Música Jónica y la Escuela Nacional de Música: *Despo*, la ópera de Pavlos Carrer, y *Greek Dances*, la pieza más conocida del compositor griego más importante del siglo XX, Nikos Skalkottas”



Despo, ópera de Pavlos Carrer, considerado el primer compositor nacional de Grecia.

moderna, *Greek Dances for orchestra* (1931-1936) es, sin duda, la obra más popular y la única que logró una notable difusión en vida de Nikos Skalkottas, el compositor griego que fue discípulo de Schoenberg y Weill.

Fruto de la colaboración entre el Ballet de la Ópera Nacional de Grecia y la compañía griega de danza contemporánea RootlessRoot, fundada por los bailarines Jozef Frucek y Linda Kapetanea, la narrativa nacional heredada y la contemporánea se fusionan en un enfoque coreográfico en el que durante la primera parte *National Adulthood*, Patricia Apergi se pregunta ¿cómo redefinir la propia identidad histórica bajo la sombra de un distópico presente? o ¿cómo asimilar el legado del pasado en un mundo contemporáneo marcado por la decadencia?

El desgarrador camino de ascenso, caída y rehabilitación póstuma de los héroes y heroínas de la Grecia Moderna, incluidos los héroes de la Guerra de Independencia griega y el propio compositor (casi desconocido en su propio país), fue la respuesta coreográfica de RootlessRoot en *Finality* de las *Danzas Griegas para orquesta* de Nikos Skalkottas, por primera vez coreografiadas para conmemorar el Bicentenario de la Guerra de Independencia, que condujo a la fundación del Estado griego moderno.

Despo

La segunda parte de este doble programa estuvo dedicada a la ópera *Despo*, la heroína de Souli, de Pavlos Carrer, el compositor que lideró la Escuela de Música Jónica y está considerado como el primer compositor nacional. *Despo*

“*Despo* no es la primera obra de Carrer sobre un tema griego, pero sí la primera escrita íntegramente en griego y basada en un libreto de Antonios Manousos en cuya primera edición puede leerse “Primer melodrama trágico griego”

no es la primera obra de Carrer sobre un tema griego, pero sí la primera escrita íntegramente en griego y basada en un libreto (Antonios Manousos) en cuya primera edición puede leerse “Primer melodrama trágico griego”.

Carrer deseaba que su ópera fuera estrenada por los estudiantes y profesores del recién fundado conservatorio, pero los problemas financieros y las carencias artísticas de los estudiantes del conservatorio hicieron que se tuviera que retrasar durante años su interpretación. Una compañía italiana estrenó la ópera en italiano en el teatro Apollon en Patras (enero 1883). Pero, en esta ocasión, pudimos escuchar la ópera cantada en griego, con un excelente reparto de cantantes griegos, en el que destacó especialmente la mezzosoprano Artemis Bogri, en el rol protagonista; magníficos también el Coro y la Orquesta de la GNO, bajo la batuta de Yorgos Zivavras, que supo transmitir a la perfección el rico colorido de la partitura, que evidencia el carácter griego de la ópera.

Carolina Bellver

Trabajar por los artistas con ilusión y solidez

por Gonzalo Pérez Chamorro

Con motivo de su reciente nombramiento como presidenta del Comité de Comunicación de la Asociación Europea de Agentes Artísticos - AEAA, nos encontramos con Carolina Bellver, que nos atiende mientras, de paso, nos invita a un café caliente en los fríos y lluviosos días de finales de noviembre.

¿Cuál es su experiencia, desde el punto de vista del management, en comparación de las agencias españolas y las agencias del resto de Europa y cómo surge la oportunidad de este nombramiento?

Actualmente, el trabajo que se hace en las agencias españolas es igual de cualificado y competente como en el resto de Europa. Como dice el ideario de la AEAA, todos buscamos el bien común para los artistas que representamos y la industria musical a la que amamos y para la que trabajamos. De alguna manera, en el imaginario colectivo la idea que tenemos es la de unas agencias británicas y centroeuropeas todopoderosas y omnipresentes, y pensé que era el momento de reivindicar también el buen trabajo que hacemos aquí, así que acepté encantada el reto.

¿Cómo ve la situación de la música clásica en España y cómo cree que las agencias de management pueden colaborar en esos retos de los que nos habla?

(risas) Esta es una pregunta trampa... La música clásica en España está un poco estancada, en el sentido de que los políticos (en general de cualquier signo) no valoran el arte y la cultura como un motor de crecimiento sino como un mero entretenimiento. El sector de la música aporta a nuestro PIB aproximadamente un 0.6% y un 33% de la población asiste de forma habitual a conciertos de música en directo. Sin embargo, la inversión en cultura por parte de las administraciones se ha reducido en cerca de un 50% en los últimos 10 años. Si a esto le añadimos la importancia de la música en la educación primaria, tenemos el resultado de este estancamiento con una edad media de la población cercana a los 70 años y un desconocimiento generalizado de la música clásica en edades más jóvenes. Con un trabajo de acercamiento de esos sectores y esas edades estaríamos paliando muchos de los males que actualmente ya podemos visualizar en esta industria. Y respecto a cómo las agencias podemos colaborar con estos retos..., pues siendo partícipes del cambio social y cultural que ha supuesto para todos el mundo digital y las nuevas tecnologías y cómo con su ayuda podemos llegar a esos sectores de la población y a esas edades que tradicionalmente han estado algo aisladas respecto de la música clásica.

Vivimos en unos tiempos donde los canales de comunicación son otros...



© JESÚS PÉREZ

“Queremos seguir creciendo, seguir disfrutando con lo que hacemos y ayudando a nuestros artistas en cada paso de su carrera”, afirma Carolina Bellver, presidenta del Comité de Comunicación de la Asociación Europea de Agentes Artísticos - AEAA.

Exacto, y en CBM (Carolina Bellver Management) somos tan amantes de la música clásica como conscientes de este cambio e implementamos las redes sociales como modo de comunicación desde el inicio. Además, también somos autoexigentes con la gestión del management y el esmero con los artistas. En muchas agencias, el roster lo ocupan grandes nombres, grandes figuras con una carrera ya hecha. A nosotros nos apasiona descubrir el talento y la juventud en cada uno de nuestros representados y ver la extraordinaria capacidad de crecimiento de cada uno de ellos, por eso abordamos nuestra estrategia desde un enfoque holístico, un contacto cercano y continuo con el artista que nos ayuda a diseñar y redefinir constantemente la mejor estrategia para conseguir los retos marcados.

¿Cuáles son entonces, a su juicio, los nuevos retos para las agencias, en una era post pandémica y con un entorno digital que evoluciona de forma tan rápida?

Es un poco lo que le comentaba, trabajar tanto la parte digital como la parte personal que, sobretudo después de la pandemia, tanto se agradece. Nosotros trabajamos con la misma intensidad diferentes entornos como la marca personal, la parte artística, la comunicación, el posicionamiento online, como la búsqueda de oportunidades para cada uno de nuestros artistas. Todo lo hacemos tanto desde el ecosistema tradicional, como en el ámbito digital

del que somos profundamente conocedores, y también contando con la inestimable ayuda de expertos externos a nuestra firma, pero igualmente apasionados por la música.

¿Cuáles son sus metas? ¿Proyectos de futuro?

Queremos seguir creciendo, seguir disfrutando con lo que hacemos y ayudando a nuestros artistas en cada paso de su carrera. Con ilusión, pero también con la solidez con la que hemos construido nuestros cimientos desde hace más de 10 años. Queremos escuchar a los talentos jóvenes y no tan jóvenes, seguir explorando nuevos caminos y oportunidades, seguir viviendo de nuestra pasión y ayudar a que la pasión de nuestros artistas los lleve al punto donde merecen estar. Queremos seguir aprendiendo de los fracasos y sobretudo disfrutar de los éxitos alcanzados en común.

CAROLINA BELLVER
Management
www.carolinabellver.com
Member of The European
Association of Artist Managers AEAA
<http://www.aeaa.info>
Classical Music Artists
<https://classicalmusicartists.com>

El director del coro en la ópera

por Krastin Nastev *

Etapas en la preparación de la representación de una ópera, a través de los ojos del director del coro

El director del coro lidera uno de los grupos más importantes en la ópera y es el encargado de organizar y conducir el proceso de los ensayos, aprender nuevos títulos y mantener el repertorio actual. Su tarea principal es formar un conjunto flexible que sea capaz de cumplir con los requisitos del director de escena y del director musical. En la preparación de una nueva producción, su tiempo se puede dividir en dos etapas: una previa a los ensayos con el coro y una posterior. La primera etapa consiste en la auto-preparación y reuniones con diferentes apartados de la producción, aclaración de detalles de diferente índole, los planes de ensayos, y la segunda etapa está relacionada con el trabajo diario sobre el material musical y el coro.

I. Etapa preliminar

Antes de familiarizarse detalladamente con la reducción de piano, el director del coro participa en las primeras reuniones del equipo de producción, que incluye al director musical, al director de escena (a veces participa también el asistente de dirección), al jefe de servicios técnicos, al escenógrafo y al diseñador del vestuario.

En este primer encuentro se formula la idea principal del espectáculo, se discuten las dificultades técnicas, se detallan los aspectos del decorado y vestuario, se especifican las intenciones del director, se concretan los posibles cortes, se anuncian las fechas de las actuaciones previstas, el número de coralistas y suplentes necesarios, y otros detalles importantes para llevar a cabo la producción.

II. Planificación

Tras las primeras reuniones técnicas, se elabora el calendario del plan general donde se especifican las fechas de los diferentes ensayos que se realizarán con los otros elementos que conforman la obra hasta llegar el día del estreno. A partir de aquí, el director del coro ha de decidir el tiempo que dedicará a trabajar con el coro para que éste llegue al ensayo con el director de escena bien preparado. Por falta de tiempo y planificación eficaz, en muchos casos el coro se presenta ante el director de escena con el material no bien memorizado. Se produce una dificultad en el proceso de trabajo, tensión y retraso en el plan.

Mladen Stanev, director del Coro de Ópera Stara Zagora, mencionó en una entrevista que los directores de coro deberían poder planificar su trabajo de acuerdo con las dificultades que tiene un coro comparadas con las de la orquesta. El coro necesita más tiempo para memorizar la música y la letra y, ante alguna rectificación producida por un cambio inesperado, puede perder la coherencia de su



© JESÚS MARRÓN

Krastin Nastev (en el centro de la imagen) junto a miembros del Coro de la Fundación ORCAM (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid).

trabajo. Es por eso que la correcta planificación del tiempo es fundamental para el desempeño exitoso del coro.

III. Auto preparación y trabajo con la partitura

La tercera etapa del trabajo del director de coro es la auto-preparación. Incluye varios puntos principales:

1. Conocimiento del libreto
2. Conocimiento del proceso de composición de la obra y la biografía del compositor (influencias, referencias musicales e históricas, etc.)
3. Conocimiento de las grabaciones sonoras del pasado y de las interpretaciones modernas
4. Conocimiento de videos de producciones emblemáticas

Al trabajar con la reducción de piano, el director del coro debe:

1. Marcar todos los fragmentos en los que tiene que cantar el coro, haciendo un índice detallado para que durante los ensayos sea fácil navegar por los fragmentos musicales
2. Escribir al final de cada pasaje coral entre corchetes la página de la próxima intervención del coro, por ejemplo [...]
3. Apuntar los cortes, en su caso, acordados en la primera reunión del equipo de producción
4. Determinar cuántos compases previos se necesitan antes de la entrada del coro para que puedan ellos ubicarse

* Krastin Nastev es subdirector del coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), director residente del Coro y Orquesta de la Ópera de Varna (Bulgaria) y profesor de los cursos estivales de dirección coral organizados por la Escuela Estatal de Música y Danza de Plovdiv, Bulgaria.

“La correcta planificación del tiempo es fundamental para el desempeño exitoso del coro”



Concierto del Coro de la Comunidad de Madrid durante el I Ciclo de Polifonía, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional.

IV. Trabajar con la reducción de piano

Después de estudiar minuciosamente todos los detalles de la partitura, el director del coro está obligado a poder preparar todas las dificultades que presente esta: intervalos de difícil afinación, dinámicas, cambios de *tempo*, articulación de las frases, indicadores de expresividad y problemas que surgen de la suma de la unión de la música con el texto. Ahí es donde el director del coro puede y debe usar el piano para ayudar a superar estas dificultades.

En los teatros de ópera alemanes, el director del coro dirige los ensayos desde el piano. Solo en los teatros más grandes, los de la categoría "A", disponen de un pianista. Por este motivo, el puesto de "director del coro" en Alemania requiere el dominio del instrumento del piano.

V. Reunión con el director musical y el director de escena (trabajo específico)

Antes de proceder al primer ensayo coral, se recomienda que el director del coro encuentre tiempo para reunirse con el director musical. La tarea principal de esta reunión es matizar la lectura personal que haya hecho el director musical de la partitura. A veces, esta información llega tarde, cuando el coro ya ha memorizado el material musical. En los casos en que el director principal no ha proporcionado sus anotaciones a tiempo, el director del coro confía en su propia musicalidad, experiencia e intuición

"Peter Burian afirmó que 'si el director de orquesta es suficientemente experimentado y hábil, confía y no modifica el trabajo del director del coro'"

y toma decisiones independientes para la interpretación de la obra.

Peter Burian, un conocido director de coro, dijo en una conversación que "si el director de orquesta es suficientemente experimentado y hábil, confía y no modifica el trabajo del director del coro". Y, de hecho, mi experiencia muestra que, si el coro ha aprendido un fragmento en un *tempo* lento, adaptarse a un nuevo *tempo* rápido es más fácil. En la situación contraria, cuando el director de orquesta quiere ralentizar el *tempo*, resulta dificultoso para el coro y crea una situación de riesgo de fracaso.

Además de reunirse con el director musical, el director del coro también se reúne con el director de escena. En este encuentro se hacen indicaciones específicas, como por ejemplo, dónde y cuándo entra y sale el coro, dónde se ubica cuando actúa entre bastidores, etc., pues muchas veces el coro representa un pensamiento, una idea, un personaje o un grupo...

VI. Otras reuniones

El director del coro está obligado a reunirse con el archivero y examinar el material musical de los integrantes del coro; evaluar si las partituras son adecuadas para el trabajo y comparar si la edición del material orquestal y las partituras coinciden con la del piano y las del coro.

Otra condición necesaria para el buen funcionamiento del proceso de trabajo es la verificación preliminar de las designaciones numéricas y de letras en las partituras del coro y su comparación con la partitura de orquesta. La eliminación previa de diferencias y errores ahorra tiempo y problemas durante los ensayos.

También es fundamental un encuentro con el pianista. En él, el director del coro transmite los cortes que se han acordado, especifica *los tempi*, enfatiza las dinámicas, introduce en el plan de ensayo y añade los últimos detalles.

Lili Boulanger

por Juan Carlos Moreno

En 1913, la escena musical francesa se vio sacudida por una noticia que más de uno se negaba a creer: el Prix de Rome, el prestigioso premio al que aspiraban todos los que soñaban con llevar a cabo una carrera como compositor, había recaído en manos de... una mujer. Era algo impensable, inaudito, y más teniendo en cuenta el tradicional conservadurismo y la manifiesta misoginia del jurado que lo fallaba. Pero uno y otra tuvieron que rendirse ante la originalidad, belleza y calidad del "episodio lírico" para mezzosoprano, tenor, barítono, coro y orquesta *Faust et Hélène*. Su autora, Marie-Juliette Olga Boulanger, más conocida como Lili, se convirtió así en la primera mujer que obtuvo ese galardón. Contaba veinte años y solo le restaban cuatro más de vida.

Lili Boulanger vino al mundo en un hogar en el que, desde hacía cuatro generaciones, se respiraba música. Su padre, Ernest Boulanger, era un compositor que, después de ganar ese mismo Prix de Rome en 1835, se había hecho cierto nombre como operista y director de orquesta, mientras que su madre, la princesa rusa Raissa Ivanovna Mychetsky, era cantante. Ambos transmitieron a sus hijas, Nadia (nacida en 1887) y Lili, su pasión por el arte de los sonidos. Una pasión que se desarrolló en ellas de manera tan natural como temprana gracias a su prodigioso talento innato, sobre todo en la más joven de las hermanas. Fue Gabriel Fauré, un amigo de la familia, quien descubrió que Lili, a sus dos años, tenía oído absoluto. Mas una neumonía contraída a esa misma edad iba a marcarla para siempre: aunque se recuperó de ella, le dejó tan graves secuelas en su sistema inmunitario que la condenó a restar enferma durante el resto de su corta vida.

Conservatorio de París

Lili, sin embargo, no se rindió. Ayudada por su hermana, aprendió a descifrar partituras antes que a leer. Igualmente, algunos de los amigos de su padre acudían a su casa para enseñarle los rudimentos de la composición y los secretos del piano, el violín, el violoncelo, el órgano y el arpa. Tan provechosas fueron esas lecciones, que en 1909 Lili pudo acceder al Conservatorio de París, donde ya había estudiado Nadia. Su paso por la venerable institución dejó huella: en 1912 presentó para

"En 1912 presentó para el examen de composición *Pour les funérailles d'un soldat*, una cantata que sobrecoge por su dramatismo y tono lúgubre, como si de un presagio de la guerra mundial que estaba a punto de estallar se tratara"

el examen de composición *Pour les funérailles d'un soldat*, una cantata para barítono, coro y orquesta que sobrecoge por su dramatismo y tono lúgubre, como si de un presagio de la guerra mundial que estaba a punto de estallar se tratara. Tan solo un año después llegó su consagración con la obtención del Prix de Rome y el estreno, en el marco de los Concerts Colonne, de

Faust et Hélène, que obtuvo un gran éxito de crítica y público. Acompañada por su madre, la flamante ganadora del premio marchó a la capital italiana para instalarse en la Villa Médicis que la Academia Francesa tiene allí. Proyectos no le faltaban; sí, en cambio, tiempo. Lili no se engañaba acerca de la precariedad de su salud ni se hacía tampoco falsas ilusiones respecto a una posible recuperación, por lo que se volcó en componer. Así, empezó una ópera sobre la pieza teatral de Maurice Maeterlinck *La Princesse Maleine*, labor que alternó



"En 1913, el Prix de Rome, el prestigioso premio al que aspiraban todos los hombres compositores, recaió en manos de... una mujer. Su autora, Marie-Juliette Olga Boulanger, más conocida como Lili, se convirtió así en la primera mujer que obtuvo ese galardón. Contaba veinte años y solo le restaban cuatro más de vida".

con el ciclo de melodías para voz y piano *Clairières dans le ciel* (1914) o *Cortège* (1914), para violín y piano, pero sobre todo con una serie de obras sobre textos religiosos y místicos, como el *Salmo 129* (1914-1916), para barítono y orquesta, o la cantata *Vieille prière bouddhique* (1914-1917), para tenor, coro y orquesta. El estallido de la Primera Guerra Mundial obligó a la compositora a interrumpir su estancia romana y regresar a París, donde retomó esas partituras.

Tuberculosis intestinal

Su salud, sin embargo, se iba agravando: la tuberculosis intestinal que le habían diagnosticado avanzaba y ni siquiera una operación de urgencia a la que se sometió en 1917 consiguió que su estado mejorara. Aun así, siguió componiendo: ese mismo año acabó el *Salmo 130 "Del fondo del abismo"*, para contralto, tenor, coro y orquesta, cuya música expresa de manera particularmente dramática la búsqueda de la luz entre las tinieblas dominantes. Pero las obras más sorprendentes de ese año son las orquestales *D'un matin de printemps* y *D'un soir triste*. Ambas conforman una especie de díptico cuyo carácter no puede ser más contrastado: si la primera es una miniatura que destaca por su vivaz, luminoso carácter de danza, la segunda, construida sobre la misma tonalidad de mi menor y el mismo compás de tres tiempos, presenta una atmósfera sombría, trágica, que ni siquiera la idea de reconciliación y transfiguración evocada en sus acordes postreros logra mitigar. Fue la última partitura que Lili pudo acabar de su propia mano; su testamento, *Pie Jesu*, lo dictó a su hermana en su lecho de muerte.

Nadia, la otra Boulanger

Si, a pesar de todas las dificultades provocadas por su salud, Lili Boulanger pudo ver realizado su sueño de ser compositora, fue en buena medida gracias al apoyo de su hermana mayor Nadia. Ella fue su primera maestra y su más entusiasta admiradora, hasta el punto de proclamar que Lili debía ser considerada "la primera compositora importante de la historia".

"Lili vio realizado su sueño de ser compositora gracias al apoyo de su hermana Nadia"

Nadia fue también una niña prodigio, tanto en el terreno de la creación como en el de la interpretación. En 1903, con tan solo dieciséis años, era ya la suplente de Fauré como organista de la iglesia de la Madeleine

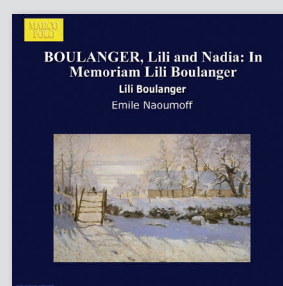
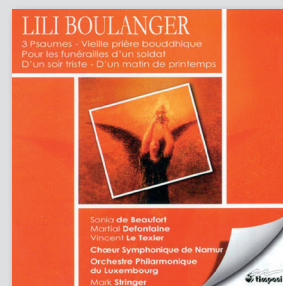
de París. Tres años más tarde, participó por vez primera en el Prix de Rome. En 1907 consiguió llegar a la final y, en 1908, obtuvo el segundo premio, solo superada por el hoy olvidado André Gailhard, cuya condición de hijo del director de la Ópera de París puso bajo sospecha el fallo del jurado. Aun así, la carrera como compositora de Nadia parecía asegurada. Mas la muerte de Lili en 1918 lo cambió todo: quizá llevada por las dudas hacia su talento, Nadia abandonó la composición para centrarse en el órgano, la dirección de orquesta y, sobre todo, la pedagogía. La lista de sus alumnos es asombrosa: Leonard Bernstein, Aaron Copland, Jean Françaix, Igor Markevitch, Philip Glass, Astor Piazzolla... A su muerte en 1979, fue enterrada junto a su hermana en el cementerio parisino de Montmartre.

CRONOLOGÍA

- 1893 Nace el 21 de agosto en París.
- 1895 Sufre una neumonía que afecta a su sistema inmunitario.
- 1899 Recibe sus primeras lecciones musicales de mano de su hermana Nadia.
- 1900 El 14 de abril, muere su padre, el compositor Ernest Boulanger.
- 1906 Compone para piano un vals en Mi mayor.
- 1909 Se matricula en la clase de composición del Conservatorio de París.
- 1910 Publica su primera obra, *Attente*, para voz y piano.
- 1911 Escribe *Nocturne*, para flauta o violín y piano, y *Les Sirènes*, para soprano y coro.
- 1912 Compone *Pour les funérailles d'un soldat*, para barítono y piano u orquesta.
- 1913 Se convierte en la primera mujer en ganar el Premio de Roma gracias a la cantata *Faust et Hélène*.
- 1914 Se establece en la Villa Médicis de Roma. Acaba el ciclo *Clairières dans le ciel*, para voz y piano.
- 1915 Gabriel Pierné dirige en París el estreno de *Pour les funérailles d'un soldat*.
- 1916 Empieza la composición de los Salmos 24, 129 y 130.
- 1917 Compone *Vieille prière bouddhique*, para tenor, coro y orquesta.
- 1918 Dicta a su hermana su última obra, *Pie Jesu*. Muere el 15 de marzo en Mézy-sur-Seine.
- 1939 Nadia Boulanger crea la Lili Boulanger Memorial Fund.

DISCOGRAFÍA

- *Faust et Hélène. Salmos 24 y 130. D'un soir triste. D'un matin de printemps.* Lynne Dawson, soprano; Ann Murray, mezzosoprano; Bonaventura Bottone, tenor; Jason Howard, bajo. City of Birmingham Symphony Chorus. BBC Philharmonic / Yan Pascal Tortelier. Chandos. DDD.
- *Salmos 24, 129 y 130. Pour les funérailles d'un soldat. D'un soir triste. D'un matin de printemps. Vieille prière bouddhique.* Sonia Beaufort, mezzosoprano; Martial Defontaine, tenor; Vincent Le Texier, barítono. Coro Sinfónico de Namur. Orquesta Filarmónica de Luxemburgo / Mark Stringer. Timpani. DDD.
- *Hymne au Soleil. Obras para coro.* Orpheus Vokalensemble / Antonii Baryshevskiy Michael Alber. Carus. DDD.
- *Clairières dans le ciel. Trois Morceaux pour piano. Quatre Mélodies.* Jean-Paul Fouchécourt, tenor; Sonia Beaufort, mezzosoprano; Alain Jacquon, piano. Timpani. DDD.
- *Lieder.* Karin Ott, soprano. Jean Lemaire, piano. Quartetto di Lugano. Pan Classics. DDD.
- *Mélodies (incluye canciones de Nadia Boulanger).* Cyrille Dubois, tenor. Tristan Raës, piano. Aparte. DDD.
- *In Memoriam Lili Boulanger (incluye obras de Nadia Boulanger y Emilie Naoumoff).* Isabelle Sabrié y Sylvie Robert, sopranos. Doris Reinhardt, mezzosoprano. Olivier Charlier, violín. Roland Pidoux, violoncelo. Catherine Marches, fagot. Marco Polo. DDD.





Flórez *in* Florence

Rossini

Bellini

Donizetti

Offenbach

Bizet

Gounod

Massenet

Puccini

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Carlo Rizzi, conductor



Maggio Musicale Fiorentino

Música

DIRECTA

www.musicadirecta.es

DVD
VIDEO

▲ DYNAMIC ▲

AUDITORIO

Conciertos



© Marco Borggreve

Desde el órgano del Auditorio Nacional de Música, el francés Jean-Baptiste Robin inauguró el ciclo Bach-Vermut que auspicia el Centro Nacional de Difusión Musical: “con una entrada ceremonial y, en cierto modo, obligada en este entorno, que dio paso a un programa francés variado, vistoso y virtuoso”. Por su parte, también hablamos de la doble presencia de Thomas Adès, invitado por L’Auditori de Barcelona; o el excepcional conjunto Stile Antico (en la imagen), uno de los más insignes representantes de la amplia cantera de grupos polifónicos ingleses, que presentó un homenaje a Josquin Des Pres por el quinto centenario de su muerte. Y más música antigua, si así se le puede llamar a los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach, que inauguraron el 25 FeMAUB con la Orquesta Barroca de Sevilla.

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

Ópera



© Tatyana Vlasova

“Se cuenta que Kristine Opolais (en la imagen) llamó a Jonas Kaufmann cuando vio el tamaño del Teatro Colón, recibiendo el apoyo logístico del tenor alemán... Y efectivamente, su bella voz de soprano lírica, emitida con precisa y controlada técnica y una línea de canto de fina plasticidad, comulgaron con su propio estilo de armar el recital, donde puso en juego la cinematográfica figura, esbelta y atractiva”, así nos relata Néstor Echevarría desde Buenos Aires el recital operístico de la soprano letona. E igualmente, hablamos de *Partenope* en el Teatro Real, *Carmen* desde el ADDA de Alicante, *Goyescas* desde Limoges, un doble *Barba Azul* en Londres, *Il turco in Italia* desde la Scala, *Tosca* en Munich o el estreno mundial de *Les Éclairs* en la Opéra-Comique de París.

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

DISCOS

Discos



© Anna Dabrowska

Le exquisita soprano Sabine Devieille (en la imagen) ha grabado un delicioso y generoso disco con obras de Haendel y Bach junto al conjunto Pygmalion dirigido por Raphaël Pichon (Warner Classics), digno de estar entre los mejores del mes. Pero hay mucho más en la sección de discos, como la integral de la Sonatas de Beethoven por Boris Giltbug en Naxos o la integral de la Sinfonías de Bruckner en el sello de la Filarmónica de Berlín y un ramillete de excelsos maestros: Rattle, Mehta, Thielemann, Haitink, Blomstedt, Jansons, P. Järvi y Ozawa. Más discos recomendados: Bernstein dirigiéndose a sí mismo en su *Mass* (Sony Classical), *Americascapes* de la Euskadiko Orkestra y Robert Treviño para Ondine o un recorrido por la reciente creación de Sofia Gubaidulina por Andris Nelsons (DG).

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

Sumario

44 AUDITORIO

52 DISCOS

68 BUFFET LIBRE

69 MERITORIO CICLO

70 LOS BUENOS, LOS FEOS Y LOS MALOS

83 DISCOS RECOMENDADOS DEL MES

Carmen hace ópera en el ADDA

Alicante



"Dado el excelente resultado de esta producción, la ópera tiene futuro garantizado en la programación del ADDA".

Los máximos responsables de esta nueva producción de la ópera *Carmen* han aunado criterios artísticos para crear el ambiente y la atmósfera que requiere esta obra en un escenario abierto y sin foso. Emilio Sagi, jugando con la iluminación de los espacios y el movimiento escénico, elementos esenciales que concentraban la atención del espectador, y el maestro Josep Vicent, manteniendo el realce musical de una partitura genial que no tiene el más mínimo momento de decaimiento, al extraer el máximo partido de la orquesta, que ha salido más que airosa en una ubicación poco favorecida por el diseño acústico del auditorio, lo cual acrecentó el mérito del director.

Los aspectos más destacados de esta producción empiezan por la protagonista, que fue encarnada por la mezzosoprano alicantina Sandra Ferrández. Siempre supo equilibrar la enorme complejidad psicológica y musical de este personaje referencial del teatro lírico. Mantuvo la prevalencia canora en la primera parte de la ópera para dominar su capacidad de actriz a partir del final del segundo acto, sin caer en momento alguno en sobreactuación. Como contraste sentimental hay que valorar la pureza de canto de la soprano asturiana Beatriz Díaz en el papel de Micaela, remarcado con la madura expresividad de su lirismo en el dúo con Don José y en la cuarta escena del tercer acto, cuya aria "Je dis que rien" terminó por convertirse en uno de los pasajes más conmovedores.

Era muy esperado el debut del tenor madrileño Joel Prieto haciendo de Don José. Con un inicio en el que su voz requería de mayor tonicidad, especialmente en el dúo antes referido con Micaela, en el que se puede llegar a unos ataques de vocalización semejantes a los necesarios para la escena final de esta ópera, fue adquiriendo prestancia y seguridad en emisión conforme avanzaba la función, dejando una magnífica impresión en su desesperado y desgarrador canto ante la muerte de Carmen, como última materialización de sus irrefrenables celos, que supo plasmar con creciente condensación emocional.

Los tres papeles confiados a los registros vocales graves masculinos, el matador Escamillo, cantado por Simón Orfila, Felipe Bou como el capitán Zúñiga y Enric M. Castignani haciendo de cabo Morales, mantuvieron un nivel de profesionalidad acorde con su dilatada experiencia en el género, destacando el primero dramáticamente en el dúo con Carmen del cuarto acto y en la canción "Toreador", con un acompañamiento orquestal espléndidamente dirigido por Josep Vicent. Éste se vio más exigido en la popular *Marcha de los toreros*, ante ciertas inconveniencias corales, que le hizo tirar de oficio en su siempre eficaz, además de entusiasta, capacidad de transmisión.

Excelente fue el quinteto de la tercera escena del segundo acto por el equilibrio alcanzado en sus voces, con una espléndida intervención de las sopranos Luca Espinosa y Marifé Nogales como Frasquita

y Mercedes, respectivamente, logrando ambas ascender confortablemente al agudo. Fueron muy bien secundadas por los contrabandistas, encarnados por el barítono uruguayo Alfonso Mujica y el tenor malagueño Gerardo López, que intervino con notable comicidad e ingeniosa picardía.

Hay que hacer referencia a ADDA-Simfònica como un elemento más de la acción dramática, gracias a una dirección de Josep Vicent que ha logrado en todo momento la audacia técnica que requiere la partitura, resaltando sus ricas melodías, destacando sus armonías bien entrelazadas, dando al ritmo la importancia que demanda su orientación hispana y distinguiendo siempre la sonoridad de su bien ensamblada instrumentación. Todo esto quedó de manifiesto de manera magistral en el tercer acto, dada la confianza, dominio y determinación desplegados por el maestro buscando siempre la autenticidad que desprende esta obra hasta el grado de llegar a adentrarse con fina imaginación musical en la descripción sonora del paisaje inicial. También hay que resaltar algunos momentos estelares, como la proyección escénica dada al sonido en el contrapunto de la trompeta y en el baile con castañuelas de Carmen y, sobre todo, cómo llegó a conmover al espectador combinando el motivo trágico de la muerte y la multitud enardecida ante el torero granadino. Dado el excelente resultado de esta producción, la ópera tiene futuro garantizado en la programación del ADDA.

José Antonio Cantón

Sandra Ferrández, Joel Prieto, Beatriz Díaz, Simón Orfila, etc. Orfeón Crevillentino, Coro del Teatro Principal, Compañía Lírica Alicantina, Coro de niños ADDA. ADDA-Simfònica / Josep Vicent. Escena: Emilio Sagi. *Carmen*, de Georges Bizet. Auditorio de la Diputación (ADDA), Alicante.

Adès, de lo lúdico a lo trágico

Barcelona



"El británico Thomas Adès fue invitado por L'Auditori para llevar a cabo dos proyectos, uno como director de orquesta y compositor, y otro como pianista".

El pasado mes de noviembre, el británico Thomas Adès fue invitado por L'Auditori para llevar a cabo dos proyectos que muestran sus diferentes facetas en el campo de la música: uno al frente de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC),

donde ofreció un concierto como director de orquesta y compositor, y otro como pianista, en este caso acompañado por el tenor Ian Bostridge.

El programa sinfónico tuvo como hilo conductor la idea de que la música, incluida la clásica, puede ser también algo lúdico. Y para ello, ¿qué mejor que seleccionar cuatro obras dominadas por los ritmos de danza? Además de dos composiciones propias, Adès escogió el *Mephisto Waltz n. 1* de Liszt y la suite de *Les biches* de Poulenc. El problema aquí es que Adès, como director de repertorio ajeno, no parece ser un prodigio de sutileza: su Liszt tuvo carácter y sentido danzante, pero Poulenc perdió buena parte de su encanto, de su sensualidad, diluyéndose sin remedio esa estilizada mezcla de danzas francesas del barroco y de su propio tiempo que el compositor hizo. La contundencia, el gusto por el contraste y los colores abigarrados ganaron la partida a la gracia y el juego.

Fue extraño, porque Adès, como demostró en su propia música, sabe bien lo que es jugar con los sonidos y hacerlo, además, con gracia. La prueba más evidente es el concierto para violín *Märchentänze*, que contó como solista con el finlandés Pekka Kuusisto. A pesar de su título en alemán, toda la obra está construida a partir de melodías populares inglesas: Adès juega con ellas, hace que se persigan, se transformen, se superpongan, de modo que tejen una sutil urdimbre enriquecida por una inagotable fantasía tímbrica y armónica, y un impulso rítmico contagioso. Es una fiesta que Kuusisto abordó con no menores ganas de jugar que el compositor.

También la *Hotel Suite n. 3* de la ópera *Powder her Face* participa de ese espíritu lúdico, al que suma una gran dosis de eclecticismo, pues el universo de las *big bands* de jazz del arranque o las alusiones a valeses y tangos convive con pasajes más próximos al expresionismo de un Alban Berg. La imaginación sonora del compositor una vez más es desbordante.

La cara más romántica y trágica de la música pudo apreciarse en el recital de Adès y Bostridge. En programa, una única obra: el ciclo *Winterreise*, de Schubert. Ambos intérpretes firmaron una gran velada de Lied. Por calidad de voz, amplitud de registro, inteligencia dramática y conocimiento del estilo, el tenor británico es un cantante idóneo para este género y más aún para una partitura de un romanticismo tan intenso como esta. A través de él, cada una de las 24 canciones fue un mundo, un caleidoscopio de sensaciones, de pequeñas historias que iban de lo puramente lírico a lo trágico sin histrionismos, pero dando siempre a cada palabra, a cada inflexión, una intención expresiva. Adès se reveló aquí como un pianista que sabe arropar la voz con cuidado exquisito y evocar y graduar la atmósfera adecuada a cada instante.

Juan Carlos Moreno

Pekka Kuusisto. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya / Thomas Adès. Obras de Liszt, Poulenc y Adès. **Ian Bostridge, Thomas Adès.** *Winterreise*, de Schubert. **L'Auditori, Barcelona.**

Dos estrellas líricas en el Colón

Buenos Aires



Kristine Opolais, cantando el aria de la luna de *Rusalka* entre el patio de butacas del Teatro Colón.

El acostumbrado ciclo del Colón referido a grandes intérpretes internacionales volvió a reiniciarse con Kristine Opolais y Olga Peretyatko. Se cuenta de fuente confiable que Opolais llamó de entrada a Jonas Kaufmann cuando vio el tamaño de la sala, para lo cual recibió el apoyo logístico del tenor alemán... Y efectivamente, su bella voz de soprano lírica, de buen caudal, emitida con precisión y controlada técnica y una línea de canto de fina plasticidad, cumplieron con su propio estilo de armar el recital, donde puso en juego la cinematográfica figura, esbelta y atractiva. Abordando un repertorio con músicas de Cilea, Catalani, Boito y varias de Puccini, así como el *Otello* verdiano, a cada una le adjudicó su despla-

zamiento, pose y rasgos psicológico-gestuales con naturalidad y estudiado efecto emisivo.

A la hora de brindar las propinas, más Puccini o su querida *Rusalka* de Dvorák, con la que arrancó del fondo de la platea y recorrió el pasillo central hasta concluir en el escenario con una bella interpretación del aria que tantas veces ha cantado en escena. Que conquistó al público, no quedaron dudas. Y que justificó el porqué de sus méritos, también. Una carismática artista, acompañada al piano por Marcelo Ayub con eficacia, que sustituyó a Constantine Orbelian, que llegado al aeropuerto porteño sufrió un traumatismo que obligó al reemplazo.

Otro debut festejado

Olga Peretyatko, acompañada al piano por Matthias Samuil, también produjo una muy favorable impresión. Una voz de soprano lírico-ligero en su caso, esmalte parejo también y buen volumen, que maneja con destreza el canto de coloratura (sus trinos engarzados en impecable fraseo) y detenta un amplio manejo idiomático y un *fiato* bien controlado, lo cual le permitió abordar arias del repertorio francés, de Bizet, Offenbach y Gounod. Luego de mostrar su soltura en lo camerístico (Schumann y Dvorák) y cantar "Summertime" de *Porgy and Bess*, acometió el último segmento dedicado al *belcanto* italiano, con Bellini y Rossini, repertorio que tal vez podría esperar un poco más en su expectativa de carrera abierta a crecimientos.

En suma, dos cantantes empujadas de la hora actual de la lírica, sujeta en gran medida a la expansión de voces lanzadas en el proceso geopolítico de apertura de *la cortina de hierro*, que mantuviera limitado y aislado, como es sabido, el intercambio natural. En próximo despacho seguiré con otras reseñas desde mi corresponsalía. Hasta entonces.

Néstor Echevarría

Kristine Opolais, Marcelo Ayub. Obras de Cilea, Catalani, Boito, Puccini, Dvorák... **Olga Peretyatko, Matthias Samuil.** Obras de Bizet, Offenbach, Gounod, Bellini, Rossini... **Teatro Colón, Buenos Aires.**

Goyescas de excepción

Limoges



Goyescas en una versión de concierto, pero acompañada por proyecciones de imágenes y de los títulos de las partes musicales.

La Ópera de Limoges ha tenido la audacia de presentar *Goyescas*. Audaz, pues la ópera de Granados es de las poco frecuentes en Francia. Es así como esta ciudad media del centro del país ofrece el privilegio de una obra perfectamente servida, además de ser inhabitual, iniciativa que se debe a Alain Mercier, imaginativo director del teatro. En este caso, se trata de una versión de concierto, pero acompañada por proyecciones de imágenes y de los títulos de las partes musicales, en complemento de la traducción al francés del texto del libreto por sobretítulos (indispensables para un público francófono). Y el resultado constituye un momento de excepción, en conformidad con la ambición de la obra.

Se sabe que *Goyescas* es la composición testamento de Granados, estrenada con éxito en el Met de Nueva York en 1916, pocos días antes de la desaparición trágica del compositor en un naufragio, causado por un torpeado lanzado por un submarino alemán, del buque de regreso a España. Testamento, también por el proyecto, de gran inspiración musical salpicada de audacias, que retoma melodías de su versión anterior, el ciclo epónimo para piano inspirado por cuadros de Goya. En

el caso de la ópera, el libreto de Fernando Periquet narra un encuentro amoroso que termina con la muerte por duelo del enamorado, en un contexto de fiestas madrileñas con majas y majos.

En Limoges, los intérpretes están a la altura de las exigencias. Los cuatro cantantes del reparto vocal están perfectamente elegidos, tanto en lo

“En Limoges, los intérpretes están a la altura de las exigencias: cuatro cantantes perfectamente elegidos, tanto en lo que respecta al habla castellana como a la caracterización”

que respecta al habla castellana como a la caracterización. La soprano Vanessa Goikoetxea, conocida en España por sus múltiples participaciones en óperas o zarzuelas, confirma la excelencia de su técnica en el papel de la heroína femenina Rosario, perfectamente dominada y transmitida. El baritono Armando Noguera, nacido en Argentina pero que vive en Francia, donde desarrolla mayoritariamente su carrera, interpreta a un torero Paquiro de estilo, como lo es Pepa, la segunda heroína, gracias a la voz segura de la soprano francesa Héloïse Mas. Otro cantante francés, el tenor Kévin Amiel encarna a un Fernando, el héroe desgraciado de esta historia de celos y de desafío, con expresión adecuada, una igual excelente dicción española, pero de voz quizás un poco demasiado ligera. Porque, en este caso, la orquesta

está en el mismo plano, el escenario del teatro y no el foso, lo que presenta, a veces, dificultades de equilibrio con los solistas.

Esta orquesta, la de la Ópera de Limoges, se revela no obstante de gran calidad, con sutilezas y sonoridades detalladas en sus partes complejas, bajo la dirección eficaz de Robert Tuohy, director musical de la institución lírica. Una orquesta y un director de talento. El coro, también de la casa, interviene eficazmente en sus numerosas participaciones de la primera parte de la obra. El conjunto cuenta con una animación escénica y proyecciones de figuras evocadoras, concebidas por el grupo artístico Le Lab. Todo bien transmitido.

Para completar la velada, se ofrece un día antes el ciclo pianístico *Goyescas*, que había inspirado la ópera, presentando oportunamente un binomio de los más adaptados. El pianista Jean-François Heisser, especialista de la música española y de Granados, interpreta la obra con un impresionante virtuosismo sin sacrificar la expresión. Momentos de excepción, como decíamos.

Pierre-René Serna

Vanessa Goikoetxea, Armando Noguera, Héloïse Mas, Kévin Amiel. Coro y orquesta de la Ópera de Limoges / Robert Tuohy. Escena: Le Lab. *Goyescas*, de Enrique Granados. Teatro de la Ópera, Limoges.

Barba Azul por partida doble

Londres



El primer Barba Azul londinense de noviembre fue interpretado por John Relyea, “un bajo baritono que ya podría cantar Wotan”.

En pocas ciudades es posible ver a grandes artistas confrontarse en una misma semana con dos versiones *El Castillo de Barba Azul* de Béla Bartók. Pero así ocurrió en Londres este noviembre. En el Royal Festival Hall, una Orquesta Filarmónica de Londres en excelente estado penetró esta compleja partitura bajo la dirección de su nuevo director principal, Edward Gardner. Solti atacaba esta obra arrollándolo todo con metronómica precisión y arrebatadores *sforzandi*. Gardner, en cambio, exploró su riqueza lírica con variaciones de tiempo y cromatismos de luz y sombra magistralmente desarrollados. Ildikó Komlósi fue una Judith formidable por su fraseo y la fuerza de proyección de sus líneas *legato*. Frente a ella, John Relyea, un bajo baritono que ya podría cantar Wotan por la calidad de su timbre, interpretó un Barba Azul en crescendo inverso a Judith. Como debe ser porque la médula de esta partitura es la progresión dramática opuesta de los dos personajes: al comienzo, ella abusa con sus interrogantes a un protagonista que de una controlada frialdad progresa a una desesperada imploración de ser amado. Y es a partir de aquí que Judith comienza a enfriarse con



© MIHAELA BODLOVIC

“Como un drama suburbano: un hombre ya maduro invita a su casa a una Judith decidida a investigar los trastos escondidos en un gran baúl que representan las puertas al pasado del protagonista”.

sus dilemas. Gardner supo insertar esta narrativa en una versión de sólida unidad dramática entre el primer y el último acorde.

El segundo gran intérprete de Barba Azul en el noviembre londinense fue Gerard Finley, esta vez apartado de los escenarios internacionales para presentarse con otra distinguida cantante, la soprano Susan Bullock en *the Stone Nest*, una iglesia neogótica del siglo XIX desacralizada para servir de escenario teatral. Con una reducidísima dotación de clarinete, un corno, un violín, una viola, un chelo y un sintetizador de piano órgano y celesta, Stephen Higgins pulsó la parti-

tura con una intensidad similar al de una orquesta completa, mientras Finley y Bullock interpretaban la obra como un drama suburbano: un hombre ya maduro invita a su casa a una Judith decidida a investigar los trastos escondidos en un gran baúl que representan las “puertas” al pasado del protagonista: su primer amor, sus dos esposas, un hijo muerto prematuramente. Todos ellos desfilaron como fantasmas entre las bóvedas góticas del *Stone Nest*.

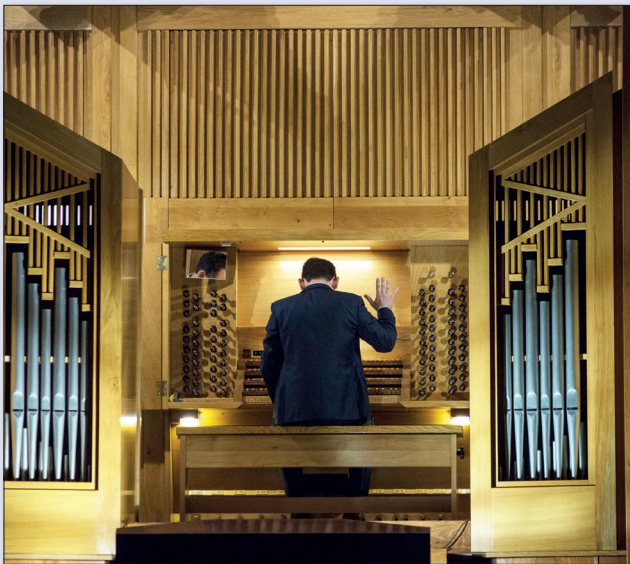
Finalmente Judith abre la última puerta mirándose en un espejo de mano, en el cual también ve la hermosura de las mujeres que la han precedido. Después se sienta en el sillón para aceptar la taza de café que le ofrece Barba Azul. ¿Beberá de ella? Con este golpe de genio teatral de la *regisseur* Daisy Evans logró descubrir el sentido del enigma propuesto por el mismo Bartók: Barba Azul no es un asesino, sino un hombre condenado a vivir solo. Su rutina cotidiana ha anquilado “el sentimiento sagrado del amor y aun cuando sus amantes viven, ya no lo hacen en esta vida”. Con este Barba Azul ha debutado una nueva compañía de ópera llamada *Theatre of Sound*. Es de esperar que agregue espectáculos de similar calidad en el futuro.

Agustín Blanco Bazán

Idikó Komlósi, John Relyea. Filarmónica de Londres / Edward Gardner. Gerard Finley, Susan Bullock. London Sinfonietta / Stephen Higgins. Escena: Daisy Evans. El Castillo de Barba Azul, de Béla Bartók. Royal Festival Hall & Theatre of Sound (the Stone Nest), Londres.

De Bach al cucú... by heart

Madrid



© ETVIRA MEDIAS

Jean-Baptiste Robin inauguró el ciclo Bach-Vermut del Centro Nacional de Difusión Musical.

Un Bach de transparente *articulación* y *pedal en puntas* presentó las credenciales titulares del concierto de Jean-Baptiste Robin al gran órgano de la inauguración del ciclo Bach-Vermut que auspicia el Centro Nacional de Difusión Musical. Una entrada ceremonial y, en cierto modo, obligada en este entorno, que dio paso a un programa francés variado, vistoso y virtuoso. Su tocayo Jean-Baptiste Lully alardeó de profusión de registros y formas de articulación, con extravertido ánimo teatral latente. Una variación especialmente colorida así lo demostró, seguida de una más virtuosa con

bello remate en un moderno, anacrónico pero eficaz, *diminuendo*. Final con dramática *cadencia* para una pieza gustosa con lucimiento de la *afinación* y el *timbre* de la *trompetería* del instrumento. El más calmado *Recitativo para la mano izquierda* de Nicolás de Grigny puso de nuevo a prueba la *afinación* de este instrumento, que este año cumplió treinta años, bien llevados. De Charles-Marie Widor, el *Allegro* de la *Sexta sinfonía* con, también, natural espíritu variado, siguió aquel efusivo ánimo. Aquí, un vertiginoso y espléndido *final en punta*, concitó calor popular en su aplauso y una respuesta atónita. La paz del “padre” (César) Franck en delicioso *Cantabile*, sirvió de lenitivo y sereno contraste, con amplio uso de la *caja expresiva*.

Una reciente obra del propio organista, *Canto del Teneré*, fue un nuevo contraste con sano espíritu de *orquestración* y efectos de abultada complejidad *rítmica*, *notas repetidas* y *acordes placados*.

El *arreglo*, propio también, del celeberrimo *Claro de luna*, de la *Suite bergamasque* de Debussy, fue otra parada en el camino. Indagación *tímblica* que hizo uso puntual de peculiares sonoridades del *cuarto teclado* y etérea paleta de *registros en piano* por *dinámica*, que endulzan el forzado trasiego desde un piano, esta vez por el instrumento, más natural y original de esta guisa. *Tocata* de la *Segunda suite* de Louis Vierne, como su propio nombre ya indica, volvió por aquellos fueros. Fieros ya en Marcel Dupré y su *Segundo boceto en si bemol menor*, engañoso por su título, donde la bravura dio con un final de concierto espectacular, eso sí, abrupto y no exento de suspense.

En todo momento, algo infrecuente a este nivel en estos conciertos de órgano, todo de memoria, todo... *by heart*. Dos *propinas*: un *arreglo* de la incombustible *Asturias* de Albéniz, de cara al respetable, y *Capricho sobre el cucú* de Johann Caspar Kerll, para terminar sin incidentes.

Luis Mazorra Incera

Jean-Baptiste Robin. Obras de Bach, Dupré, Franck, Grigny, Kerll, Lully, Robin, Vierne y Widor.

CNDM. Bach Vermut. Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Brillante homenaje a Josquin

Madrid



© RIVA MARTÍN

“Una característica de *Stile Antico* es la ausencia de director, realizando unas interpretaciones bajo el cariz absoluto de la música de cámara”.

El CNDM programó en su ciclo *Universo Barroco* de la sala de cámara del Auditorio Nacional un homenaje en el quinto centenario de su muerte a la figura de un genio irreplicable en la Historia de la Música, Josquin Desprez (ca. 1450-1521), mediante un concierto con uno de los mejores grupos vocales especializados en polifonía del momento, *Stile Antico*.

Hay dos aspectos que llaman la atención de *Stile Antico*. El primero es que siempre está conformado por doce cantantes y que son siempre los mismos, algo extraño en este tipo de grupo británico, y que les ha permitido elaborar un sonido propio inmediatamente reconocible, a la par que llegar a unas cotas de calidad artística realmente maduras y trabajadas. El segundo aspecto es la ausencia de director, realizando unas interpretaciones bajo el cariz absoluto de la música de cámara. El repertorio escogido desgrana algunas de las perlas más destacadas del autor franco-flamenco, a la par que también nos permitió situarlo en su contexto a través de autores coetáneos, tanto antecesores como aprendices de su maestría compositiva.

Así, el conjunto británico se situó en el escenario sin apenas distancia de seguridad ni mascarilla (sabemos que todos se habían realizado pruebas PCR antes del concierto), algo que nos recordó a otros tiempos, para interpretar la primera pieza, *Ave Maria... Virgo serena*, soberbio motete, en donde mostraron sus grandes bazas, una afinación perfecta, un equilibrio sonoro absoluto entre las doce voces, y unos *crescendi* y forma de las frases realmente orgánicos y naturales. Posteriormente, Kate Ashby, una de las tres hermanas Ashby que pertenecen a *Stile Antico*, leyó en perfecto español una amable salutación y explicó brevemente las primeras piezas del concierto. A continuación pudimos deleitarnos con dos piezas de sus antecesores que influyeron decisivamente en su estilo de componer, Ockeghem y Mouton, revelando el minucioso trabajo que el ensemble británico atesora, a través de unos planos sonoros cuidados al mínimo detalle, así como una disciplina, seriedad y compromiso encomiables que ya los quisieran para sí cualquier grupo vocal similar.

La pieza central del programa, la *Missa Pange lingua*, una de las más conocidas y logradas de Josquin Desprez, fue seguidamente la protagonista con su *Kyrie*, que resultó un formidable ejercicio de imitaciones realmente idénticas y de diálogo entre las cuatro voces, normalmente de dos en dos. Pero como el genio nacido en Tournai también compusiera piezas profanas, el conjunto inglés no quiso olvidarse de esta importante faceta, ofreciéndonos este tipo de composición de un modo distinto, a uno por parte, y es aquí donde se vieron

sus pequeñas debilidades. Así, la afinación no fue igual de asombrosa como en las piezas en donde canta el *tutti*, a la vez que los timbres solistas no eran todo lo ricos que resultaban con la suma de sus otros dos colegas de cuerda. No obstante, su interpretación fue más que notable, y su expresión de los distintivos caracteres de éstas fueron interpretados de un modo fabuloso, como por ejemplo el carácter humorístico de *El Grillo*, la lánguida emoción de *Vivrai je toujours*, el preciosismo de la afamada *Mille regretz* de Josquin, o el detallismo y el dominio total de la compleja polifonía interpretativa de este mismo texto, *Mille regretz*, puesto en música por Nicolas Gombert.

Las cuatro piezas que cerraron el recital fueron realmente el clímax musical de la noche, puesto que a la bellísima y elaborada *Salve Regina* de Desprez le siguieron dos obras formidables de dos autores que homenajearon al maestro de maestros de los polifonistas europeos, Hieronymus Vinders y Jacques de Mantua, a los que se les intercaló el *Agnus Dei* de la *Missa Pange lingua*, verdadera gema de esta composición. Los insistentes aplausos obligaron a la consecución de la propina, el milagroso *O nata lux* de Thomas Tallis, que fue dedicado con un cariño especial a Maider Múgica, adjunta a la Dirección y Coordinadora Artística del CNDM, quien ese mismo día cumplía años.

Simón Andueza

Stile Antico. Obras de Josquin, Ockeghem, Mouton, Gombert, Vinders y de Mantua.

Universo Barroco, CNDM. Auditorio Nacional, Madrid.

Turco desangelado

Milán



© BRESCIA E AMISANO / TEATRO ALLA SCALA

“La Fiorilla de Rosa Feola en *Il turco in Italia* fue muy buena, aunque sin llegar a deslumbrar”.

El último título rossiniano de la temporada de otoño de la Scala fue el menos conocido (y popular) de los tres, pero no por falta de méritos sino por motivos como la dificultad de lograr un reparto equilibrado (con por lo menos cuatro ases), una puesta en escena divertida e interesante y una dirección musical en consecuencia. La obra tuvo una sola representación antes del cierre del Teatro por la pandemia y, menos dos, se ha mantenido a todo el equipo de aquella producción.

Lamentablemente Fasolis, que es un gran director del barroco e hizo aquí mismo una excelente *Finta Giardiniera*, volvió a demostrar, como ya otro colega en la anterior *Italiana*, que esos mimbres no aseguran una aproximación ideal al mundo rossiniano. Ya desde la apertura hubo una dirección pesada, muchas veces ruidosa y sumamente

Historias de amor y guerra

Madrid

Una vez más, Georg Friedrich Haendel nos ofrece una excelente partitura para un texto que es uno de los habituales galimatías de amantes, guerreros, desengaños y demás avatares propios de alguna literatura de la época. En *Partenope*, cuatro pretendientes para una mujer, Arsace, Armindo, Emilio y un tal Eurímene, papel travestido, ya que se trata de una mujer, Rosmira, antigua amante de Arsace. Con este enredo comienza la ópera con la que Haendel quiso mezclar lo anti heroico y la sátira, algo propio de la antigua ópera veneciana, con el enredo sentimental característico de la ópera *buffa*.

Rechazada en un principio por el gerente de la Royal Academy of Music que consideraba su libreto un producto de la "depravación del gusto del público italiano", *Partenope* alcanzó sin embargo un éxito comercial que avaló su reposición siete años después en el mismo escenario.

En el Teatro Real la dirección de escena se debe a Christopher Alden, que ganó con ella el Premio Olivier a la Mejor Producción Operística en 2009, que da vida a esta ópera en un decorado inspirado en la mansión en París de Nancy Cunard, la típica pretendida intelectual millonaria de los años veinte-treinta del siglo pasado, conocida por su extravagancia en la forma de vestir, por haber lanzado a la fama a algunos grandes escritores adelantados a su época, como Samuel Beckett, y coleccionado amantes como otras coleccionan bibelots. Y a la que yo no conocía en absoluto antes de esta representación.

La historia que nos narra Haendel es de amor y guerra, pero Alden se decanta más por la comedia y soslaya los elementos bélicos. En el salón de los años 20, creado por él y el escenógrafo Andrew Liberman, las únicas batallas son las del dormitorio. El invasor, el Príncipe Emilio, es el mismo Man Ray, siempre presente



"Brenda Rae encarna el personaje con desparpajo, logrando, a niveles teatrales, una interpretación memorable de Partenope".



Brenda Rae (*Partenope*) y Nikolay Borchev (*Ormonte*), en un divertido momento de la ópera de Haendel escenificada por Christopher Alden.

© JAVIER DEL REAL | TEATRO REAL

con su cámara y su proyector. Ray dejó constancia de la época con sus fotografías y cortometrajes, como el denominado *Le retour à la raison*, proyectado en una pared en el segundo acto de la representación; además fotografió a Cunard en numerosas ocasiones. Los decorados de Liberman y el vestuario de Jon Morrell nos proporcionan una vista estilizada del sofisticado apartamento Bauhaus de Partenope.

Brenda Rae, protagonista

En el papel protagonista, la soprano lírica ligera Brenda Rae (portada de esta revista el mes pasado) encarna el personaje con desparpajo, logrando, a niveles teatrales, una interpretación memorable de Partenope. Vocalmente resuelve la endemoniada partitura con solvencia y profesionalidad, no carente, en ocasiones, de brillantez. El contratenor Iestyn Davies, como Arsace, estuvo francamente bien, dejando constancia de una voz muy melodiosa, bien timbrada y agudos seguros, resolviendo su tremenda aria "Furibondo spira il vento" de forma impecable, con coloraturas espectaculares y agudos impecables. También espectacular, incluidas acrobacias, claqué y repique de castañuela, el contratenor Anthony Roth Costanzo, un prodigio de control de la respiración, ya que en ningún momento su canto se resintió con tanto movimiento.

Como Rosmira, la mezzo Teresa Iervolino tuvo impedimentos tanto físicos como vocales para hacer creíble su personaje. Su voz no tiene una gran calidad y su canto no pasa de ser meramente correcto. Emilio fue el tenor Jeremy Ovenden, Tito de excelente recuerdo en el mismo escenario, pero con Haendel no se le notó cómodo. El barítono Nikolay Borchev, como Ormonte estuvo notable.

Por su parte, Ivor Bolton, reconocido director del repertorio barroco, se encargó de la dirección musical. Todo lo mantuvo en su lugar pero, al menos para mí, en el primer acto le faltó nervio y en algunos momentos hubo desajustes entre el foso y el escenario, menos mal que en el segundo y tercer actos su dirección fue ganando en intensidad y matices, logrando cerrar la velada con acierto.

La orquesta estuvo impecable en un repertorio que no es el suyo habitual.

Francisco Villalba

Brenda Rae, Iestyn Davies, Anthony Roth Costanzo, Teresa Iervolino, Jeremy Ovenden, Nikolay Borchev. Orquesta y Coro del Teatro Real / Ivor Bolton. Escena: Christopher Alden. *Partenope*, de Georg Friedrich Haendel. Teatro Real, Madrid.

© JAVIER DEL REAL | TEATRO REAL

desangelada. La orquesta estuvo, por supuesto, muy bien, pero la parte técnica por sí misma no basta. El coro, dirigido por Alberto Malazzi, tuvo sí un muy buen rendimiento.

Por desgracia tampoco la puesta en escena de Andò (un excelente director cinematográfico, en mi opinión) modificó el dato de que pasar de un medio a otro no siempre es fácil. Escena muy abierta, enfoque *ingenuo* y en realidad con más de un cliché, que no ayudaron a los cantantes, aunque fueron lo mejor, pero también ellos pusieron de relieve que por sí solos no pueden asegurar el éxito. Me atrevo a decir que una versión de concierto con otra batuta hubiera generado menos aburrimiento.

El protagonista de Schrott fue sin duda bueno musicalmente, pero se mostró extrañamente contenido. La Fiorilla de Feola fue muy buena, aunque sin llegar a deslumbrar. Quien más aplausos obtuvo (en su aria generalmente omitida) fue Mastrototaro, que es un buen Geronio, pero tratándose de un barítono no puede decirse que tenga la voz ideal para el papel. Arduini trazó un muy buen poeta, pero también él quedó algo corto en sus intervenciones. Siragusa tiene en Narciso un buen personaje y lo aprovechó en especial su segunda aria. Verrecchia, ignoro si en una mala noche, exhibió una voz problemática, cuando hasta hace poco era más que una promesa interesante. Ignoro qué llevó a contratar a Amati para Albazar: es simpático, pero prácticamente inaudible, aunque lo poco que se oía no habla mal de él, pero las dimensiones de la Scala no perdonan. No mucho público en la primera y aplausos moderados.

Jorge Binaghi

Erwin Schrott, Rosa Feola, Giulio Mastrototaro, Alessio Arduini, Antonino Siragusa, Laura Verrecchia y Manuel Amati. Orquesta y coro del Teatro / Diego Fasolis. Escena: Roberto Andò. *Il turco in Italia*, de Gioachino Rossini. Teatro alla Scala, Milán.

Mantenella y no enmendalla

Munich



La soprano Anja Harteros, piedra angular de la Ópera Bávara, en el papel de Tosca.

Ha pasado más de una década desde que la Ópera de Munich apostase por la que sería su primera y única propuesta a Luc Bondy. El encargo al director y dramaturgo suizo, compartido con el Metropolitan y la Scala, se concretaba en una nueva producción de *Tosca* que, tras desvelarse en el Met, aterrizó en tierras bávaras en 2010 para, finalmente, recalar en el templo lírico italiano. En los tres casos, con más pena que gloria. Poco tardaron Nueva York y Milán en arrinconar el montaje que algún crítico americano calificó de "perfectamente olvidable". El primero, con una propuesta de McVicar; el segundo con

la de Livermore, regresando ambas a la estética con que el público asocia esta obra maestra de Puccini.

Trabajo de precisión, con espacios perfectamente acotados para cada uno de los tres actos (iglesia, despacho y torre), cuya alteración sin razonamiento exhorta al anatema. Lo consiguió Bondy, convirtiendo Sant'Andrea della Valle en simulacro de las Termas de Caracalla, el Palazzo Farnese en decadente burdel y Sant' Angelo en anodina plataforma. O presentando el solemne *Te Deum* como guiñolesco *auto de fe*.

Pese a todo, Munich insiste en la recuperación del engendro, que continúa programado la próxima temporada. Recurriendo para ello a la componenda que, recientemente, comentábamos: atraer al público con nombres que siempre funcionan. Esta vez, la soprano Anja Harteros, piedra angular de la Ópera Bávara, acostumbrada a *salvar* al personaje desde que en 2013, meses después de sumarlo a su cartera, lo debutase en la ya por entonces vapuleada producción de Bondy, junto a Kaufmann, Terfel rematando el triplete y Petrenko poniendo la guinda con la batuta. En el foso esta vez ha reinado Daniel Oren, en su segunda encomienda del teatro tras un aplaudido *Werther*. Apoyado en la aguerida orquesta titular, expuso la partitura con el drama que el verismo pide, amplificando los pasajes más líricos con la generosidad de decibelios que acostumbra el director israelita, buen colaborador con las voces en el repertorio italiano. Aunque puede llegar a veces a forzarlas en un duelo casi wagneriano, donde triunfa quien sale vivo. Dominadora de los resortes tímbricos, Harteros volvió a brillar con su emisión limpia y precisa, manteniendo las notas con elegancia y valentía, incluso en los momentos en los que se viera forzada desde el foso casi hasta el grito. Inspirada, sin restar verosimilitud al personaje titular tanto vocal como escénicamente. Junto a ella, el tenor uzbeko Najmiddin Mavlyanov, de emisión "a la antigua" con calibre y arrojo, a quien cierto engolamiento impide redondear con más solvencia las notas altas, imprimió por momentos cierta monotonía al papel del pintor enamorado de la protagonista, con el que despegó su carrera internacional. Salsi compulsivo, corto de recursos, al malévolo y libidinoso Scarpia, Siljanov cumplió como Angelotti y Snell como el sacristán. Kevin Connors, siempre eficaz, volvió a sentir el amor a su fidelidad que le dispensa el público de Munich, igual que al coro, a las órdenes de Stellario Fagone.

Juan Antonio Llorente

Anja Harteros, Najmiddin Mavlyanov, Luca Salsi, Milan Siljanov, etc. Bayerisches Staatsorchester / Daniel Oren. Escena: Luc Bondy. *Tosca*, de Giacomo Puccini. Bayerische Staatsoper, Munich.

Estreno mundial y éxito de *Les Éclairs*

París

El compositor Philippe Hersant (nacido en 1948), estrena una ópera, encargada por el teatro Opéra-Comique de París, titulada *Les Éclairs* (*Los relámpagos*). Se trata de un "Drame joyeux" ("Drama feliz", en referencia a *Dramma giocoso* de *Don Giovanni* de Mozart), inspirado en la vida del ingeniero Nikola Tesla (llamado Gregor en la narración), inventor a finales del siglo XIX de la corriente alterna en la electricidad, con episodios reales o ficticios en el libreto del escritor Jean Echenoz. La música se ajusta bien al tema, alternando momentos alegres hasta un final trágico (acorde con la vida de Tesla). Se reconoce el estilo de Hersant, compositor de la generación que ha seguido a la de Pierre Boulez, y que no obedece las prohibiciones de Boulez y de sus seguidores músicos serialistas. De tal manera que la atonalidad se mezcla con la tonalidad, con alusiones a músicas populares (de jazz o de canción), en una estructura de números musicales claramente separados, especialmente por los conjuntos vocales. De alguna manera, se sitúa en la herencia, reivindicada, de *The Rake's Progress* de Stravinsky. El resultado es todo un éxito, recibido como tal por parte del público.



Jean-Christophe Lanièce interpretó al ingeniero Nikola Tesla, en el estreno de *Les Éclairs*, de Philippe Hersant.

En la Opéra-Comique, todo está puesto al servicio de la mejor restitución de la obra. El reparto vocal, integrado por cantantes franceses de excelente dicción, cumple perfectamente su labor. En el papel principal de Gregor, el barítono Jean-Christophe Lanièce ofrece un canto seguro y en ocasiones lírico (con algunas notas agudas bien lanzadas). En el papel de Ethel, la mujer enamorada de Gregor, la mezzo Marie-Andrée Bouchard-Lesieur interpreta a su personaje, más lírico, con una proyección de casi *belcanto*. El tenor François Rougier, la soprano Elsa Benoit, el barítono André Heyboer, en el papel de Edison, rival de Gregor y malo de la historia, ofrecen una prestación impecable. El coro Ensemble Aedes, que tiene muchas participaciones, y la orquesta, Orchestre philharmonique de Radio France, brillan bajo la batuta eficaz de Ariane Matiakh. El empleo de un sintetizador, cosa nueva por parte del compositor y que responde al tema de la electricidad, se integra sutilmente dentro de colores instrumentales delicados.

La puesta en escena de Clément Hervieu-Léger, procedente de la Comédie-Française (la compañía teatral institucional francesa), sabe por su parte ilustrar la acción en sus múltiples escenas rápidas, con cambios de ambientes casi cinematográficos. El decorado representa imágenes de Nueva York, la ciudad donde había emigrado el héroe buscando la notoriedad, entre un vestuario al estilo de finales del siglo XIX, y todo de gris bajo luces diáfanas. Un espectáculo de lo más logrado, musical y estéticamente, con una obra que se lo merece.

Pierre-René Serna

Jean-Christophe Lanièce, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, François Rougier, Elsa Benoit, André Heyboer, etc. Coro Ensemble Aedes, Orchestre philharmonique de Radio France / Ariane Matiakh. Escena: Clément Hervieu-Léger. *Les Éclairs*, de Philippe Hersant. Opéra-Comique, París.

Músicas patrimonio de la humanidad

Úbeda

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) alcanza sus bodas de plata. 25 años de rica historia, donde se han programado más de 500 conciertos. Un certamen que vio la luz para darle aún mayor esplendor y relumbre a la bendita piedra que rodea estas dos ciudades patrimonio de la humanidad. A la oferta arquitectónica y patrimonial, se le agregaba el elemento musical con el fin de hacer más atractiva su visita durante el tradicional puente de diciembre. Este año (21 conciertos) se va a homenajear a muchos de los músicos y formaciones que han pasado durante este cuarto de siglo por estas dos bellísimas localidades jienenses. No se podía inaugurar de mejor forma la cumpleaños edición que arrancando con ese cegador astro rey que es Bach. O lo que es lo mismo, empezar (a lo grande) la casa por el tejado. Aprovechando la efeméride de los 300 años que cum-



La Orquesta Barroca de Sevilla inauguró el 25 FeMAUB en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda.

plen los *Conciertos de Brandeburgo* se programaron los ns. 3, 4 y 5, acompañados de la *Suite para orquesta n. 2*.

Por una tarde Úbeda se transfiguró en Köthen, a la que llegó Bach en 1717 como kapellmeister y donde pudo al fin desprenderse del yugo sacro y volcar libremente su torrente creativo en obras puramente musicales (desligadas del uso religioso). Allí, aparte de los Conciertos y de las Suites presentes en el programa y ejecutados siguiendo la plantilla original, escribiría nada menos que las *Sonatas y Partitas para violín*, las *Suites para chelo* o las *Suites Francesas*. Nunca en su vida se sintió más feliz y dichoso profesionalmente que durante esta fructífera y libertadora etapa.

Dirigidos por el nervioso e impulsivo clavecinista Alfonso Sebastián, atento y motivando siempre a sus músicos, la Orquesta Barroca de Sevilla (una especie de formación residente del FeMAUB, pues lleva actuando desde 1997) desplegó su profesionalidad sobre estas partituras tan difíciles de hacer sonar en plenitud, pues dejan a sus ejecutantes desnudos y solos ante el peligro (es música que siempre exige un plus). Un Bach camerístico y de colores atenuados, forjado a base de *tempi* rápidos y flexibles. Aunque con problemas de volumen y transparencia en la rica polifonía (que afectaron muy visiblemente al traveso y al clave), el escueto *Tercero BWV 1048* resonó cálido, equilibrado en la ornamentación y rítmicamente febril (vivaz y estupendo el *Allegro* final), siempre echando mano del firme violín barroco del bonaerense Leo Rossi, impagable alma de la formación. La flauta de Rafael Ruibérriz brilló en la *Suite BWV 1067*, con la maravillosa e inmortal fuga incluida en su *Ouverture*. Delicioso el coloquio del traveso con el chelo de Mercedes Ruiz en la hermosa *Polonesa*. La endiablada digitación de la popular *Badinerie* fue solventada con destreza por el solista sevillano, aunque le faltó una mayor nitidez y blancura en la emisión (la agreste acústica del Auditorio tampoco ayuda al lucimiento). El *Quinto* de los Conciertos fue el más compacto y el que mejor funcionó, con bellos momentos en el diálogo entre la flauta y el violín. La revolucionaria cadencia la solventó Sebastián, en su pequeño clave, de manera efectiva, aunque mermado en su potencial y riqueza sonora. El vivaldiano y jovial *Cuarto BWV 1049* fue una fiesta en todos los sentidos, con las estupendas aportaciones de las dos flautas de pico (David Antich y Alberto Domínguez). La brillante fuga con la que concluye, sirvió también como propina final. Un concierto histórico para este pequeño gran Festival que cada año sube un peldaño más en repercusión y tasación artística. ¡Felicidades y a por otros 25!

Javier Extremera

Orquesta Barroca de Sevilla / Alfonso Sebastián, clave y dirección. Obras de Bach. 25 Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Auditorio del Hospital de Santiago, Úbeda.

R

Ritmo.es

Guía

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

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

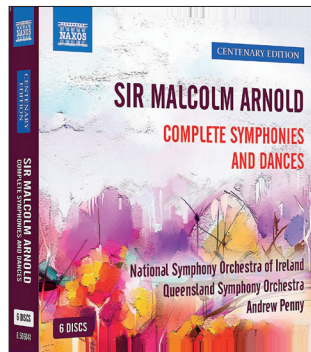
Se cierra la sección con la selección de las 10 grabaciones en CD o DVD recomendadas del mes, que pueden encontrar en la página 83 de la revista.

CALIDAD

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

Valoración técnica

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



Fuera del Reino Unido, Malcolm Arnold (1921-2006) es un compositor conocido sobre todo por sus trabajos para el cine, el más famoso de los cuales quizás sea *El puente sobre el río Kwai* (1957), de David Lean. En su país natal, sin embargo, goza de cierta estima como sinfonista. Ahora, con motivo del centenario de su nacimiento, Naxos ha reunido en un estudio sus nueve Sinfonías y sus colecciones de danzas populares para orquesta.

Ciertamente, el sinfonismo británico suele ser poco exportable. Ni siquiera Edward Elgar es una excepción. Por lo general se trata de obras en las que el academicismo pesa más que la personalidad, en las que el peso de la tradición ahoga todo atisbo de originalidad. Algo de eso hay en Arnold, especialmente en una *Sinfonía n. 2* (1953) que por momentos diríase surgida de la pluma de Sibelius o, en lo que se refiere a su *Finale*, del Shostakovich más festivo. Si la *Tercera* (1957) convence por su solidez arquitectónica y su nervio dramático, la *Cuarta* (1960) es un intento de conciliar las esferas de lo clásico y lo popular que ha resistido mal el paso del tiempo.

Afortunadamente, a partir de la *Quinta* (1961) el interés por esta música crece: la paleta armónica y tímbrica se amplía y lo mismo el componente expresivo hasta culminar en la *Novena* (1986), probablemente la obra más personal y sentida de Arnold. Menor interés presentan las danzas, trabajos hechos con oficio, pero anacrónicos en la segunda mitad del siglo XX. Las versiones de Andrew Penny pueden considerarse militantes, tal es el entusiasmo que desprenden.

Juan Carlos Moreno

ARNOLD: Sinfonías ns. 1-9. Danzas. Orquesta Sinfónica Nacional de Irlanda; Orquesta Sinfónica de Queensland / Andrew Penny.

Naxos 8.506041 • 6 CD • 360' • DDD
★★★★★

Esta reseña arranca necesariamente con un consejo-spoiler: comprad o escuchad el disco, es fantástico. Pero evito demagogias y me explico; puede que haya gente preguntándose si es necesaria la enésima revisión de la genial producción del Kantor, pero probablemente esas personas no lean RITMO y dicha necesidad se defiende sola, porque la Bach Stiftung ha diseñado un proyecto faraónico e imprescindible, que acerca Bach al mundo, facilita su comprensión y en el que la grabación es, casi, algo secundario tras la interpretación y los textos y estudios en torno a cada cantata. No les va mal, cuando esta es la entrega n. 37, con final previsto para 2027.

En todo caso, la grabación integral de las Cantatas en directo es algo que celebraremos siempre, sobre todo si va de la mano de profesionales como estos, todos gente de calidad, con mucho oficio. Y preferimos mil veces la frescura de una grabación en vivo (aún con sus eventuales desajustes, que aquí yo no escucho) que la perfección enlatada del estudio. El resultado es magnífico y la escucha genera una reconfortante sensación de "sonido muy Bach", que es el mejor pipopo posible. Me gusta la lectura de Lutz, quien nos trae un Bach cálido, equilibradísimo entre orquesta y coro y, como decía antes, "muy Bach".

Son tres cantatas de gran riqueza melódica, en las que la 49 presenta una sinfonía monumental, la 114 te deja con la boca abierta y la 65 presume de los poco habituales oboes *da caccia*. Si esto no es suficiente para salir corriendo a comprarlo, yo ya no sé qué más queréis.

Álvaro de Dios



BACH: Kantaten n. 37 (Cantatas BWV 49, 65, 114). Coro y Orquesta de la Fundación J. S. Bach / Rudolf Lutz.

J. S. Bach-Stiftung 37 • 64' • DDD
★★★★★ R



Hace ahora medio siglo, el 8 de septiembre de 1971, tuvo lugar en el John F. Kennedy Center de Washington el estreno de la *Misa* de Bernstein, un completo espectáculo que combina música, danza y teatro en torno a un ceremonial religioso en el que se hace convivir diferentes credos de diversas procedencias. Con motivo de ese estreno, durante los meses de agosto, septiembre y octubre de ese mismo año, se llevó a cabo la grabación de la obra con los mismos intérpretes que estrenaron la obra en la fecha y lugar citados y, por supuesto, con el propio compositor al frente.

La grabación que nos ocupa es, por tanto, una edición conmemorativa de los cincuenta años de existencia de la obra, y del evento de su estreno. La versión no necesita, por tanto, comentario exhaustivo más allá de la reiteración una vez más de la capacidad de absorción del compositor-intérprete para unificar todos los variados elementos que intervienen en la obra.

Durante los últimos años han aparecido al menos tres versiones de la obra que, cada una en su estilo, deben ser tenidas en cuenta: Alsop (Naxos), Nézet-Séguin (DG) y Russell Davies (Capriccio). La reedición de esta del propio autor inspira un ejercicio de síntesis, que se ve acentuado por el lujo de la presentación que incluye las interesantes notas de Edward Seckerson, además de fotografías históricas de la primera representación de esta sincera confesión pública de Leonard Bernstein.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

BERNSTEIN: Misa. Alan Titus. The Norman Scribner Choir. The Berkshire Choir. Orquesta / Leonard Bernstein.

Sony Classical 19439890562 • 2 CD • 109' • ADD
★★★★★ RHP



En más de una veintena se cuentan los lanzamientos del sello Brilliant Classics dedicados a la obra de Luigi Boccherini (1743-1805), de los cuales, trece volúmenes se han consagrado a sus Quintetos, tanto de cuerda, como con piano o guitarra, a los que ahora viene a unirse este álbum triple, que reúne los *Quintetos con flauta Op. 17, Op. 19 y Op. 55*. Respecto a esta última colección, hay que advertir que en alguna ocasión anterior ha sido llevada al disco como "quintetos con oboe", si bien hay que advertir que en aquella época la música para flauta y para oboe era fácilmente intercambiable y, para mayor abundamiento, el dedicatario de esas obras, Gaspar Barli, ejerció tanto de flautista como de oboísta.

En cuanto a la interpretación, es absolutamente genial, arrebatadora y fogosa. El flautista Rafael Ruibérriz de Torres y el Cuarteto Francisco de Goya nos muestran un Boccherini enérgico, lejos de estereotipos y prejuicios ya superados. Y dado quien era el autor, en ocasiones, como, por ejemplo, en el primer movimiento *Adagio assai* del *Quinteto en re mayor G. 428*, el violonchelo cobra un claro protagonismo, con brillantes pasajes virtuosos, que el violonchelista del conjunto, Alejandro Marías, solventa con total maestría.

Sin embargo, la música de cámara española de finales del siglo XVIII (Brunetti, Teixidor, Canales, Palomino, etc.), sigue siendo bastante desconocida. Teniendo un conjunto de tanta calidad como el Cuarteto Francisco de Goya, sería una lástima no aprovecharlo.

Salustio Alvarado

BOCCHERINI: Quintetos con flauta. Rafael Ruibérriz de Torres, Cuarteto Francisco de Goya. Brilliant Classics 96074 • 3 CD • 157' • DDD



COMPAÑEROS DE VIAJE

A lo largo de los años, algunos músicos han establecido su segundo hogar en los pasillos de la Philharmonie berlinesa. Desde muy jóvenes, asistían a sus conciertos y formaban parte de las jóvenes agrupaciones bajo el manto de la todopoderosa Filarmónica de Berlín, que los destetó como solistas o directores internacionales. Es el caso de dos músicos que han crecido bajo las faldas de la orquesta madre y que han ido evolucionando hasta llegar a ser las grandes figuras que son hoy en día. Hablamos de Daniel Harding y especialmente del violinista Frank Peter Zimmermann (1965, Duisburgo), de sangre welsunga que comparte con su afamada hermana Tabea, seguramente la mejor violista del mundo y un músico bastante opuesto a su hermano. De las dos últimas ediciones que BPHR, el sello de la Berliner Philharmoniker, ha puesto en el mercado y que nos reúne en estas páginas, una está dedicada a Frank Peter Zimmermann, que con su Stradivarius *Lady Inchiquin* interpreta los *Conciertos para violín* de Beethoven, Berg y Bartók.

Y es junto a un deslumbrante Harding donde Zimmermann desarrolla su especial visión de la obra de Beethoven. Madurado con el paso de los años (interpretado con eminentes beethovenianos como Barenboim), no es el sonido la principal cualidad de este maestro (nunca lo ha sido, es más bien limitado en armónicos y volumen, y en ciertos momentos

hasta áspero), sino la estructura, el discurso y el entendimiento de la obra, llevada desde *tempi* ágiles por un Harding que conduce con brío a la maravillosa orquesta, con detalles hermosos y originales y un sentido global de la obra muy coherente.

De las cuatro obras que también podemos encontrar en un Blu-ray, en esta caja de presentación incomparable, es sin duda el tenebroso *Concierto "A la memoria de un ángel"* de Alban Berg la interpretación más radical de cuantas se ofrecen. El sonido a veces rasposo, con un arco del violín como afilada cuchilla que atraviesa fácilmente la carne, junto a la visión hipermodernista de Petrenko, nos ofrecen una auténtica pesadilla sonora en forma de la interpretación más innovadora posible de la obra maestra absoluta de Berg, lejos de un prodigio onírico y sensual de Andris Nelsons o Simon Rattle.

Los dos *Conciertos* de Bartók, tomados desde la perspectiva "clásica", hacen lucir el instrumento de Zimmermann y sobre todo nos desvelan el singular crecimiento de un músico como Alan Gilbert y la descomunal aportación sinfónica de una orquesta en estado de gracia, con tomas sonoras difícilmente mejorables.

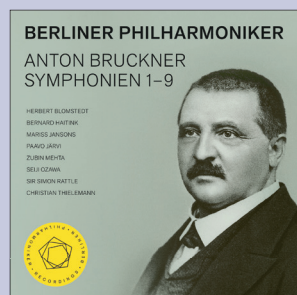
La segunda caja que presenta BPHR son los audios de las *Nueve Sinfonías* de Bruckner con una alineación de directores que solo se puede permitir un equipo como el de Berlín: Blomstedt, Haitink, Jansons, P. Järvi, Mehta, Ozawa, Rattle y Thielemann. Desde el registro más antiguo, de 2009, con Ozawa dirigiendo una encomiable *Primera Sinfonía*, sensible y con destellos de grandeza, a la interpretación en 2019 de una *Segunda Sinfonía* exenta de la magia de un Giulini por un laborioso Paavo Järvi (me cae muy bien este señor, todo

hay que decirlo), al que le ha tocado la más ingrata de las sinfonías del organista de San Florián, la orquesta ha rescatado de su archivo estas tomas en vivo por eminentes maestros brucknerianos, aunque se echa en falta la sabiduría de un Barenboim, seguramente excluido por algún tipo contractual (no veo otra razón para su inexplicable ausencia, porque tiene varios Bruckner con la orquesta desde el año 2000).

Así, vemos como Thielemann prioriza el sonido en una *Séptima* de enorme belleza y profundidad, aunque el final del *Adagio* cae en cierta blandura. Por su parte, Haitink desvela de manera algo aséptica el contrapunto de la *Quinta* y limita las capacidades expresivas de la *Cuarta*, siendo Blomstedt el héroe bruckneriano de esta caja por su hermosa *Tercera*, de honda religiosidad, del mismo modo que Jansons traduce la *Sexta* con elegancia y saber y Rattle entra en una *Novena* que para él es un salvoconducto para entrar en un siglo XX sin posibilidad de victoria (se incluye el cuarto movimiento completado entre 1985 y 2010 por Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca).

Quizá sea la *Octava* la única interpretación que alcanza un verdadero éxtasis metafísico, ya que de ella ha hecho Zubin Mehta su *visión del más allá*, y la dirige siempre que puede a la orquesta, haciendo que los berlineses se transfiguren en cada interpretación de una Sinfonía que puede ser la catedral de todas las sinfonías creadas por el ser humano.

Gonzalo Pérez Chamorro



BRUCKNER: Sinfonías 1-9. Berliner Philharmoniker / Herbert Blomstedt, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Paavo Järvi, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle y Christian Thielemann.

BPHR 190283 • 9 CD • Libro 132 páginas • SACD



BEETHOVEN / BERG / BARTÓK: Conciertos para violín y orquesta. Frank Peter Zimmermann, violín. Berliner Philharmoniker / Daniel Harding (Beethoven), Kirill Petrenko (Berg), Alan Gilbert (Bartók).

BPHR 190283 • 2 CD & Blu-ray • Libro 64 páginas • HD (+ documental extra: Frank Peter Zimmermann y los Berliner Philharmoniker • 44')



EXCELSAS SONATAS DE BUXTEHUDE

Nos encontramos ante una formidable grabación de la totalidad de las *Sonatas en Trio* de Dietrich Buxtehude, que forma parte del monumental proyecto que Ton Koopman realizara para Challenge Classics, la grabación de la *Opera Omnia* de Buxtehude en un total de 30 CD y un DVD, realizado tras haber completado nada más y nada menos que la integral de las Cantatas bachianas. La formidable música de Buxtehude, considerado por multitud de estudiosos como la mejor del barroco alemán tras la del propio Bach, es todavía muy desconocida; de hecho esta integral que Koopman finalizará en 2019 es la primera jamás efectuada, con la inclusión de decenas de primeras grabaciones mundiales.

Podemos afirmar además que la música de cámara es la más rara avis de toda la producción del genio de Helsingborg. Se conservan un total de veintidós Sonatas, catorce de las cuales fueron impresas durante la vida de Buxtehude en dos publicaciones, mientras que las ocho restantes no fueron publicadas, pero que afortunadamente se conservan en manuscritos. El exhaustivo trabajo de Ton Koopman quedará grabado en los anales de la historia de la fonografía, dejándonos un legado de calidad difícil de igualar, con unas interpretaciones realmente excelentes. El director, organista y clavecinista neerlandés, al que RITMO entrevista en este mismo número, se ha sabido rodear de algunos de los mejores intérpretes para la realización de esta integral.



Simón Andueza

BUXTEHUDE: Música de cámara completa (Sonatas de manuscritos y Sonatas en trío Opus 1 y 2). Ton Koopman, clave, órgano y dirección.

Challenge Classics CC72890
• 3 CD • 192' • DDD

★★★★★ R

Así, en las Sonatas manuscritas para dos violines, viola da gamba y bajo continuo, nos encontramos con un mayor número de intérpretes que en las publicadas, con unos violinistas excepcionales, Catherine Manson y David Rabinovich, que en las piezas para dos violines muestran una complicidad tal que es difícil distinguir quién es quién. El violagambista Jonathan Manson es quien se encarga de dar vida al instrumento grave solista de este primer CD, en donde dispone de múltiples momentos para su lucimiento, e incluso se ha conservado una Sonata para viola da gamba y bajo continuo en donde el virtuoso gambista de Edimburgo muestra su gran musicalidad y talento. El resto del rico bajo continuo lo completan Mike Fentross en el laúd, Christine Sticher al violone y el propio Koopman en el clave y órgano.

Los dos discos restantes dedicados a las Trio Sonatas publicadas en 1694 y 1696 son acometidas con un orgánico más reducido, de tan solo cuatro personas, pero vana cuatro... Repiten Catherine Manson y Ton Koopman, con la inclusión del violagambista Paolo Pandolfo y de laudista Mike Fentross, quienes nos regalan unas interpretaciones realmente inspiradas y repletas de una música magistral que no entendemos cómo no está presente asiduamente en las salas de concierto. La desbordante imaginación de Buxtehude, al que denominaron en estas piezas como un autor del *Stylus fantasticus*, fascinará a cualquier melómano con sus múltiples afectos formidablemente interpretados por estos músicos de primer nivel.



A pesar de que el relieve alcanzado por Bartók y Kodály pueda hacer pensar lo contrario, no toda la música clásica realizada en Hungría durante la primera mitad del siglo XX gira en torno a las melodías y ritmos populares. No, por ejemplo, la de Ernst von Dohnányi, un compositor que recurrió a ese acervo puntualmente, pero que si por algo se distinguió es por su afinidad con la gran tradición romántica germánica, bien aderezada con unas cuantas gotas de cosmopolitismo. Así se aprecia en las obras incluidas en este disco, segundo que Roberto Paternostro dedica en Capriccio a este maestro: si la obertura de la ópera cómica *Tante Simona* presenta una chispeante ligereza vienesa y la *Suite en Fa sostenido mayor* bebe de Brahms, sobre todo su primer movimiento, *Andantino con variazioni*, la *Obertura americana* es una pieza de circunstancias que evoca tanto al Viejo Mundo (¡el vals *El bello Danubio azul* en la llamada inicial de las trompetas!) como al Nuevo, este a través de melodías folclóricas presentadas de un modo que, inevitablemente, remite a Dvorák.

El disco se completa con la *Serenata en fa menor* de otro compositor húngaro que, a pesar de su calidad, se mantiene en un segundo plano respecto a sus compatriotas más conocidos: Leó Weiner. La obra es una delicia por su inventiva melódica, su calidez instrumental y detalles originales como la rítmica sincopada del *Scherzo*. La interpretación que hace Paternostro de estas composiciones permite disfrutarlas plenamente. Un trabajo muy recomendable.

Juan Carlos Moreno

DOHNÁNYI: Tante Simona. Suite en fa sostenido menor. Rapsodia americana. WEINER: Serenata en fa menor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena / Roberto Paternostro.

Capriccio C5380 • 75' • DDD

★★★★

Desde el rey David en adelante, a lo largo de la historia no han faltado las testas coronadas que han compaginado el trono con la música. Uno de los más notables ejemplos es, sin duda, Federico II "el Grande" de Prusia (1712-1786), en su doble faceta de flautista y de compositor. Entre sus obras destacan, además de algunas conocidas marchas militares, cuatro Conciertos y ciento veintitantas Sonatas para su instrumento favorito. Dado que en las actuales circunstancias resultaría utópico pensar en una integral de estas últimas, tenemos que conformarnos con aproximaciones parciales, como la presente grabación que recoge las *Sonatas Spif 14, 82, 84, 114, 116 y 118*, numeradas según el catálogo de Philipp Spitta (1841-1894), en una interpretación parcialmente historicista en el que el bajo continuo está realizado con pianoforte, algo totalmente coherente, ya que la historia confirma que en el palacio de Sans-Souci en Potsdam hubo varios de estos instrumentos fabricados por Gottfried Silbermann (1683-1753).

La grabación incluye también un prelude para teclado de Friedrich Wilhelm Marburg (1718-1795), músico al servicio del "rey filósofo", y en el que actúa en solitario Alessandro de Marchi (*1962), autor además de tres obras que completan el programa: dos preludios y unas variaciones sobre el último movimiento de la *Sonata Spif82*.

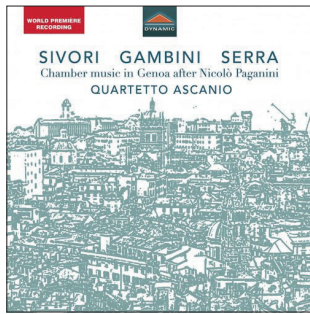
Salustio Alvarado



FEDERICO II: Sonatas para flauta. Claudia Stein, Andreas Greger, Alessandro de Marchi.

Naxos 8.574250 • 77' • DDD

★★★★



El apabullante predominio de la ópera en el panorama musical italiano del siglo XIX hizo que la música instrumental, con alguna excepción, quedara en segundo plano. Tal es el caso del cuarteto de cuerda, y eso que grandes operistas como Donizetti, Verdi o Puccini hicieron notables aportaciones al género, al igual que, por su parte, Niccolò Paganini, cuyo alumno predilecto y continuador fue Camillo Sivori (1815-1894), dos de cuyas obras para cuarteto de cuerda abren y cierran respectivamente el programa del disco: *Tema con variaciones en sol mayor* y *Rondó en re mayor*.

Paisano y un poco más joven que Paganini, Giovanni Serra (1788-1876) destacó como virtuoso del violín y, sobre todo, como pedagogo. Entre su producción destacan sus doce Cuartetos de cuerda, el cuarto de los cuales, dedicado a Sivori, figura en la grabación. También genovés y amigo de Sivori fue Carlo Andrea Gambini (1819-1865), interesante músico en pleno proceso de recuperación, de quien en el programa encontramos un *Cuarteto en mi menor*.

Es muy de agradecer que el Cuarteto Ascanio, en este su primer lanzamiento discográfico, se haya apartado del adanismo y de la senda trillada, para ofrecernos estas primicias discográficas mundiales, que nos descubre terrenos totalmente desconocidos de la música de cámara decimonónica. Un filón que esperamos que se siga explotando.

Salustio Alvarado



GERSHWIN: Porgy and Bess (selección). Angel Blue, Lester Lynch, Kevin Short, Chauncey Packer, etc. Coro de la Universidad Estatal Morgan y Orquesta de Filadelfia / Marin Alsop. Pentatone PTC5186883 • 67' • DDD

★★★★★

La temporada 2019-2020 ofreció buenas oportunidades en la costa Este norteamericana para disfrutar de *Porgy and Bess*, con la nueva producción del Metropolitan como principal atracción, que, además, se retransmitió a través de los cines y se acaba de presentar en disco. Este de Pentatone es otra grabación con la misma protagonista y procede de la segunda parte de un concierto en Filadelfia dedicado a compositores norteamericanos, con una buena conocedora de este repertorio y, por lo tanto, cien por cien teatral Marin Alsop al frente.

En este caso, se presenta una generosa hora con extractos populares de la ópera y los artistas doblando roles, lo que nos da la oportunidad de disfrutar de la estupenda voz de la cada vez más consolidada Angel Blue, no solo como la matizada Bess, con un desarrollo emocional sin duda fruto de la interiorización del rol en las funciones neoyorquinas, sino como Clara y la desgarradora Serena (¿quién no se emociona con su escena del primer acto?).

Completan el equilibrado trío protagonista dos voces graves ya familiares con la San Francisco Classical Recording Company y Pentatone: Lester Lynch, el que fuera Jago y Rance en las anteriores grabaciones del *Otello* verdiano y *Fanciulla pucciniana*, respectivamente, y aquí un Porgy muy estudiado; y Kevin Short, maquiavélico Crown que podría añadir este rol a la lista de su recital de *Bad guys* con el mismo sello.

Pedro Coco

GAMBINI / SERRA / SIVORI: Cuartetos de cuerda. Quartetto Ascanio.

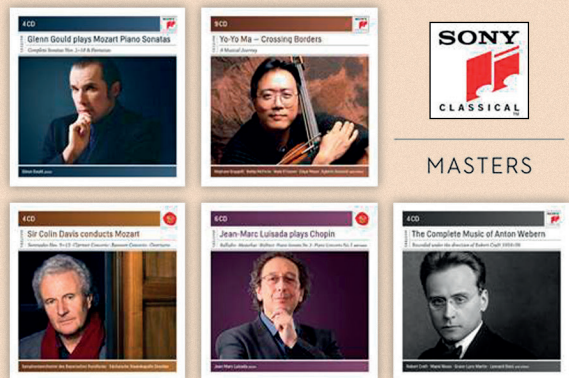
Dynamic CDS7905 • 61' • DDD

★★★★★

JONAS KAUFMANN
It's Christmas!

EL REGALO PERFECTO PARA ESTAS NAVIDADES YA ESTÁ DISPONIBLE EN EDICIONES DE LUJO Y VIÑO

SONY CLASSICAL MASTERS



MASTERPIECES OF CLASSICAL MUSIC

LA ÚLTIMA ENTREGA DE LA POPULAR SERIE PRESENTA A MOZART Y CHOPIN JUNTO CON LAS PIONERAS GRABACIONES DE WEBERN DEL DIRECTOR ROBERT CRAFT Y LOS VIAJES MUNDIALES DE ESE IRREPETIBLE EXPLORADOR MUSICAL QUE ES YO-YO MA

JORGE GRUNDMAN PIANO & CELLO CONCERTOS



EL SEGUNDO TRABAJO MONOGRÁFICO DE JORGE GRUNDMAN

Visítanos en: www.sonyclassical.es



La figura de Sofia Gubaidulina no ha hecho más que crecer artísticamente desde que DG la lanzó al estrellato musical internacional (en la URSS era una proscrita, de facto), en 1989, con la grabación de su primer *Concierto para violín* (*Offertorium*, 1980). En los años previos a la caída del muro su figura se asociaba con otros compositores soviéticos (Schnittke, Boris Tchaikovsky...) a los que, por suerte, ha sobrevivido.

Con 90 años recién cumplidos, DG celebra la efeméride con su *Tercer Concierto para violín*. Pasan los años, y muchas de sus señas de identidad se mantienen intactas. Un lenguaje ecléctico, pero reconocible. Una cierta obsesión por las temáticas espirituales (también presentes en las otras dos piezas que completan este disco, las orquestales *The warth of God* y *The light of the end*) y una soberbia construcción musical, siempre dotada de orquestaciones impactantes. Analizado su catálogo con perspectiva, transmite la misma sensación de solidez musical crepuscular que percibimos en las últimas obras de algunos grandes de su generación (como Lutoslawski o el citado Schnittke). Y, aunque en los textos que acompañan el disco no se comente, con la sensación de que en esta última parte de su carrera otro grande sigue muy presente en su pensamiento musical: Olivier Messiaen. Estamos ante un disco imprescindible.

Andris Nelsons y Vadim Repin sirven la obra de manera intachable (aunque quizás el segundo, con menos pasión generacional que Gidon Kremer, su principal paladín). Máxima recomendación.

Juan Berberana

GUBAIDULINA: Concierto para violín y orquesta n. 3. *The warth of God. The light of the end.* Vadim Repin, violín. Orquesta Gewandhaus Leipzig / Andris Nelsons.

DG 0028948614578 • DDD • 62'

★★★★★ R

Cuenta la leyenda urbana, pues este episodio no esta históricamente confirmado de un modo fehaciente, que el cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740), gran mecenas de todas las artes y protector de Arcangelo Corelli, organizó en el año 1709, para disfrute de sus aristocráticos amigos, un "desafío musical" en el Palacio Corsini de Roma, que enfrentó a Domenico Scarlatti (1685-1757) con Georg Friedrich Haendel, a la sazón de visita por Italia. Según parece tal certamen acabó en un salomónico empate, declarando la audiencia al napolitano superior en el clavicémbalo y al "Caro Sassone" superior en el órgano. *Se non è vero, è ben trovato...*

La presente grabación pretende recrear lo que podría haber sido tan extraordinario evento por lo que al clavicémbalo se refiere, reuniendo piezas de juventud de ambos compositores, entre las que destacan por su derroche de virtuosismo la *Sonata en re mayor K 33* y la *Chacona en sol mayor HWV 435*.

Alumno de Olivier Baumont y ganador de diversos concursos, entre ellos el Internacional de Clavicémbalo "Ciudad de Milán", el todavía veinteañero Cristiano Gaudio se ha confirmado rápidamente en el panorama musical internacional como uno de los grandes talentos del momento, lo que queda confirmado en esta su primera grabación para el sello especializado en música antigua Encelade.

Salustio Alvarado



HAENDEL: Obras para clave. **D. SCARLATTI:** Obras para clave. Cristiano Gaudio, clavicémbalo.

Encelade ECL 2003 • 71' • DDD

★★★★★



El inquieto sello Pentatone se vuelve a embarcar en el repertorio vocal del siglo XVIII con *L'isola disabitata*, una joya no muy popular de Haydn que se grabó en Berlín hace un año con estupendos resultados.

Gracias a una cuidada elección de los solistas, especialmente las femeninas, se consigue perfectamente trasladar al oyente el carácter de los personajes que tan magistralmente plasma Haydn en su obra. Así, vehículo muy adecuado para los tonos melancólicos de Costanza es la voz de la soprano Anett Fritsch, de fraseo cuidadísimo, bello y elegante timbre y el justo arrojito. Silvia a su vez es encarnada por una ágil y chispeante Sunhae Im, especialista en este repertorio y buena conocedora de sus artefactos. El mismo contraste se puede apreciar en el abandono lírico de Krystian Adam y el más cómico Enrico de André Morsch. Las cuatro voces empastan perfectamente, con sus cuatro instrumentos solistas asignados en el brillante final: una pequeña obra maestra de Haydn que debería ser más popular.

Bernhard Forck es el director y concertino de la Akademie für Alte Musik Berlin que, por su parte, ofrece una lectura muy precisa y teatral a lo largo de toda la composición; especialmente en los largos recitativos acompañados se aprecian continuos contrastes de gran efectividad.

Una versión por tanto que se impone como referencia a la, por otra parte, escasa representación de este título en la discografía.

Pedro Coco

HAYDN: *L'isola disabitata.* Anett Fritsch, Sunhae Im, Krystian Adam, André Morsch. Akademie für Alte Musik Berlin / Bernhard Forck.

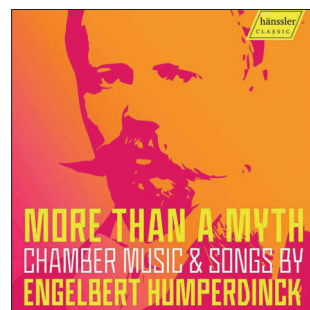
Pentatone PTC5186 275 • 81' • DDD

★★★★★ SR

Disco que viene a confirmar que Engelbert Humperdinck fue un compositor operístico y teatral que solo ocasionalmente se acercó a otros géneros. De ahí lo peculiar de este programa: un ramillete de canciones para piano y voz (aquí la de un barítono) entre las cuales se emplazan algunas piezas de música de cámara, bien de circunstancias y de salón, bien esbozos de lo que podrían haber sido obras mayores (cuartetos de cuerda, quintetos con piano, sonatas para violín y piano), pero que se quedaron en un único movimiento aislado. Las pocas que llegó a completar el compositor (un *Quinteto con piano* de 1875 y un *Cuarteto de cuerda* de 1920) no han sido incluidas en esta grabación. De hecho, para rellenar el programa el violinista Thomas Probst ha adaptado a conjunto de cámara algunas canciones originalmente concebidas para voz y orquesta, una operación similar a la realizada por el propio Humperdinck con el prelude del *Tristán e Isolda* wagneriano, reducción que puede escucharse aquí y que, probablemente, sea lo más interesante del disco.

Las interpretaciones son correctas, incluso muy apreciables, pues logran dar vida a una música bastante anónima en lo que a estilo se refiere, en la que Schubert, más que Wagner, es el referente principal. Pero, aun así, este trabajo no es más que una curiosidad, solo apta para los miembros del club de amigos de Humperdinck, si es que tal cosa existe, o para los coleccionistas de románticas rarezas.

Juan Carlos Moreno



HUMPERDINCK: Música de cámara y canciones. Nikolay Borchev, barítono; Eleonora Pertz, piano; Thomas Probst, Ursula Fingerle-Pfeffer, Susanne Unger, violines; Daniel Schwartz, viola; Clara Berger, Jörg Ulrich Krahe, violoncelo; Kirsten Lauke, contrabajo.

Hänssler CDHC21022 • 64' • DDD

★★★

EL LEGADO DEL CARÁCTER

Nunca sabremos cuál habría sido la magnitud de la carrera profesional de Vitezslava Kaprálová debido a su repentina muerte a la edad de 25 años. Su presencia es cada vez más habitual en las programaciones anuales de instituciones de todo el mundo, pero grabaciones como la presente de Naxos siguen siendo necesarias para conmemorar la obra de esta creadora.

La miniatura *Prélude de Noël* está formada por canciones populares y villancicos checos. A modo de festiva obertura y en tan solo dos minutos, nos incita a seguir descubriendo la selección orquestal reunida en este álbum. Inmediatamente después aparece la carta de presentación de la compositora, *Military Sinfonietta*, dirigida por la propia Kaprálová en su estreno en 1937. En esta ocasión es el director Kenneth Kiesler quien conduce con ímpetu a la Michigan Symphony Orchestra.

De las dos piezas vocales que contiene esta selección, *Sad Evening* recibe aquí su primera grabación mundial con la reconstrucción de los últimos trece compases a cargo de Timothy Cheek, quien es un profundo defensor y divulgador de la obra de esta autora checa. El tenor Nicholas Phan, quien grabó el pasado 2020 un álbum con canciones de Nadia y Lili Boulanger, ha sabido plasmar en esta interpretación el carácter decadente y anhelante del texto que acompaña a esta pieza, posiblemente también escrito por la compositora.

La siguiente obra vocal, *Waving Farewell*, la cual da nombre al CD, representa la despedida de Checoslovaquia cuando la joven tuvo que marcharse a París para seguir con su formación.



La musicalización de este poema era original para voz y piano, pero la autora la orquestó en 1938. En esta versión hay un excelente uso de los instrumentos de viento metal y, más específicamente, cuando acompaña la desgarradora voz del tenor al aclamar "y si no nos volviéramos a hablar, después de nosotros quedaría un pequeño recuerdo, transparente como un pañuelo".

De especial reconocimiento es la *Suite en miniature Op. 1*, pues Kaprálová la compuso cuando solo era una adolescente. Aunque era original para piano, las ricas sonoridades de esta obra llevarían a la compositora a orquestrarla cuatro años después de su estreno. De los diferentes movimientos que forman esta *Suite*, destaca el misticismo del *Praeludium* y el final radiante del *Menuetto*.

Esta pulcra grabación en el Hill Auditorium de la Universidad de Michigan se cierra con la primera obra orquestal de la compositora checa, su *Concierto para piano en re menor Op. 7*, en tres movimientos. Amy I-Lin Cheng ha sido la responsable de revivir esta monumental y virtuosística composición a través del teclado y ha hecho más que justicia a cada uno de sus pasajes. Desde la amplia apertura del *Concierto* con melodías vigorosas hasta la conclusión con el *Allegro* final, Vitezslava Kaprálová demostró ser una completa conocedora de su instrumento y dejó como legado una obra que ha sabido reflejar su carácter y su marcado estilo como compositora.

KAPRÁLOVÁ: Obras para orquesta y obras vocales (Waving Farewell). Nicholas Phan, Amy I-Lin Cheng. University of Michigan Symphony Orchestra / Kenneth Kiesler. Naxos 8.574144 • 59' • DDD

★★★★★ R

Sakira Ventura

Nikolai Kapustin (1937-2020) fue una rara avis en el panorama musical soviético debido a su interés por el jazz. Interés, no obstante, muy particular, pues el propio compositor afirmaba no haber sido nunca un genuino músico de jazz, pues rechazaba uno de los principales rasgos distintivos del género: la improvisación. Aun así, la definición que en su momento se le hizo de ser un "ruso con ropas de Gershwin" le sienta como anillo al dedo. Basta escuchar el *Concierto para piano n. 4* (1989) para darse cuenta del aliento jazzístico e incluso roquero de esta música, cuya parte solista es de un más que exigente virtuosismo.

El mismo aliento se aprecia en la casi coetánea *Sinfonía de cámara* (1990), si bien con un toque neobarroco en el *Grave* central, en el que sorprende el relieve que adquiere el contrapunto, y la *Toccata* final. Al lado de ambas obras, el *Concierto para violín, piano y cuerdas* (2002) se revela más convencional, más clásico, con elementos tomados de Bach o Prokofiev, aunque no por ello el jazz deja de aflorar a lo largo de toda la partitura.

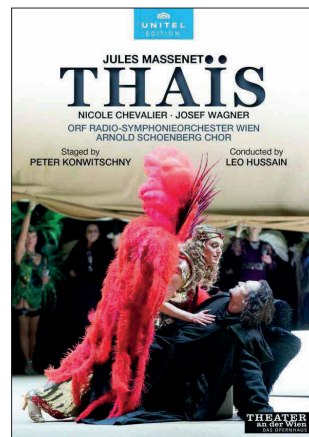
El joven Frank Dupree se acerca a esta música con auténtico entusiasmo, tanto en su faceta de pianista en ambos conciertos, como en la de director en la *Sinfonía de cámara*. Logra así unas versiones frescas, plenamente idiomáticas, que seducen por su potencia rítmica y sus contrastes expresivos. Un disco, pues, que permite acceder al arte de Kapustin en excelentes condiciones.

Juan Carlos Moreno



KAPUSTIN: Concierto para piano n. 4. Concierto para violín, piano y cuerdas. Sinfonía de cámara. Frank Dupree, piano. Rosanne Philippens, violín. Orquesta de Cámara Württemberg de Heilbronn / Case Scaglione. Capriccio C5437 • 64' • DDD

★★★★★



Este mismo 2021 se presentó en el vienés Theater an der Wien una producción de Peter Konwitschny que pretendía alejarse de todo el sabor orientalista y exótico desde la escena que inspira la *Thais* de Jules Massenet para centrarse en la complicada e intensa relación de los dos protagonistas; ahora nos llega el resultado en DVD, de una duración de aproximadamente una hora y tres cuartos, pues en el concepto del registro no tenía cabida el ballet u otros instantes de la versión de 1898.

En un escenario prácticamente desnudo y con un vistoso vestuario de Johannes Leiacker, se mueven con soltura tanto la cada vez más activa soprano estadounidense Nicole Chevalier, con años de experiencia en compañías centroeuropeas, como el barítono austriaco Josef Wagner. La *Thais* de Chevalier destaca por temperamento, y ofrece un personaje atormentado que intenta alejarse de la sensualidad ya desde el inicio; parece controlar bien el instrumento y se crece en la escena final, de gran magnetismo. Inspirado también Wagner como Athanaél, que llega con holgura al tercer acto. El veterano Roberto Saccà saca adelante con tablas y buen hacer el papel de Nicias, y el resto de los secundarios y el coro se mueven asimismo a un buen nivel.

Desde el foso, el director musical Leo Hussain se deleita, este sí, en la riqueza y la pastosidad de la partitura, encontrando justo el equilibrio entre orquesta y solistas.

Pedro Coco

MASSENET: Thais. Nicole Chevalier, Josef Wagner, Roberto Saccà, Günes Gurlu, Carolina Lippo, etc. Coro Arnold Schönberg y Orquesta Sinfónica de la ORF de Viena / Leo Hussain. Escena: Peter Konwitschny. CMajor 804908 • DVD • 111' • DTS

★★★★★



Tal como explica Volker Jacobsen en la presentación de este registro discográfico, los miembros del actual Bartholdy Quintett se reunieron por primera vez en 2009 para un breve concierto juntos en el que la intención era poner a prueba la comunicación y comunión artística entre ellos. Hasta hoy ha llegado su trayectoria como grupo de cámara estable, pero destacando su libertad individual como el ideal para embarcarse en proyectos como éste.

Nos encontramos ante la grabación del *Quinteto n. 1 en la mayor Op. 18* que Mendelssohn estrenó en 1826 en una de las habituales veladas musicales de la época, y tras el cual incluyen la versión original del tercer movimiento (que reemplazó cuando se enteró del fallecimiento de su amigo Eduard Rietz), junto al *Quinteto n. 2 en si bemol mayor Op. 87*, al que acompañan del alternativo cuarto movimiento en un arreglo realizado por Julius Rietz.

Grabación realizada a partir de los manuscritos y en la que los intérpretes decidieron incluir las partes de las que el compositor prescindió. Elemento que invita, por tanto, a algo nuevo que descubrir siempre por una interpretación que destaca las luces y las sombras del compositor y en la que tanto los pasajes más líricos, cálidos y solemnes como más virtuosos y brillantes están resueltos con gran seguridad y convicción. Una visión artística sin excesos, ni añadidos superfluos con una amplia variedad de matices que logra crear una atmósfera de familiar cercanía con otras de las grandes obras de su catálogo pianístico y sinfónico.

María del Ser

MENDELSSOHN: Quintetos de cuerda. Bartholdy Quintett (Anke Dill y Ulf Schneider, violines; Barbara Westphal y Volker Jacobsen, violas y Gustav Rivinius, violoncello).

AVI 8553030 • 65' • DDD

★★★★

DOS GRANDES EN MILÁN

En una caja de elegante y sobrio diseño, dispone el sello CMajor media decena de títulos de dos gigantes de la composición operística como Mozart y Verdi, presentes en el Teatro alla Scala con una frecuencia bastante alta a lo largo de su historia. Se trata de retransmisiones de reciente programación, de 2015 a 2017, coincidentes con el auge de las proyecciones cinematográficas que la pandemia cortó de raíz; y que esperemos vuelvan a repetirse porque en la calidad de estas repercute y mucho el nuevo formato.

Comenzando con el genio salzburgués y con Giorgio Strehler como director de escena original, el resultado visual de *El rapto en el serrallo* no parece acusar el paso del tiempo, y verlo repuesto, como en este caso, para conmemorar los veinte años de la desaparición del regista, es todo un placer para nosotros. Sus juegos de luces o su ingenio a la hora de mover a los personajes resultan cautivadores, y si a esto se le suma la batuta de un especialista en este título como Zubin Mehta, que dirigió las funciones del estreno de la producción en 1965 y que sigue sacando de cada número el justo matiz, la parte musical alcanza un nivel igualmente alto. Del conjunto de solistas, jóvenes, muy entregados y, en general, de timbres algo ligeros para sus respectivos roles, destaca la desenvoltura de Sabine Devieilhe como Blonde, papel sumamente agradecido si, como es el caso, se sabe explotar teatralmente. Mau-

ro Peter, por su parte, es un elegante fraseador y su Belmonte va creciendo a lo largo de la función.

Frederic Wake-Walker, que posteriormente presentó un montaje de *La Finta Giardiniera*, firmó como debut en La Scala una nueva producción de *Las bodas de Figaro* de corte clásico y con guiño a la anterior, e imbatible, de Strehler. Es dinámica y colorista, con tintes de transtemporalidad, y los cantantes se adaptan con soltura a sus requerimientos, especialmente el Figaro de un Markus Werba muy inspirado y el irresistible Cherubino de la mezzo Marianne Crebassa. Como conde, nuestro Carlos Álvarez muestra un dominio total de la escena y una aristocrática e imbatible línea de canto; Diana Damrau, que debutaba el rol de condesa, supera las en general expectativas. La dirección musical de Welsler-Möst es precisa y respetuosa.

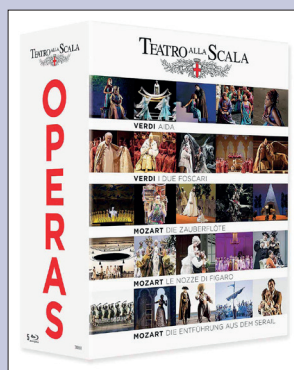
El último Mozart de la caja es un proyecto del teatro milanés ideado para lucimiento de su cada vez más renombrada academia de jóvenes artistas. Así, los únicos veteranos del conjunto eran el director de escena Peter Stein, que firma una esencial producción clásica que se sigue con facilidad, y el director musical Adam Fischer, que desde el foso hace una estupenda labor. En la escena, destaca la pareja protagonista, comenzando por una deliciosa y delicada Pamina de Fatma Said, estrella en ascenso que conmueve por fraseo y contención. El Tamino del tenor Martin Piskorski es asimismo muy adecuado, con una voz plena. Por su parte, un acierto el barítono Till von Orlowski como Papageno, que se crece a medida que avanza la función y que tiene mucho de los clásicos barítonos que han brillado en el rol.

Pasando a Verdi, y con el mismo director de escena, una *Aida* que contrasta claramente con la previa apuesta del teatro y firmada por Zeffirelli, también en DVD. Esta

tiene tintes más intimistas y tanto iluminación como decorados tienden a lo esencial. La dirección de Zubin Mehta es intachable, porque conoce las atmósferas, porque sabe crear ambientes y porque controla tanto foso como escena con una insólita rigurosidad. Los cantantes, por su parte, responden con profesionalidad y brilla, tras el contraste de contención y arrojo de Kristin Lewis como Aida y Fabio Sartori como Radamès respetivamente, la ideal Amneris de Anita Rachvelishvili. Su afinidad con la música de Verdi es casi total, especialmente en este papel, que demanda ímpetu y juventud. Rotundos Gagndize y Salminen en sus roles de Amonarso y Ramfis.

Y por último, uno de los títulos que más satisfacciones ha dado a Plácido Domingo en los últimos años por su compenetración con Francesco Foscari: *I due Foscari*. A su lado, la temperamental Anna Pirozzi, una buena Lucrezia Contarini que en el último acto firma un estuendo, por esa mezcla de ira y patetismo, "Più non vive" y el tenor Francesco Meli como Jacopo en un difícil rol que, por experiencia y buen gusto, saca adelante con considerable éxito. El resto de los cantantes rodean al trío protagonista con buen hacer en líneas generales, dirigidos por un excelente, como de costumbre, Michele Mariotti. Este joven maestro defiende como pocos al primer Verdi, y lo demuestra en este caso con una lectura llena de juegos dinámicos. La producción de Alvis Hermanis es esencial, de corte clásico, pictórica y con lujoso vestuario.

Pedro Coco



MOZART: La Flauta Mágica; Las bodas de Figaro; El rapto en el serrallo. VERDI: Aida; I Due Foscari. Carlos Álvarez, Diana Damrau, Plácido Domingo, Francesco Meli, Anna Pirozzi, Anita Rachvelishvili, Matti Salminen, etc. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala / Varios directores.

CMajor 758408 • 8 DVD • 830' • DD 5.1

★★★★★ P



A modo de despedida, y como viejo roquero que nunca muere, el venerado Harnoncourt quiso dar un último abrazo al tándem Mozart-Da Ponte programando en un mes (marzo 2014) su legendaria Trilogía sobre las tablas históricas del Theater vienes.

Para este indomable y testarudo músico, que nació siempre a contracorriente, *Don Giovanni* es un drama negro y desgarrador (sin atisbo de lo jocoso). Arropado por sus Concentus del alma, él es el verdadero protagonista de la función. Se puede no estar de acuerdo con sus planteamientos, pero lo que nadie puede negar es que fue un músico de los pies a la cabeza. Solo hay que verle gesticular, escupir miradas, balbucear el texto o contemplar cómo se deja la piel en cada frase. Un Mozart camerístico y exaltado, subrayado con rotulador fluorescente, electrificante en la teatralidad, de gesto impetuoso y un lirismo de brasa incandescente. Lástima que la escueta y estática propuesta escénica sea en su esencia una sosa representación en versión concierto.

El reparto mezcla juventud y experiencia. Entre los primeros destacar la temperamental Donna Elvira de la navarra Maite Beaumont. Ligero y desabrido el libertino de Schuen. Entre los veteranos sobresale la Schäfer, que pese a que ha perdido naturalidad en el agudo, sigue conservando un centro potente y seductor. Como extra un divertido documental sobre los ensayos.

Javier Extremera

MOZART: Don Giovanni. André Schuen, Ruben Drole, Christine Schäfer, Mauro Peter, Maite Beaumont, Mari Eriksson. Concentus Musicus Wien / Nikolaus Harnoncourt. Escena: Felix Breisach.

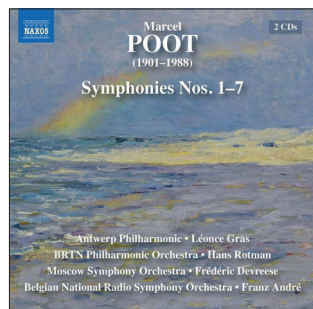
CMajor 803908 • 2 DVD • 196' (52' documental) • DTS

★★★★

Integral de las Sinfonías del compositor belga Marcel Poot (1901-1988), que datan de entre 1929 y 1982. Evitó seguir las nuevas "escuelas" y despreció los "sistemas" (12 tonos, por ejemplo) e incluso fue citado diciendo: "Todo lo que se denomina sistema conduce a la infructuosidad". Las grabaciones no son nuevas. Fueron hechas entre 1960 (una única grabación mono de la *Sinfonía n. 2* por la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Bélgica, rescatada) y 1996, y Naxos ha hecho un trabajo de remasterización razonable, considerando la amplia gama de material original; el grupo con el director Frédéric Devreese dirigiendo la Sinfónica de Moscú a mediados de la década de 1990 captó ese conjunto en excelente forma: escúchese el delicioso trabajo de cuerdas en la *Andante funerale* en la *Sinfonía n. 3*.

El trabajo de recopilación es digno de elogio. Todas tienen tres movimientos, son atractivamente compactas y tienen una vena más o menos neoclásica, con movimientos externos llenos de vida y movimientos lentos notablemente sombríos. Sin embargo, dentro de este marco, logran una gran variedad. Por ejemplo, el final de la *Sinfonía n. 1* es un ensayo completo de jazz sinfónico, no solo una exploración de los ritmos del jazz. Las Sinfonías posteriores presentan mucho viento metal y viento madera en los movimientos externos, tal vez mostrando una influencia de Shostakovich.

Luis Suárez



POOT: Sinfonías ns. 1-7. BRTN Orquesta Filarmónica / Hans Rotman. Orquesta Nacional de la Radio Belga / Franz André. Orquesta Sinfónica de Moscú / Frédéric Devreese. Antwerp Filarmónica / Léonce Gras.

Naxos 8574292-93 • 2 CD • 141' • DDD / ADD

★★★★★

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

NUEVO DISCO

ANIMA ÆTERNA

El contratenor polaco explora en su nuevo álbum arias y motetes del siglo XVIII, muchas de las cuales son estreno mundial. Handel, Fux, Manna, Nucci, Zelenka, Francisco Antonio de Almeida...



Próximos conciertos:

21-04-22 **Oviedo**
Aud. Príncipe Felipe de Oviedo
23-04-22 **Madrid**
Teatro Real
25-04-22 **Barcelona**
Palau de la Música

YA DISPONIBLE EN CD, VINILO Y DIGITAL

BEATRICE RANA

Ha establecido nuevas cotas de interpretación con su nuevo disco, en el que la aplaudida pianista, visita brillantemente los 12 études op 25, junto a los 4 Scherzi de CHOPIN.

Próximos conciertos:

18-01-22 - **Zaragoza**, Auditorio
19-01-22 - **Madrid**, Auditorio Nacional
21-01-22 - **Las Palmas**, Aud. Alfredo Kraus
22-01-22 - **Tenerife**, Auditorio de Tenerife



NUEVO DISCO
YA DISPONIBLE EN CD Y DIGITAL



Philippe Jaroussky y el guitarrista Thibaut García

Se unen en *À sa guitare*, un fascinante disco de 22 nuevas grabaciones que abarcan 400 años. El repertorio, desbordante de eclecticismo y belleza, acoge obras de Poulenc, Granados, Purcell, Downland, Fauré, Rossini, Mozart o Giordani.



Próximos conciertos:

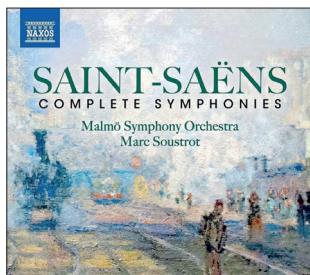
14-12-21 **Barcelona**, Palau de la música.
16-12-21 **Bilbao**, Teatro Arriaga
18-12-21 **Madrid**, Teatros del Canal
26-01-22 **Oviedo**, Auditorio Ppe. Felipe
29-01-22 **Tenerife**, Auditorio de Tenerife
30-01-22 **Las Palmas de Gran Canaria**, Teatro Pérez Galdós

NUEVO DISCO
YA DISPONIBLE EN CD Y DIGITAL



warnerclassics.com/es





Naxos ofrece ahora, reunidas en un estuche con tres CD, las grabaciones de las cinco Sinfonías de Saint-Saëns por Marc Soustrot que fueron publicadas individualmente a lo largo del año 2015. Se aprovecha también, con el fin de completar la duración de cada uno de los CD, para incluir alguno de los poemas sinfónicos del compositor. No existen muchas versiones del conjunto de estas cinco obras, aparte de la famosa *Tercera*, por lo que cualquier nueva grabación de las mismas ha de ser bienvenida.

Como ya hemos manifestado en otras ocasiones, los trabajos de Marc Soustrot alcanzan un excelente nivel medio, que nos permite recomendarlos con plenas garantías. Son aportaciones muy serias a la discografía del compositor que guardan su mejor baza en la transparencia y eficacia de sus propuestas. Combinan adecuadamente las altas dosis de imaginación y personalidad estilística que contiene esta música, resaltando los valores que atesoran en las obras menores y aportando criterios propios a las consagradas. Esto último se puede comprobar en los poemas sinfónicos que se incluyen como complemento, además de en la citada *Sinfonía con órgano*.

No son, por supuesto, versiones definitivas de estas obras, pero sí unas buenas ráfagas de aire fresco que oxigenan este repertorio. Si se quiere más, hay que acudir a Jean Martinon para el conjunto de las cinco obras, o a Georges Prêtre para las tres Sinfonías numeradas, ambos en Warner Classics.

Rafael-Juan Poveda Jabonero

SAINT-SAËNS: Sinfonías completas. Orquesta Sinfónica de Malmö / Marc Soustrot.
Naxos 8.503301 • 3 CD • 205' • DDD

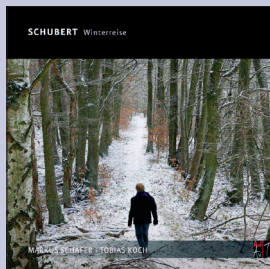
★★★★

Este debe de ser el *Winterreise* más raro que he escuchado nunca. La sorpresa aparece ya en el primer Lied, "Gute Nacht", y sigue reapareciendo hasta el final. El tenor Markus Schäfer y el pianista Tobias Koch no son los primeros intérpretes que añaden adornos en los ciclos de Schubert, pero utilizaré un término poco musical, *modificaciones*, porque van mucho más allá: son adornos y son cambios, muchos y más que evidentes, en la línea vocal y en el acompañamiento. Los intérpretes lo explican en el cuadernillo, refiriéndose a la libertad con que los músicos leían las partituras en el siglo XIX, a diferencia de la lectura mucho más estricta de la actualidad. Ambos reivindican aquella libertad y la ejercen, modificando ampliamente la partitura que conocemos.

Ante esto, se me ocurren (al menos) dos preguntas. La primera: ¿mejoran los cambios la partitura de Schubert? Deberían decirlo los musicólogos expertos en el tema, pero diría que no es el objetivo de los intérpretes; responden más a reflexiones que son fruto del momento (un momento que queda congelado al grabarse). La segunda: ¿la experiencia estética es gratificante? Después de tres audiciones, sigo yendo de sobresalto en sobresalto.

Y una tercera pregunta que me hago siempre que reseño un disco: ¿a qué oyentes les puede interesar? Pongamos que a aficionados con cierta experiencia en *Winterreise* y con ganas de aventura.

Sylvia Pujalte Piñán



SCHUBERT: Winterreise. Markus Schäfer, tenor. Tobias Koch, piano.

Avi Music 8553103 • 64' • DDD

★★★★



Lo mejor que le puede pasar a un compositor que anda todavía con un pie en el "purgatorio" es encontrar un buen valedor. Así le ha ocurrido Johan Simon Mayr (1763-1845) con Franz Hauk y está ocurriendo con Alessandro Stradella (1643-1682), quien no podría haber encontrado mejor abogado que Estévan Velardi, máximo especialista en la música italiana del Barroco temprano. Con una brillante trayectoria de docena y media de discos, que van de Melani a Vivaldi, pasando por Stradella, Corelli, Alessandro Scarlatti y Bononcini, se ha embarcado en la grabación, no sabemos si llegará a integral, de las Cantatas de cámara del maestro boloñés. En este segundo volumen encontramos tres Cantatas que son primicia discográfica mundial.

Evolucionada a partir del madrigal profano, la cantata de cámara se consolidó como género gracias a Stradella, compositor que estableció unos modelos que serían continuados y llevados a sus más altas cumbres por músicos de las generaciones siguientes, culminando en Georg Friedrich Haendel.

Fundado en 1987 por Estévan Velardi, el conjunto vocal e instrumental Alessandro Stradella, antes Camerata Ligure, reúne instrumentistas especializados en la interpretación con instrumentos de época y cantantes del más adecuado perfil estilístico, en el presente registro las sopranos Francesca Hi-Hyun Park, Rosita Frisani y Anna Chierichetti, junto con el bajo Gianluca Buratto.

Salustio Alvarado

STRADELLA: Cantatas y serenatas (Vol. 2).

Alessandro Stradella Consort / Estévan Velardi.

Dynamic CDS7894 • 66' • DDD

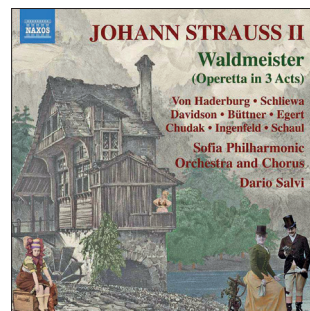
★★★★

El director italiano Dario Salvi sigue con su proyecto de recuperar operetas olvidadas del gran maestro del género Johann Strauss II, y le toca el turno ahora a una que se estrenó en diciembre de 1895 y que, como la anterior comentada de esta serie de Naxos, *Blindekuh*, pareció fallar en su libreto, aquí de Gustav Davis. Por su parte, la música es digno ejemplo de su creador (fue incluso alabada por Johannes Brahms, que asistió a su estreno) y lo demuestra una obertura que muchos directores, como Daniel Barenboim o Lorin Maazel, han usado cuando han tenido que dirigir el legendario Concierto de Año Nuevo.

Pero además de esta pieza orquestal, la opereta cuenta con otras joyas, como el final del segundo acto (una delicia) o "Die ganze Nacht durchschwärmt", *Marsch-Cuplet* que inmortalizaron en disco primero el tenor Julius Patzak y posteriormente el barítono Dietrich Fischer-Dieskau; este último interpolándolo en el segundo acto de la grabación de *Die Fledermaus* de Willi Boskovsky. Es precisamente esta última una obra que, ya se dice en las notas del disco, se asemeja a *Waldmeister* por el juego de equívocos.

El trabajo del coro de la Filarmónica de Sofía es en este caso muy loable, y sus miembros defienden las intervenciones con gran profesionalidad y entusiasmo, el mismo que se puede decir tienen los solistas, que funcionan mejor en los números de conjunto.

Pedro Coco



STRAUSS: Waldmeister. Robert Davidson, Dorothe Ingenfeld, Annika Egert, Friedemann Büttner, etc. Coro y Orquesta Filarmónica de Sofía / Dario Salvi.

Naxos 8.660489-90 • 2 CD • 125' • DDD

★★★★

DVD
VIDEO

Donizetti
Le Nozze
in **Villa**

Gaia Petrone
Omar Montanari
Fabio Capitanucci
Giorgio Misseri

Orchestra Gli Originali
Stefano Montanari
conductor

Davide Marranchelli
director



DONIZETTI OPERA

Musica
DIRECTA
www.musicadirecta.es

WORLD PREMIÈRE
RECORDING

DYNAMIC



He de reconocerlo: si he de escoger entre el Strauss operista y el Strauss sinfónico, me quedo con el primero, y eso a pesar de reconocer que son pocos, muy pocos, los compositores que pueden igualar su genio a la hora de extraer sonidos a una orquesta. Lo que lo pierde son un egocentrismo e histrionismo exacerbados, una desmesura que agota. Siendo esto cierto, no lo es menos que hay algunas obras de ese Strauss que me fascinan: una de ellas es esta *Sinfonía alpina*, la partitura que, en 1915, hizo exclamar a Strauss "¡por fin he aprendido a orquestar!". Sí, todo aquí es excesivo, pero también lo son los paisajes que el compositor pinta con mano maestra, de tal modo que las indicaciones programáticas de los distintos episodios se hacen innecesarias; más aun, la calidad de la música las trasciende, permitiendo acercamientos más vitales, más "humanistas", aunque sin ese componente subjetivo que siempre se encuentra en las obras inspiradas en la naturaleza de Mahler.

Versiones de esta obra hay muchas, incluyendo alguna del propio Strauss. Esta de Vladimir Jurowski está a la altura de las mejores: tiene ese sonido suntoso, esa brillantez y fantasía tímbrica tan característicos del maestro bávaro tanto en sus momentos de fuerza como en aquellos otros en que la masa orquestal queda reducida a tan solo dos o tres instrumentos. Pero la batuta no se conforma con ello y, así, imprime a la música un pulso particularmente activo, apasionado, algo que se aprecia con especial fuerza en el pasaje titulado "Visión". Escuchando esta versión, queda claro que la rutina no forma parte del vocabulario de Jurowski.

Juan Carlos Moreno

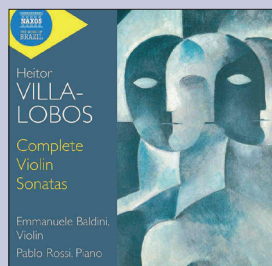
R. STRAUSS: Ein Alpensinfonie. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin / Vladimir Jurowski.
Pentatone PTC5186802 • 49' • DDD
★★★★★

Villa-Lobos siempre nos desvela momentos mágicos en sus obras. Influenciado por la música francesa del último romanticismo e impresionismo, en estas tres Sonatas para violín y piano está el inicio de una madurez compositiva y el principio de un lenguaje personal.

Villa-Lobos investiga en los recursos técnicos del violín con algunas aportaciones de *glisandi*, armónicos, pizzicatos de mano izquierda, aquí es donde encontramos la verdadera naturaleza del compositor que va en busca de nuevos horizontes y en busca de una visión personal. Una delicia el pasaje de armónicos de la *Sonata n. 1 "Desesperance"*. Recordemos que el compositor tenía un contacto muy directo con el mundo de la cuerda, fue un cellista aficionado, acostumbrado al repertorio orquestal, a tocar en cafés, restaurantes y acompañar películas de cine mudo. El *Allegro vivace scherzando* de su *Tercera Sonata* es un buen ejemplo de este conocimiento y esta búsqueda de medios.

Emmanuele Baldini y Pablo Rossi se muestran correctos, flexibles, algo parcos en sus dinámicas y desarrollos expresivos, si bien aquí encontramos a un Villa-Lobos escolástico, muy metido en los cánones compositivos de una determinada estética post-romanticista; nos gustaría un plus de desmesura y de vuelo precisamente en esos momentos más personales.

Paulino Toribio



VILLA-LOBOS: Sonatas para violín y piano. Emmanuele Baldini, violín. Pablo Rossi, piano.

Naxos 8.574310 • 56 • DDD

★★★★★



Enésimo Anillo wagneriano, esta vez surgido del magma de la ópera del Rin, esa compañía con vasos comunicantes compartidos por las ciudades de Düsseldorf y Duisburgo, unidas matrimonialmente en su destino artístico desde hace más de medio siglo. Ahora nos llega la más comercial, una convencional *Valquiria* (2019) que aunque está construida con entrega y profesionalidad (se nota que la fornida orquesta, pese a ser de segunda fila, ha sido amantada desde pequeña con leche wagneriana), no aporta nada nuevo a la causa (musicalmente podríamos decir que está a la par de las últimas contribuciones de van Zweden, Elder o Janowski).

El rudo y competente *Generalmusikdirektor* de la casa, un Axel Kober forjado en Bayreuth bajo el apadrinamiento de Thielemann, dirige con nervio y fogosidad, aunque a veces se le vaya la mano con el almíbar sentimental (meloso *Wintertürme* por ejemplo) y pase de puntillas por ciertos pasajes memorables de la partitura (*escena del anuncio de la muerte* incluida).

El desequilibrio de edad es notorio en la relación padre-hija con el Wotan joven, monótono, inexpresivo y de exiguo volumen de Rutherford, frente a la mujer hecha y derecha de Linda Watson, curtida ya en mil batallas, que no consigue ocultar su deterioro vocal pese a desplegar un amplio abanico de recursos técnicos. Empalagosamente lacrimógeno el Sigmund de Weinius.

Javier Extremera

WAGNER: Die Walküre. Michael Weinius, James Rutherford, Linda Watson, Sarah Ferede, Lukasz Konieczny. Orquesta Filarmónica de Duisburgo / Axel Kober.

Deutsche Oper am Rhein 8553543 • 3 CD • 237' • DDD

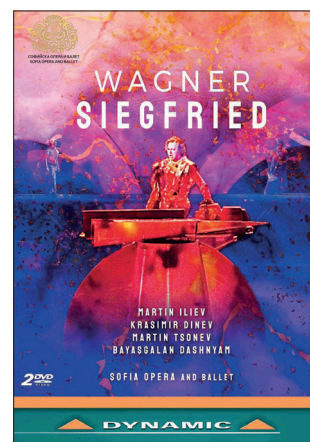
★★★

Registrado un año después de la anterior entrega y dos después de *El oro del Rin*, aparece ahora en la discográfica Dynamic el *Sigfrido* del 30 de mayo de 2012 de la Ópera de Sofía. La producción, que ya se comentó en anteriores reseñas, tiene un aire, modesto, a la que en el Palau de Les Arts presentó con La Fura dels Baus, y en esta ocasión pierde esa cierta inspiración en las vanguardias de inicios del siglo XX que tenían las anteriores entregas, especialmente *El oro del Rin*. También la disposición del, esta vez deconstruido, anillo central hace que los cantantes se deban alejar de la boca del escenario y el sonido se sacrifica en ciertos instantes.

En este caso, el protagonista es un muy implicado Martin Iliev, que en *La Valquiria* interpretaba a un impetuoso Siegmund. Aquí parece haber heredado "los genes" de su progenitor, y convence en líneas generales. Por su parte, cambia el abuelo, y Martin Tsonev es un Caminante más sibilino que el Wotan de Nikolay Petrov, presente en las dos producciones anteriores. La Fricka que con su rotunda voz oscura convencia en *Oro* y *Valquiria*, Romyana Petrova, es ahora una Erda de respeto, y muestra la misma química con Tsonev que con Petrov.

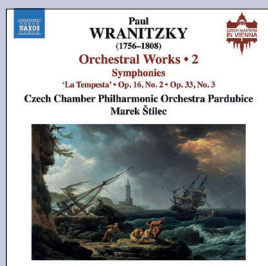
Por último, de potente instrumento, la Brunhilde de Bayasgatan Dashnyam no tiene problemas para sobrepasar el foso, desde el que vuelve a dirigir con pasión Pavel Baleff.

Pedro Coco



WAGNER: Sigfrido. Martin Iliev, Krasimir Dinev, Biser Gerogiev, Martin Tsonev, Bayasgatan Dashnyam, etc. Orquesta y Ballet de la Ópera de Sofía / Pavel Baleff. Escena: Plamen Kartaloff. Dynamic 37898 • 2 DVD • 270' • DD 5.1

★★★★



En esta ocasión pensé mal, y no acerté, al vaticinar que la publicación a cargo del sello Naxos de la obra orquestal de Paul Wránitzky/Pavel Vranický (1756-1808) iba a ir para largo. Pues no, en pocos meses ha aparecido esta segunda entrega y ya está en camino la tercera.

Empieza el programa del presente volumen con la obertura de la ópera *Der Schreiner* (El carpintero) del año 1799. Sigue la *Sinfonía en re menor* titulada "La tempesta" (1795), la cual, conforme a su tonalidad, es una típica *Sinfonía Sturm und Drang*. Se puede considerar que esta *Sinfonía*, por su tormentoso tercer movimiento, que da nombre a la obra, así como por su apacible segundo, una auténtica *Szene am Bach*, es uno de los múltiples antecedentes de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Viene a continuación la *Sinfonía en la mayor Op. 16 n. 2* (1791), que presenta la particularidad de que su tercer movimiento, aunque señalado como *Minuetto*, es en realidad una *tudesca*, al estilo de las KV 509, KV 536, KV 567, KV 586 o KV 605 de Mozart. Lo mismo ocurre con el *Minuetto* de la *Sinfonía en fa mayor Op. 33 n. 3* (1798), en cuyo trío se cita la famosa canción austriaca "Oh, du lieber Augustin", adelantándose el autor con ello a Arnold Schoenberg en más de un siglo.

Figura destacada entre la joven generación de directores checos, Marek Štílec nos brinda luminosas versiones de estas obras.

Salustio Alvarado

WRANITZKY: *Obras orquestal (volumen 2)*. Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice / Marek Štílec.

Naxos 8.574255 • 73' • DDD



La Guerra de los Treinta Años fue una de las catástrofes bélicas más terribles de la historia de Alemania, no sólo por las consecuencias directas de la contienda, sino por las hambrunas, plagas y saqueos que la acompañaron. En su nuevo trabajo, *Aber-Andacht* (Oración nocturna), el joven ensemble alemán Paper Kite muestra, a través de la música y la poesía, el impacto de la guerra en la espiritualidad alemana del XVII. Como fuentes toman los diarios de dos testigos de la guerra que narran desde diferentes puntos de vistas los acontecimientos: abad Maurus Friesenegger y el mercenario Peter Hagen Dorf. En este contexto, Paper Kite intercala cantatas pertenecientes a la liturgia luterana o al ámbito devocional privado, con textos del poeta Andreas Gryphius recitados por Thomas Dehler. De esta manera recrean para el oyente la religiosidad subjetiva e íntima propia del pietismo.

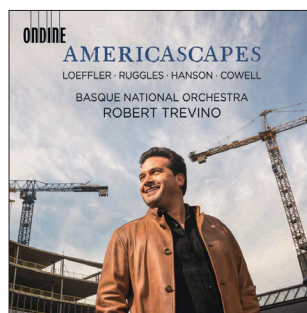
Dos violinistas, Antonio de Sarlo y Rafael Roth, el violonchelista Guillermo Turina, el organista Felix Schönherr y el tiorbista Sören Leupold, atentos al *pathos* de los textos, apoyan y dialogan con la soprano Marie Heeschen, realizando todos un verdadero ejercicio de música de cámara. La voz de Heeschen tiene un timbre aterciopelado y un *vibrato* justo que le permite moverse con agilidad por los difíciles pasajes de las cantatas y ornamentar con precisión. Su declamación perfecta y expresiva encuentra el contrapunto perfecto en el delicado fraseo y la afectiva interpretación de Paper Kite.

Mercedes García Molina



ABER-ANDACHT. *Obras de SCHÜTZ, KRIEGER, HAMMESCHMIDT...* Paper Kite.

Coviello Classics COV92012 • 71' • DDD



Interesantísimo trabajo que permite acercarse a cuatro compositores de estilos muy diferentes y, a través de ellos, plantear la cuestión de qué significa ser "americano", más allá de los nombres por todos conocidos de Ives, Gershwin o Bernstein. La respuesta es sencilla: la música va más allá de banderas, fronteras y etiquetas. La mejor prueba de ello la constituye Charles Martin Loeffler (1861-1935), un berlinés que solo a partir de 1882 se asentó en Estados Unidos. Su poema sinfónico *The Death of Titangiles* ni siquiera recurre a un programa americano, sino a un texto del simbolista Maurice Maeterlinck, que el compositor trata con todo el arsenal de la tradición posromántica e impresionista, con la originalidad añadida de incluir en la orquesta una *viola d'amore*. Aun así, y dado que fue compuesta y estrenada en Estados Unidos, puede considerarse una obra tan americana (o tan poco) como las otras tres recogidas aquí: si *Evocations* de Carl Ruggles (1876-1971) y *Variaciones para orquesta* de Henry Cowell (1897-1965) hacen gala de un modernismo que entronca con la Segunda Escuela de Viena y, en el caso del segundo, explora otras culturas musicales, *Before the Dawn* de Howard Hanson (1896-1981) presenta una suntuosidad orquestal y un sentido melódico más fácilmente identificables como "americanos".

Conservadoras o vanguardistas, las obras escogidas por Robert Treviño no dejan indiferente. La interpretación que bajo su batuta hace de ellas la Euskadiko Orkestra es otro punto a favor de este excelente disco.

Juan Carlos Moreno

AMERICASCAPES. *Obras de LOEFFLER, RUGGLES, HANSON y COWELL*. Euskadiko Orkestra / Robert Treviño.

Ondine ODE 1396-2 • 63' • DDD

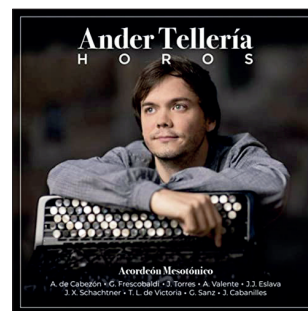


Ander Tellería ya pasa de ser nombrado como el discípulo aventajado de Iñaki Alberdi, a brillar del todo con luz propia e independiente. Básicamente, en *Horos*, nos presenta un programa combinado renacentista (Frescobaldi, Gaspar Sanz, A. Valente, Cabanilles y Tomas Luis de Victoria), a vanguardista (con obras de J. Torres, Schachtner, J.X., y J.J. Eslava), interpretado con acordeón mesotónico. Interpretar con acordeón el repertorio renacentista es muy acertado. Su sonido se parece notablemente al del órgano; mucho más acertado que utilizar el piano clásico.

Tellería nos da una lección de virtuosismo, buen gusto y variedad tímbrica del instrumento. En tres de las piezas intervienen una voz a solo, una flauta de pico y un pequeño grupo vocal, lo que vuelve a ser otro acierto para dar variedad y originalidad al conjunto. Los *tempi* están bien elegidos, el sonido es limpio y nítido y las piezas contemporáneas muy atractivas. La flauta se funde muy bien con el sonido del acordeón.

Las obras contemporáneas son las más experimentales, grabadas en una acústica seca, permitiendo una mayor cercanía del instrumento al oyente, con una limpia y certera toma de sonido, que lleva a toda una exhibición de dificultad técnica, si tenemos en cuenta además su extensa duración, en la relación al resto de las piezas. *Quarta Corrente* de Frescobaldi, expuesta con las piezas intercaladas entre las pistas, suena con una acústica amplia y resonante. En definitiva, un más que destacable trabajo que sigue mostrando la firme carrera de Tellería.

Luis Suárez



ANDER TELLERÍA. HOROS. *Varios autores*. Ander Tellería, acordeón mesotónico.

Cezanne 070 • 55' • DDD



LAS PASIONES HUMANAS

Nos encontramos ante la grabación más personal de la soprano francesa Sabine Devieille, en donde la propia intérprete ha escogido las piezas contenidas en este magnífico registro. Junto a su inseparable Raphaël Pichon, pareja musical y sentimental, y al soberbio conjunto instrumental Pygmalion, firman uno de esos cédecs realmente imperdibles para cualquier melómano.

El repertorio grabado es claramente uno de los favoritos de la solista vocal, y en sus propias palabras introductorias del CD pretende resaltar algunas de las pasiones humanas más profundas que contiene esta excepcional música, como la aflicción, el arrepentimiento, el gozo o el deseo, algo que no pretende ser ni original ni exclusivo de este trabajo. Erato ha dado total libertad a los intérpretes en su elección, puesto que sabe de antemano que el resultado sería verdaderamente excepcional. Para ello han grabado algunas de las joyas más deliciosas para soprano y orquesta que escribieran Bach y Haendel, como dos de las grandes e icónicas cantatas bachianas para soprano, *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 487 y *Jauchzet Gott in allen Landen* BWV 51, junto a verdaderas rarezas formidables junto a dos arias de Cleopatra de la monumental ópera *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel.

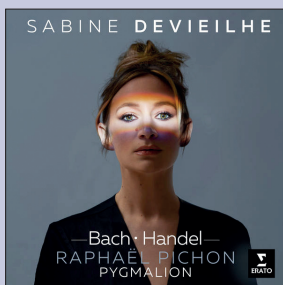
El disco lo abre una de esas gemas que son verdaderas rarezas, *Mein Jesu! was vor Seelenweh*, una especie de Lied sacro con el único acompañamiento del formidable Thomas Dunford al archilaúd, toda una dicha

de desnuda y verdadera emoción desgarradora, al que sigue la monumental cantata bachiana *BWV 146*, en donde ya su sinfonía nos sumerge en un torbellino emocional con ese sublime mini concierto para órgano tomado del *Concierto BWV 1052* (¡vaya solista de órgano!), que permite que los afectos contenidos en las tres arias de la pieza sean transmitidos por Sabine Devieille de un modo magistral, asombrándonos con su bellissimo timbre y técnica vocal en una interpretación tan profunda y perfecta que hace que deseemos que Pygmalion y Pichon comiencen a registrar este repertorio bachiano, que se situaría en un lugar de honor entre las grabaciones referenciales que existen en el mercado.

Pero la calidad de la interpretación de dos de las arias más queridas de la Cleopatra haendeliana no le va a la zaga. Devieille firma una de las más inolvidables lecturas de *Se pietà di me non senti* y *Piangerò la sorte mia* que podamos encontrar. Su técnica prodigiosa y su belleza sonora emocionan verdaderamente al oyente. Recomendamos escuchar la primera aria aquí descrita detenidamente. En su *da capo* se hallan cabriolas y virtuosismos formidables.

A todo esto debemos resaltar a la formidable orquesta que acompaña a Devieille, Pygmalion, que vuelve a asombrar con su perfección del sonido de sus violines, con su rico, variado y poderoso bajo continuo, así como con su capacidad asombrosa de cambiar de afecto emocionando al espectador, siendo todo ello labor de su máximo responsable, Raphaël Pichon, al que nunca me cansaré de alabar.

Simón Andueza



BACH & HANDEL. SABINE DEVIEILLE. Ensemble Pygmalion / Raphaël Pichon.

Erato 9029667786 • 83' • DDD

★★★★★ R



No sé qué dirán los suizos del título de este disco, *Cuatro visiones de Francia. Conciertos para violoncello franceses*, sobre todo teniendo en cuenta que, al menos sobre el papel, Arthur Honegger era compatriota suyo... Bromas aparte, este disco reúne los que sin duda son los dos Conciertos para violoncello más famosos del repertorio galo, el *Primero* de Saint-Saëns (de quien también se ofrece el *Romance Op. 36*) y el de Lalo, acompañados por el del mencionado Honegger y la *Elegía Op. 24* de Fauré, todo ello en versión del siempre inquieto e interesante Daniel Müller-Schott.

La selección es coherente, sobre todo porque los tres Conciertos destacan por su clasicismo formal y una escritura para el solista que, sin descuidar el componente virtuosístico, incide en la particular calidez del violoncello y su calidad cantable. A partir de ahí, Saint-Saëns aporta su encanto melódico, Lalo opta por el dramatismo y la pasión, y Honegger juega sutilmente con una gran variedad de elementos, neoclasicismo y jazz incluidos, mientras que Fauré hace gala de un arrebatador lirismo.

Müller-Schott demuestra una vez más que es un violoncellista todoterreno. No defrauda: sus versiones son un dechado de técnica y musicalidad, siempre al servicio de los compositores que interpreta. Para que fuera un disco redondo solo faltaría una prestación orquestal con más sentido del color, con más brillo, más "francesa": Alexandre Bloch acompaña con profesionalidad, incluso con gusto, pero no logra encontrar ese tono.

Juan Carlos Moreno

FOUR VISIONS OF FRANCE. Obras de SAINT-SAËNS, FAURÉ, HONEGGER y LALO. Daniel Müller-Schott, violoncello. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Alexandre Bloch.

Orfeo C988211 • 70' • DDD

★★★★

Es un disco extraño, porque con cada escucha ha ido ganando posiciones: si la primera pasada no entusiasma, tras dedicarle tiempo queda claro que la interpretación es de muchos quilates. La lectura haendeliana de Bates es impecable y la orquesta suena brillante, dibujando un Haendel poderoso, en estilo, con clase (ay, cómo me gusta ese empuje del continuo).

Destaca la elegancia de la *Marcia* de *Rinaldo*, me gana absolutamente la *Battaglia*, les perdono cierta precipitación en *Tromba*, cautiva la delicadeza del *V'adoro pupille* o conmueve la *Pena tiranna*. Cantantes entre bien y muy bien, aunque sea bastante discutible la participación de Rice, con ese chorro de *vibrato* y cierto *portamento* eclesiástico muy del gusto de la Gran Ópera.

El "pero" es que seguimos estando ante una recopilación más, que, como tal, seguramente quedará olvidada sin pena ni gloria en los cajones, por más que la grabación sea muy buena y por los esfuerzos de David Bates para convencernos de que esta es *muy distinta*, porque destaca el papel de los solistas *obligato* de Haendel. Como argumento diferenciador se antoja forzado y fallido.

Si no nos planteamos más cosas que la música *per se*, la que contiene esta recopilación es sublime, y es registrada magníficamente en líneas generales. Pero no termino de ver qué puede aportar la millonésima recopilación a la vida del aficionado, aparte de evitar llevar todos los discos en el coche para escuchar sus arias favoritas. Ah, perdón, que nadie usa ya discos en el coche.

Álvaro de Dios



HANDEL'S UNSUNG HEROES. Obras de HANDEL. Iestyn Davies, Christine Rice, Lucy Crowe. La Nuova Musica / David Bates.

Pentatone PTC5186892 • DDD • 71'

★★★★



Las polacas Hania Rani (piano y compositora) y Dobrowa Czacher (chelo) son una de las apuestas más rotundas de DG, en el intento de posicionar al sello amarillo en esa zona gris de la música contemporánea que, con tanto éxito, cultivó el sello ECM de Manfred Eicher (ojo, ya han pasado más de 50 años de sus primeros lanzamientos). De ahí la dificultad de encasillar su estilo musical. En muchos aspectos decididamente ligado a las músicas de ambiente y el minimalismo más comercial. Pero también (sobre todo por otras ediciones que están apareciendo en DG) con lazos directos con el rock e incluso en algunos aspectos con la música para cine. Un estilo musical y un producto discográfico dirigido a ese tipo de aficionado que sigue escuchando con criterio las ediciones de ECM o las obras del último Pärt.

Lo que no quita para reconocer un creíble talento musical, que subyace en muchos momentos de esta recopilación de 10 piezas breves (que no sinfonía), también aderezadas de una soberbia electrónica e ingeniería de sonido. Y siempre trufadas de efectismo melódico y de cierta grandilocuencia con pretensiones "místicas" (como no podía ser de otra manera).

En el fondo, lo que nos gustaría es poder escuchar a estas dos talentosas mujeres en formas musicales más reconocibles, donde probablemente demostrarían de manera más certera sus innegables capacidades. Pero, como se suele decir, que complicado es sorber y soplar al mismo tiempo.

Juan Berberana

INNER SYMPHONIES. Obras de RANI y CZOCHER. Hania Rani, piano. Dobrowa Czacher, chelo; otros instrumentistas.

DG 4862599 • DDD • 52'

★★★★

ELEGANCIA Y SOBRIEDAD

Recopilatorio de grabaciones históricas del gran Thibaud junto a artistas como Alfred Cortot, Pierre Fournier, Pablo Casals, etc., la Orquesta de la Sociedad del Conservatorio de París con Charles Münch, Orquesta Lamoreaux... El violinista francés, alumno de Marsick en el Conservatorio de París, ganó el primer premio del Conservatorio y recibió clases de Ysaÿe, realizando una fulgurante carrera internacional como solista, camerista y con numerosas grabaciones discográficas. Ysaÿe y Enescu le dedicaron algunas de sus composiciones, falleciendo trágicamente a los 73 años en un accidente aéreo en los Alpes franceses.

Sonido bellissimo, directo, impecable afinación, elegancia en el fraseo, sobran los adjetivos para definir las interpretaciones de Thibaud; a pesar de los años que han pasado, todas son grabaciones efectuadas entre los años 1925 y 1947, y se pueden apreciar sus facultades y su maestría en repertorios dispares, que van desde Desplanes del siglo XVII hasta Szymanowski y Kreisler. Magnífico en Beethoven junto a Cortot y en el *Concierto n. 5* de Mozart. Paradigma de elegancia y sobriedad. Otra cosa son las persecuciones que se traen solista y orquesta, sucede que los grandes virtuosos dominan tanto su dicción y sus fraseos que no les importa jugar con el *tempo* a su antojo y esto a veces es un problema para el director y la orquesta.

Se podría definir a cada violinista por su *vibrato*; el *vibrato* es un sello muy personal de expresión y el de Thibaud es intenso, constante, como es habitual en la época, muy cerrado en sus

fluctuaciones, buscando una perfección sonora. El *vibrato* perfila e intensifica el sonido. En el *Concierto en re mayor* de Chausson para piano, violín y cuarteto de cuerdas se sublima, a pesar de las dificultades que supone la toma de sonido del piano y cuerdas y más en el año 1931, produciéndose unos resultados sorprendentes. Thibaud consigue expresar-se intensamente en el cúmulo instrumental y esto se debe en gran medida a su *vibrato* y a su pulcritud sonora. Un buen ejemplo de esta intensidad lo podemos apreciar en el *Grave* de Jean Antoine Desplanes (1678-1760), que, aunque muy lejos de la estilística barroca, Thibaud mantiene unas notas largas sorprendentes.

En la *Danza Española de La vida breve* de Falla, Thibaud aúna el refinamiento de una música fundamentalmente francesa en su concepto compositivo pero profundamente española, consiguiendo una interpretación de referencia, precisamente por una sabia combinación de estos dos elementos. Es habitual que esta *Danza* se aborde desde una perspectiva excesivamente folklórica, tanto en su versión orquestal como en la de violín y piano y, esto, obviamente, es un gran error. En el *Trío Archiduque* de Beethoven es una delicia escucharle junto a la pastosidad y musicalidad de Casals, aunque aquí el registro sonoro está un poco saturado y el piano de Cortot se desborda, la sala parece no dar más de sí...

En general, es una buena colección y testimonio sonoro de uno de los grandes violinistas de la primera mitad del siglo XX.

Paulino Toribio



JACQUES THIBAUD PLAYS. Obras de FRANCK, DEBUSSY, FAURÉ, RAVEL, SAINT-SAËNS, MOZART, BEETHOVEN, ALBÉNIZ... Jacques Thibaud, violín. Alfred Cortot, piano. Pau Casals, Cello. Orquesta de la Sociedad del Conservatorio de París, Orquesta Lamoreaux / Charles Münch.

Naxos 2.110653 • 111' • DTS

★★★★H

En este CD se reúnen varios ejemplos del repertorio creado para el intérprete, de música cámara para trompa y piano de reciente creación, interpretados por Javier Bonet, miembro de la Orquesta Nacional de España. Una vez más, nos encontramos con intérprete experto, técnicamente a la altura de los desafíos de estos pentagramas para uno de los instrumentos más temperamentales e impredecibles de la orquesta. En todo momento muestra una entonación impecable y sus articulaciones son absolutamente limpias. Tiene un fuerte don interpretativo y da vida a estas obras, dos de las cuales *in memoriam* por su hijo, Javier Bonet Silvestre, violinista y poeta, que pueden flaquear musicalmente a menos que sean moldeadas por una imaginación independiente. La habilidad interpretativa de Bonet es especialmente evidente con su sutil *rubato* y su dinámica matizada.

Está fuertemente asistido por la madrileña Miriam Gómez-Morán al piano, para el cual se muestran retos de dificultad moderada y alta, lleva peso específico y diálogo de tú a tú con la trompa. El sonido en todos los casos es a destacar, profundizando en cada silencio y tramos lentos contrastantes. Así pues, la conjunción de trompa y piano aquí ofrece interpretaciones robustas y constantes en todo el disco; resultado de un dúo sólido formado hace ya dos décadas.

Luis Suárez



NEW PATHS. Obras de ZACARÉS FORT, BROTONS, CANO, COLOMER, BUSTAMANTE, TALLANTE, J.L. TURINA. Javier Bonet, trompa. Miriam Gómez-Morán, piano.

lbs Classical 122021 • DDD • 67'

★★★★SP



Dotadas de una pátina de lirismo, estas interpretaciones de la pianista Andrea Kauten vienen a corroborar lo expresado por la pianista en esta misma revista (entrevistada el mes de octubre pasado), "los Cuadros de una exposición de Mussorgsky son un recorrido por los paisajes del alma y una representación de los más hondos estados emocionales", mientras que del magno ciclo chopiniano declaraba que "son una sucesión de piezas cortas, con momentos musicales muy intensos".

La interpretación de la pianista húngara-suiza se basa en aspectos más emocionales y expresivos que efectistas y virtuosos, donde ambas obras contienen suficientes momentos para resaltarlos. Es así que los Preludios donde se requieren una concentración más grande y donde el aire resulta más romántico, son donde ella se mueve más a gusto, como en los Preludios ns. 6 o 9, donde se aprecian además los cuidados de pedal y de volumen sonoro.

La extrema modernidad de interpretaciones muy afamadas del ciclo de Mussorgsky, como pueden ser las de Pogorelich, Andsnes, Ashkenazy o Kissin, en contraste, en este registro, encontramos una evolución tratada como una suite por la propia Andrea Kauten, que evita caer en los excesos (*Gnomus*) y evoca los paisajes pianísticos con delicada mirada, tal vez excesiva. "Para mi hay muchos paralelismos entre ambas obras", afirmaba la pianista, y es que Mussorgsky no ha sonado nunca tan cercano a Chopin.

Blanca Gallego

PROMENADE. Obras de CHOPIN (24 Preludios Op. 28) y MUSSORGSKY (Cuadros de una exposición). Andrea Kauten, piano.

Solo Musica SM 354 • DDD • 76' ★★★★★ P

Villa Vivaldi es la presentación en sociedad del joven ensemble afinado en Dresde, Volcania. La propuesta es arriesgada, ya que inserta Conciertos de Vivaldi tan conocidos como los RV 443, RV 343 y RV 449 para piccolo, violín y flauta respectivamente, entre dos obras encargadas a los compositores germánicos Mark Scheibe y Moritz Eggert. Ninguna novedad en el Vivaldi que ya no nos hubieran mostrado en su momento Biondi o Dantone. Volcania consigue una interpretación limpia, briosa, con un sonido rico y envolvente y tanto Daniel Speer, con el violín, como Elisabeth Champollion, con el piccolo y la flauta de pico, exhiben un apabullante dominio técnico.

Los Conciertos de Vivaldi nos conducen al *Traité des passions* de Eggert, inspirada en varias de las pasiones que describe Descartes en su tratado de igual nombre de 1649. La dualidad alegría-tristeza, odio-amor y deseo-admiración plasmada con un lenguaje del siglo XXI y tocada con instrumentos antiguos como poco resulta inquietante y sorprendente. *Villa Vivaldi*, la obra de Scheibe que da nombre al CD, es a la vez una pieza programática y el hilo conductor que da cierto sentido a la grabación. Ambas cosas están concebidas como una gran mansión con numerosas habitaciones donde habitan la sensualidad, el drama, el odio, el amor y la alegría de vivir.

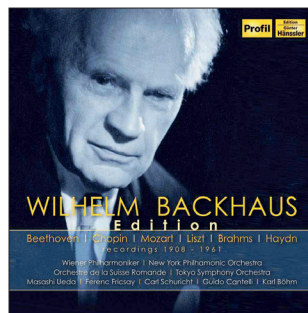
Es un buen trabajo desde el punto de vista interpretativo y musical, pero puede terminar por no satisfacer ni al oyente de música temprana ni al de música contemporánea.

Mercedes García Molina



VILLA VIVALDI. Obras de EGGERT, SCHEIBE, VIVALDI. Daniel Speer, violín. Elisabeth Champollion, flauta de pico y dirección / Ensemble Volcania.

Perfect Noise PN2009 • 63' • DDD ★★★★★



Parece que Profil-Hänssler se ha propuesto embelesar al fanático de las grabaciones históricas con memorables estuches plagados de maravillas musicales de las que apenas se puede hablar en tan poco espacio. Pero, ¿qué importa tener una versión más de los *Estudios Op. 10 y 25* de Chopin, si en cada una de ellas se puede encontrar algo nuevo? Puede que el virtuosismo de Backhaus no sea el de Richter o el de Horowitz, pero no hay duda de que su discurso es impecable, y en la natural fluidez de su fraseo hay momentos verdaderamente sublimes. No se queda atrás la luminosa lectura del *Concierto Emperador*, que es pura energía en la versión de Backhaus con la Sinfónica de Tokyo y Ueda en el podio.

Tampoco podemos dejar de mencionar un imponente *Concierto n. 2* de Brahms, interpretado con un empuje ejemplar. Gracias tanto a Backhaus como a Böhm, al frente de la Filarmónica de Viena, el oyente permanece en vilo toda la obra y el disfrute está garantizado. También hay otro tipo de joyas, como una *Sonata Op. 27 n. 2* de Beethoven grabada en directo y que había permanecido inédita en poder de la viuda de Backhaus. La misma suerte había corrido una grabación de la inabarcable *Hammerklavier*, o una deliciosa y elástica versión del *Impromptu D 935 n. 3* de Schubert. Sin duda otro título imprescindible en toda fonoteca pianística que se precie, ya por su valor como pieza de arqueología fonográfica, ya como testimonio del talento de un enorme artista.

Álvaro Menéndez Granda

WILHELM BACKHAUS EDITION. Obras varias. Wilhelm Backhaus, piano. Wiener Philharmoniker, New York Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande, etc. / Karl Böhm, Carl Schuricht, Guido Cantelli, Ferenc Fricsay, etc. Profil-Hänssler PH21003 • 10 CD • 10 h 14' • ADD

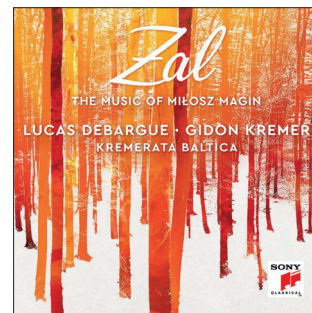
★★★★★ H

Aunque Gidon Kremer ha sido siempre un intérprete ávido por extender su repertorio hacia la modernidad, apostando sobre todo por compositores del área báltica y eslava en su día poco o nada conocidos y hoy célebres, el mérito de este disco hay que apuntárselo al joven Lucas Debarque. Fue él quien, en 2017, llamó la atención del violinista sobre un músico polaco establecido en Francia al que admiraba desde sus tiempos de estudiante, tanto en su faceta de compositor como en la de pianista especializado en Chopin: Milosz Magin (1929-1999).

Con su reivindicación de la melodía más pura, sus movimientos de danza en los que resuena el eco del folclor polaco y sus sugestivas armonías que afirman siempre la tonalidad, su música cautivó también a Kremer. Fruto de ese entusiasmo surgió este disco, cuyo título, *Zal*, recoge una palabra polaca que describe un tipo de emoción particularmente compleja, profunda e intraducible, especialmente apropiada para definir el *Stabat Mater* (1973) para cuerdas y timbales, pero no menos el enigmático *Concierto para piano n. 3* (1970) o el más ligero *Concierto rustico* (1975), todo él atravesado por la nostalgia hacia la tierra natal. Un sentimiento que late también en el *Andante* (1963) para violín y piano, y en *Nostalgia del país*, pieza del cuaderno *Miniaturas polacas* (1982) para piano.

Por la belleza y calidad de esta música y por la soberbia interpretación que de ella ofrecen Kremer, Debarque y la Kremerata Baltica, este disco vale mucho la pena.

Juan Carlos Moreno



ZAL - THE MUSIC OF MIŁOŻ MAGIN. Obras de MAGIN (*Andante. Concierto para piano n. 3. Concerto rustico. Nostalgia del país. Vocalises. Stabat Mater*). Lucas Debarque, piano; Gidon Kremer, violín. Kremerata Baltica. Sony Classical 19439870312 • 80' • DDD

★★★★★

GIACOMO PUCCINI

TOSCA

KARINE BABAJANYAN
PIOTR BECZAŁA
CARLOS ÁLVAREZ

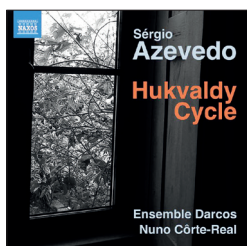
ORCHESTER DER
WIENER STAATSOPER
CHOR DER
WIENER STAATSOPER

Conducted by
MARCO ARMILIATO

Staged by
MARGARETHE WALLMANN



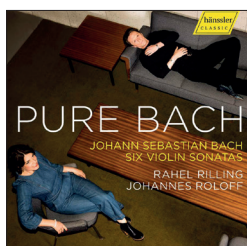
Sección breve de crítica discográfica elaborada por Blanca Gallego, Silvia Pons y Lucas Quirós.



Con la magnífica interpretación del portugués Nuno Corte-Real, la música de su compatriota Sérgio Azevedo (n. 1968) está inspirada en esta grabación en obras de Janáček, en una revisión original y certera.

AZEVEDO: Hukvaldy Cycle. Ensemble Darcos / Nuno Corte-Real.

Naxos 8.579079 • DDD • 69' ★★★★



Interesante aportación de Rahel Rilling en una versión muy sólida de estas Sonatas de Bach, en las que cuando hay que ensanchar, los intérpretes mantienen un discreto impulso expresivo.

BACH: 6 Sonatas para violín y piano BWV 1014-19. Rahel Rilling (violín), Johannes Roloff (piano).

Hänssler HC20082 • 2 CD • DDD • 87' ★★★★



Dos intérpretes poco conocidos que saben en el terreno que se mueven, afrontando la honda espesura de la música de cámara con conocimiento y buen hacer. Una opción muy válida.

BRAHMS: Sonatas para violín y piano. Denis Goldfeld (violín), Sofja Gülbadamova (piano).

Hänssler HC20050 • DDD • 79' ★★★★



Más Piazzolla, esta vez desde Lituania, con el sello inconfundible de buen hacer y calidad de presentación de Accentus. Otra cosa es la música, repetitiva, edulcorada y melódica del argentino, que tiene sus numerosos admiradores.

PIAZZOLLA: Aconcagua; Las Cuatro Estaciones Porteñas. M. Levickis. Lithuanian National Symphony / M. Pitrenas.

Accentus ACC30552 • DDD • 49' ★★★★ P



La pianista turca ejerce de anfitriona en este recorrido por el piano de su país, con orquesta y solo, incluyendo alguna pieza de Liszt inspirada en Turquía. La música es mucha y variada, pero como muestra de la música turca, es imprescindible.

BEST OF TURKISH PIANO MUSIC. Idil Biret (piano).

Naxos 8.504058 • 4 CD • DDD • 4 h 58' ★★★★



Solo 42 minutos de adaptaciones y obras propias del extrovertido Martin Stadtfeld, con la mirada muy puesta en Bach. Otro concepto diferente de la Navidad que se nos aparece a la vuelta de la esquina.

CHRISTMAS PIANO. Martin Stadtfeld (piano, clave), Stephan Stadtfeld (trompeta).

Sony Classical 19439911922 • DDD • 42' ★★★★



Grieg, Mozart, Beethoven, Haydn y también Chilly Gonzales, James Horner o Hans Zimmer, todos forman parte de la familia de la divertida pianista, que ofrece un disco para precisamente eso, escuchar en familia. Más Navidad...

FAMILY. Olga Scheps (piano).

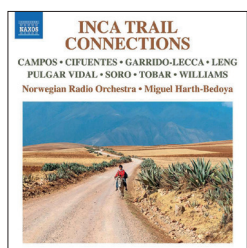
Sony Classical 19439875852 • DDD • 65' ★★★



Más arreglos de esta peculiar violonchelista, que combina el *Pohadka* de Janáček con el tema de la Princesa Leia de *Star Wars*, todo encajado en un disco con etiqueta de crossover y fin nuevamente navideño.

IMAGINATION. Raphaela Gromes (cello), etc.

Sony Classical 19439913882 • DDD • 64' ★★★



Fantástico recorrido por música sudamericana que conecta países y gentes, interpretada de manera maestra por Harth-Bedoya, con varias primicias discográficas. Color, ritmo y variedad, una gozada.

INCA TRAIL CONNECTIONS. Norwegian Radio Orchestra / Miguel Harth-Bedoya.

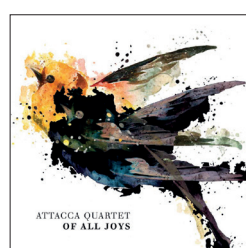
Naxos 8.574266 • DDD • 60' ★★★★



Obras para cámara y para guitarra sola del interesantísimo compositor y guitarrista francés, que dota a su música de un magnético vuelo creativo siempre cercano al arte de la improvisación.

LES QUATRE SAISONS D'UN MUSICIEN ERMITE. Obras de Eric PÉNICAUD. Diversos intérpretes.

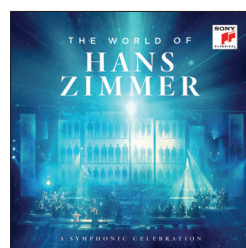
Paraty 781545 • DDD • 54' ★★★★ PS



El aire minimalista del Attaca Quartet se confirma en la selección de obras de *Of All Joys*, desde Dowland a Glass, en arreglos para cuarteto de cuerda y músicas originales. No es nuevo este viaje, pero los intérpretes son de muy alto nivel.

OF ALL JOYS. Attaca Quartet.

Sony Classical 19439936062 • DDD • 63' ★★★★ P



La música (muy buena) de Hans Zimmer en todo su esplendor, con el añadido del "Live at Hollywood in Vienna" en Blu-ray, un directo para los amantes de los espectáculos de conciertos cinematográficos.

THE WORLD OF HANS ZIMMER - A SYMPHONIC CELEBRATION. ORF Vienna Radio Symphony.

Sony Classical 19439933969 • 2 CD + Blu-ray • HD ★★★★

MERITORIO CICLO

Todo pianista que se precie debe de grabar Beethoven; se puede hacer una buena carrera sin haber tocado nunca las *Variaciones Corelli* de Rachmaninov, el *Carnaval* de Schumann o incluso *El clave bien temperado* del padre Bach, pero la ausencia en el repertorio de Beethoven es casi un pecado. Todos quieren participar en la fiesta, aunque tengan poco que bailar; algunos, incluso, de tanta fiesta acaban empachados. Las Sonatas para piano de Beethoven es el catón del instrumento; el piano indispensable que debe de constar en el carnet de todo pianista que quiere pasar a la historia. Solo que el asunto esconde serios inconvenientes.

El más importante es que para abordar la integral es imprescindible tener un proyecto de ciclo. No es suficiente saber qué hacer con esta o aquella sonata. Y quizá por eso se pueda contar con pocos dedos de una mano los pianistas que han sido capaces de mostrarlo. Ese proyecto no es necesariamente único; pero es necesario tenerlo. El pianista que más y mejores proyectos distintos ha presentado a lo largo de sus más de sesenta años de carrera es Daniel Barenboim. Pasó de un proyecto clásico en su primer registro a otro "modernista" en su segunda grabación, que compaginó con otro que se podría calificar de visual, para, después, desarrollar el penúltimo, claramente pedagógico. Su quinta grabación, el proyecto filosófico, a mi entender perfectamente prescindible tras las innumerables verdades desplegadas en los anteriores, se ha visto quizá (parcialmente) lastrado por cierta falta de destreza en los dedos, sin duda debido a la edad. Ha habido otros pianistas que también tuvieron buenos proyectos (Arrau, quizá Brendel -con reservas-, Goode -en parte- y alguno más, aun incompleto, como el de Gilels, muy potente), pero siempre de similar cara llamémosle clásica. ¿Y el resto?

Pues hay muchísimas versiones con "proyectito", pero, que yo conozca, solo la reciente de Igor Levit es algo más que un "pequeño proyecto", por una razón: está totalmente fuera de

todos los conocidos. Entiendo perfectamente que pueda no gustar, porque es extremo, rompedor, anti clásico, demoleedor, provocador, antítesis casi siempre de los de Barenboim, etcétera. Es todas esas cosas, un anatema en toda regla, pero es un proyecto visible, analizable y distinto. Y hay otra integral reciente, la de Saleem Ashkar, que no conozco; ni siquiera sé si Decca (su sello) la ha publicado en España. No he hecho, la verdad, muchos esfuerzos para escucharla. Pero me encantaría hacerlo.

Estos son los previos ante la presentación de la integral del sello Naxos con el pianista ruso-israelí Boris Giltburg, galardonado con el segundo premio del Paloma O'Shea de 2002. No tiene todavía cuarenta años. ¿Qué aporta este trabajo al panorama interpretativo del ciclo? Seguramente es interesante dar una respuesta inmediata a esa pregunta, pero creo que lo es más hacer antes otras consideraciones al respecto. Se trata, en primer lugar, de un muy meritorio trabajo, caracterizado fundamentalmente por su integral musicalidad. He aquí un pianista con buenas ideas y con capacidad para ejecutarlas como es debido, pues sus avezados dedos no le hacen perder el rumbo. Y hay algo que me ha gustado especialmente en el músico: su tendencia a explicarse en clave lírica; Giltburg es muy elocuente en eso, y sin necesidad de montar grandes discursos, pues tiene un bien medido arte para dejar fluir la música con naturalidad.

De manera que si un pianista tiene que ser evaluado por la suma de sus capacidades musicales, su técnica y su buen hacer para no sacar los pies del tiesto a la hora de opinar interpretativamente, Giltburg lo sería con nota alta. Ahora bien, hablamos de un intérprete (y un pianista, por supuesto) que está frente a la música para piano más radicalmente difícil de cuantas son. ¿Cómo vence este temible obstáculo? Pues de manera desigual. Y otra pregunta: ¿Se atisba en sus versiones ese proyecto de ciclo al que me referí antes? Pues sí, pero es el de siempre, con un pequeño detalle distintivo que,

por ejemplo, se manifiesta con claridad en el primer Beethoven: escoge una línea más mozartiana que haydniana; huye del virtuosismo. En las obras del período medio, en general se mueve entre el acierto y el detalle (a veces algo más) equivocado. Los *tempi* son moderadamente moderados y la línea expresiva, plausible. Y hay algo que salta a la vista: Giltburg está claramente en un proceso de maduración de las obras, lo cual puede sonar a obviada, porque, a no ser que se sea un dios inexplicable en estas cosas, nunca se ha madurado lo suficiente para tocar esta música. Lo que quiero decir es que probablemente se encuentre en una primera fase en esa maduración. Pero sobre todo esto, lo esencial para valorar la integral es que se trata de una aproximación básica y tradicionalmente clásica, y que, por ello, no aporta nada nuevo a lo ya conocido.

De todas las maneras, por menorizaré un poco. En el bloque de las *Opp. 2* sorprende el lirismo con que ataca las tres Sonatas, alejándose del virtuosismo que parece su mayor razón de ser. Están espléndidamente tocadas. En el lento de la *Cuarta*, tan importante y determinante en el relato del ciclo, no acierta; es demasiado fútil. Vuelve a dar un buen nivel en las dos siguientes, con un punto muy alto en el lento de la *n. 7*, antes de caer de nuevo en un cierto desánimo en la *Patética*, bien dicha pero exenta de alma. Las *ns. 9 y 10* alcanzan un buena altura, con algún desmayo puntual (*Scherzo* final de la *Segunda*). Entre la *n. 12* y la *n. 18* hay un poco de todo. La *n. 12* falla en la *Marcha Fúnebre*, un tanto insustancial, mientras que la *n. 13* es toda ella espléndida. La *Claro de luna* es una versión de buena concentración, aunque un punto impersonal. Mientras que la *Pastoral* y la *n. 16* vuelven a levantar el listón.

A estas alturas de la escucha parece ya que la tónica es la de una cierta desigualdad, probablemente porque no todas las obras estén estudiadas con la misma intensidad. Probablemente. No me atrevería a afirmarlo; podría tratarse de faltas de sintonías concretas.

Porque de nuevo vuelven a aparecer las dudas en las *n. 17 Tempestad* y *n. 18 La Caza*, con momentos espléndidos al lado de detalles muy frustrantes. Las dos sonatinas anteriores a la *Waldstein* están planteadas con esmero, mientras que del "hueso" (*n. 21*) sale bastante bien librado, dadas las dificultades. Como sucede con la *Appassionata*, que se nota tiene muy trabajada.

Con las *ns. 26 a 28*, incluida esta última, parece tomar carrerilla: todas ellas conocen interesantes y ajustadas interpretaciones, siempre bajo la idea de ese classicismo austero a que me referí en párrafos anteriores. Lo dicho: tienen un gran mérito. Sin embargo, la avalancha final deja que desear, por más de una razón. En la *Hammerklavier*, y particularmente en el movimiento lento, adopta una actitud pedante. Ciertamente se puede intentar una línea interpretativa mística ante esta música, pero para eso hay que tener una experiencia que Giltburg no posee. Por eso el resultado es abiertamente fallido. En cierta medida le sucede lo mismo con las tres últimas, solo que ahora se acumulan más defectos. Dicho a lo bruto: una clara falta de conexión espiritual con la música, de la que solo se perciben las notas, rara vez una llamada a las puertas de su alma, que es inmensa. Ni conexión ni complicidad. Un buen hacer técnico, pero nada más, lo que quizá sea mucho a veces, pero que, dada la música que se trata, es manifiestamente insuficiente.

Pedro González Mira



BEETHOVEN: 32 Sonatas para piano.
Boris Giltburg, piano.
Naxos 8.509005 • 9 CD • DDD
★★★★★

LOS BUENOS, LOS FEOS Y LOS MALOS

Refiriéndose a la interpretación actual de las obras de Haydn y Mozart, Herbert Blomstedt nos hace observar cómo la mayor parte de directores jóvenes se lanzan a dirigir muy temprano autores como Mahler o Bruckner y, después, al enfrentarse a las partituras de aquéllos, no saben bien como hacerlo. En realidad, la cuestión es más complicada, pues las investigaciones musicológicas sobre la interpretación de la música del siglo XVIII han llevado a solistas, directores y formaciones instrumentales, a aplicar las consecuencias de estas investigaciones, mientras que otros han continuado con los conceptos derivados de la propia evolución interpretativa a través del tiempo y la sucesión de las diferentes épocas artísticas; independientemente, claro, del aporte personal que todo intérprete de calidad debe aportar a su trabajo. Entre unos y otros encontramos a quienes saben lo que quieren para esta música y cómo proceder para conseguirlo, y a quienes poseen sobrada técnica para conseguir lo que quisieran, pero el problema es que no saben muy bien lo que quieren, pues se encuentran como en terreno de nadie. Es raro, hoy en día, encontrar a intérpretes de élite sin suficiente técnica; en cambio, sí es más habitual encontrarlos sin ideas o conceptos claros del conjunto de la obra a interpretar.

El Haydn de Klumpp

Se trata del vigésimo quinto volumen de la integral que Hänssler, en su incansable ejercicio de ofrecer un catálogo lo más amplio y varia-

do, está dedicando al ciclo sinfónico de Haydn. En esta ocasión no se ha encargado la labor a Thomas Fey, el director de la mayoría de las anteriores entregas, sino a Johannes Klumpp, quien ofrece un trabajo cuidado con esmero, al frente de una orquesta más que suficiente, donde todo se encuentra en su sitio y con la máxima corrección, además de exhibir un perfecto estilo galante. Hasta aquí todo bien; es decir, todo iría a las mil maravillas si lo que nos trajésemos entre manos no fuese Haydn, o sea, uno de los compositores de genio más chispeante y mayor personalidad de toda la historia de la música. Lejos de ofrecer la variada gama de inflexiones y matices que poseen ya estas tempranas obras del compositor, Klumpp no acierta a salir de una linealidad monótona que parece no haber superado aún las retóricas más conservacionistas de la Escuela de Mannheim, y que ya el Haydn de esos años se encontraba en vías de superar. Para darse cuenta de ello compárense estas versiones con las de Dorati o Adam Fischer.

Klumpp debe ser incluido, por tanto, en el grupo de los buenos; es decir, de quienes guardan las intenciones más sinceras, pero aún les falta recorrido suficiente para imponer la personalidad del compositor. La edificación que incluye este disco esta bien, incluso muy bien, el problema es que no termina de asomar Haydn por ninguna de sus ventanas.

¿Interesa este disco? Rotundamente sí, no están los tiempos para despreciar grabaciones de las primeras Sinfonías de Haydn; ahora bien, ténganse en cuenta las consideraciones aportadas.

El Mozart de Manacorda

Aquí nos encontramos con el director de orquesta ya experimentado que, a tenor de su trayectoria, se permite abordar obras de la trascendencia de las tres últimas Sinfonías de Mozart como si

fuese un artista consumado impartiendo sus lecciones magistrales. Para ello, se siente obligado a trasladar su personalidad a sus interpretaciones. Se lleva mucho, últimamente, abordar estas tres obras juntas en una misma sesión; lo que ocurre, claro, es que no todos los cuerpos están capacitados para llevar a buen puerto la empresa. Con Antonello Manacorda ocurre esto último, sin duda ama esta música, se encuentra fascinado por ella, pero, como le sucede a la mayoría de los mortales, es incapaz de transmitirlos en toda su grandeza y lo que valen. Intenta, como decimos, aportar sus detalles personales, pero no son más que eso, detalles que se pierden en la inmensidad del conjunto. Pero lo peor es cuando pretende ser original, pues entonces desnaturaliza el espíritu mozartiano; véase lo que sucede con la introducción de la *Sinfonía 39*, o con el segundo movimiento de la *Júpiter*, donde lo sublime de la escritura del salzburgués queda descendido a la más irritante vulgaridad.

Habida cuenta la que está cayendo, cabe preguntarse porqué se graban productos como este. ¿A quién pueden hacer falta unas versiones así de estas obras? ¿Interesa este disco? Rotundamente no.

El malo de Goebel

El arte de la provocación mediante la experimentación. He aquí el Mozart que nos propone Goebel, o el historicismo llevado a sus últimas consecuencias. Por los cincuenta y un minutos y medio que dura este disco, discurre todo lo músico que es el alemán, incluso cuando arrambla con el *Romance de la KV 525*; porque quiere y sabe hacerlo. Él entra con pleno derecho en el grupo de los malos, no de calidad, sino de maldad, pues "más sabe el diablo por viejo que por diablo". Como algo meramente anecdótico, apuntar que la versión de la citada KV 525 incluye el *Menuetto*

de Thomas Attwood como segundo movimiento de la obra. La P de presentación está justificada por las interesantes notas que el propio Goebel firma en el libretillo de la publicación.

¿Interesa este disco? Rotundamente sí, a pesar de que este concepto de Mozart se encuentra muy alejado del de quien esto escribe.

Rafael-J. Poveda Jabonero



HAYDN: Sinfonías ns. 2, 17-20. Orquesta Sinfónica de Heidelberg / Johannes Klumpp.

Hänssler 21035 • 68' • DDD



MOZART: Sinfonías ns. 39-41. Academia de Cámara de Potsdam / Antonello Manacorda.

Sony Classical 19439921162 • 2 CD • 93' • DDD



MOZART SERENADES

BERLINER BAROCK SOLISTEN
REINHARD GOEBEL

MOZART: Serenatas. Solistas Barrocos de Berlín / Reinhard Goebel.

Hänssler 21013 • 51' • DDD



"Haydn es uno de los compositores de genio más chispeante y mayor personalidad de toda la historia de la música"

wiener
staatsballett

4 martin schläpfer

UNITEL

live hans van manen



DVD
VIDEO

major

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

LA MESA DE DICIEMBRE

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...



CAFÉ ZIMMERMANN por Clara Sánchez & Eva Sandoval

Requiem KV 626 / Mozart
Turandot / Puccini
Cuarteto con piano en la menor / Mahler
Lulu / Berg
El arte de la fuga / Bach
Concierto para viola en la menor / Bartók
Los cuentos de Hoffmann / Offenbach
Sinfonía n. 8 "Inacabada" / Schubert
El príncipe Igor / Borodin
Sinfonía n. 9 / Bruckner

PEDRO GONZÁLEZ MIRA Crítico y escritor

El arte de la fuga / Bach
Sinfonía n. 9 / Bruckner
Requiem KV 626 / Mozart
Sinfonía n. 8 "Inacabada" / Schubert
Lulu / Berg
Turandot / Puccini
Sinfonía n. 10 / Mahler
Khovanschina / Mussorgsky
Moisés y Aarón / Schoenberg
Atlántida / Falla

GONZALO PÉREZ CHAMORRO Crítico y editor de RITMO

El arte de la fuga / Bach
Misa en do menor KV 427 / Mozart
Requiem KV 626 / Mozart
Sinfonía n. 8 "Inacabada" / Schubert
Sonata n. 15 D 840 "Reliquia" / Schubert
Sinfonía n. 9 / Bruckner
Sinfonía n. 10 / Mahler
Turandot / Puccini
Lulu / Berg
Concierto para viola en la menor / Bartók

ARTURO REVERTER Crítico y escritor


El arte de la fuga / Bach
Misa en do menor KV 427 / Mozart
Requiem KV 626 / Mozart
Sinfonía n. 8 "Inacabada" / Schubert
Sonata n. 15 D 840 "Reliquia" / Schubert
Sinfonía n. 9 / Bruckner
Sinfonía n. 10 / Mahler
Turandot / Puccini
Moisés y Aarón / Schoenberg
Lulu / Berg

SOBREMESA



La reciente interpretación de Daniel Barenboim con la Staatskapelle Berlín para Ibermúsica de la *Sinfonía "Inacabada"* de Schubert nos invitó a proponer este tema, escoger diez obras inacabadas, fuera el motivo que fuera. Por su parte, Clara Sánchez y Eva Sandoval nos aclaran que, "por las características y dimensiones del propio género operístico, encontramos grandes obras inacabadas en el mundo de la ópera. También nos gustaría resaltar las *Décimas Sinfonías* de Beethoven y Mahler, sobre todo por su significado simbólico, pero como se ha conservado sólo una pequeña proporción del material original no hemos creído oportuno incluirlas en nuestra lista". Y cómo no, Arturo Reverter especifica cada elección: *El arte de la fuga* de Bach: "un monumento único, resumidor de la música pretérita y un avance de la futura. Un prodigio de racionalización. La muerte impidió el remate del *Contrapunctus XIV*". *Misa K 427* de Mozart: "una obra magnífica en la que resplandece el contrapunto más severo. Se ignoran las razones por las que el *Credo* quedó inacabado y por la que falta el *Agnus Dei*". *Requiem* de Mozart: "una de las composiciones que más ríos de tinta han hecho correr, tanto por las circunstancias que rodearon su creación cuanto por las que intervinieron en su discutible versión definitiva, muerto ya el compositor". *Sinfonía n. 8* de Schubert: "el ejemplo máximo de partitura no concluida. Una obra maestra, de un lirismo tan elevado como trágico, que alcanza la máxima plenitud con solo dos movimientos". *Sonata D 840* de Schubert: "el *Menuetto* y el *Rondó* quedaron sin terminar. Una obra casi experimental con modulaciones inesperadas que el compositor abandonó perplejo". *Sinfonía n. 9* de Bruckner: "el adiós del pío organista de San Florián es con un *Adagio* monumental cuajado de disonancias en las que está el germen de las futuras experiencias vienesas". *Sinfonía n. 10* de Mahler: "en el mismo camino, un paso más adelante, una puerta hacia el expresionismo y hacia la ruptura violenta del sistema tonal realizados a lo largo de un demoledor *Adagio*, único movimiento completado". *Turandot* de Puccini: "el compositor no acertó a resolver satisfactoriamente el final de la ópera. No supo dar con la clave para definir convincentemente el giro psicológico de la Princesa de hielo". *Moisés y Aarón* de Schoenberg: "la máxima ciencia en el manejo del dodecafonismo. La secuencia del Becerro de Oro es magistral. El compositor no supo resolver el tercer acto". *Lulu* de Berg: "un auténtico muestrario del manejo de distintas series dodecafónicas. Un asunto escabroso pintado al aguafuerte. Friedrich Cerha completó la partitura, que vio la luz en París en 1979".

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

 @RevistaRITMO

DONIZETTI BELISARIO



**Roberto Frontali | Carmela Remigio
Annalisa Stroppa | Celso Albelo**

**Orchestra e Coro Donizetti Opera
Riccardo Frizza, conductor**


FONDAZIONE
TEATRO
DONIZETTI

DONIZETTI OPERA

Música
DIRECTA
www.musicadirecta.es

DVD
VIDEO

DYNAMIC

LA GRAN ILUSIÓN

por Genma Sánchez Mugarra

Respect

Respeto. Aretha Franklin solo pedía respeto. Ella que era puro carácter y puro sentimiento, sobre todo cuando cantaba, no en vano fue hija de un predicador y aprendió todo lo que sabía de música en una iglesia y en las fiestas que organizaba su padre.

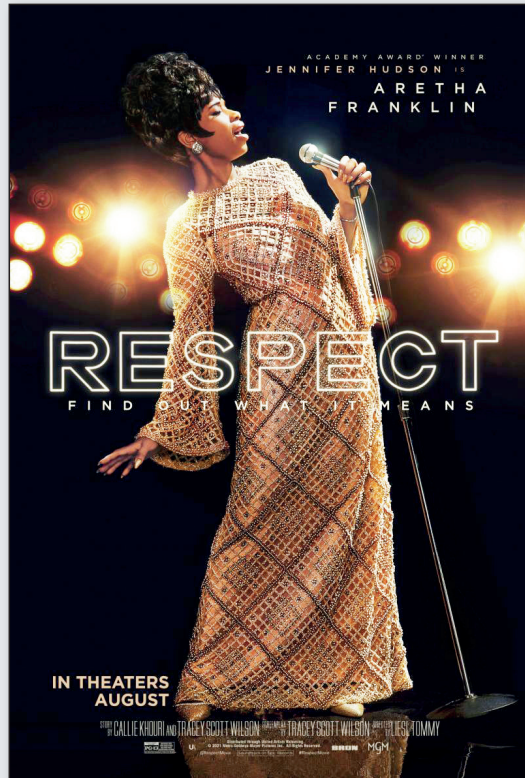
En los templos podía cantar y llorar sin avergonzarse. Podía gemir en voz baja y gritar cuanto quisiera. Allí le quitó el miedo al público siendo solo una niña. En esos recintos aprendió el góspel (*Godspel*: palabra de Dios) música negra de las iglesias evangélicas estadounidenses, canto que le acompañó toda su vida. Para disfrutar de su voz en este registro y del ambiente que se creaba a su alrededor cuando entonaba, lo mejor es ver el documental *Amazing Grace*. Existían dos ramas que el racismo imperante mantenía separadas entre iglesias de blanco y negros. Separación hoy algo amortiguada. Una de las grandes intérpretes de este estilo fue Mahalia Jackson, que frecuentaba los ambientes en los que se movía Aretha y a la que ésta admiraba profundamente.

En las fiestas de su progenitor, donde cantaba para animar a los invitados con muy corta edad, fue violada y madre a los doce años. Eso puede marcar a cualquiera y esta atmósfera está espléndidamente plasmada en la *Respect*, así como las problemáticas relaciones que estableció con casi todas sus parejas. Con cincuenta años estaba de nuevo soltera, ya

había criado a cuatro hijos y amortizado dos matrimonios fracasados. Es una lástima que no se refleje también su lucha por los derechos civiles y por los derechos de la mujer.

Conoció a Jesse Jackson y a M.L. King, amigo de su padre. En los años 70 puso una cláusula para no tocar en lugares que hicieran separación de razas. Se ofreció a pagar la fianza de la activista Angela Davis cuando fue detenida falsamente por compra de armas. Contribuyó con dinero a todas las causas contra el racismo. Con dinero y con su voz:

People Get Ready
 "La gente se prepara
 Viene un tren
 No necesitas ninguna bolsa
 Usted acaba de subir a bordo..."



Respect (2021), filme sobre la vida de Aretha Franklin.

Su voz poseía la conciencia de una clase que englobaba tanto a los negros cansados de conformarse con el racismo que tenían que soportar como a los jóvenes blancos descontentos con el sistema y machacados por la guerra de Vietnam y sus protestas. Eso la convirtió en estandarte de la revolución del *soul*: música de ritmos pegadizos acentuados con palabras y movimientos corporales espontáneos. Es un sistema de llamada-respuesta entre solista y coro y un sonido vocal particularmente intenso con añadidos improvisados. Se convirtió en el símbolo de los derechos civiles y, a la muerte de M.L. King, se le añadió dureza y una mayor agresividad rítmica. Es una música que penetra hasta los huesos y llega hasta el alma (*Soul*).

La película desaprovecha la ocasión para subrayar su lucha feminista. La canción que da título a la película, *Respect*, en su versión original, de Otis Redding, hoy levantaría ampollas por su descarado machismo

pues, en ella, el hombre exigía a su mujer que le cuidara, pues era él quien traía el dinero a casa. Aretha la transformó de tal forma que Redding renegó de ella. Ahora era la mujer la que pedía respeto y, además, añadió unos coros de fondo, que cantaban sus hermanas, que repetían una y otra vez: "soch it to me" (dámelo). Sin olvidar:

Think

"Será mejor que pienses (piensa)
 piensa en lo que estás tratando de hacerme
 Sí, piensa (piensa-piensa)
 Permite a tu mente ir, permítete ser libre
 Oh libertad, (libertad) libertad (libertad)"

La cantante que encarna a Aretha, Jennifer Hudson, cumple perfectamente con su papel. Tiene una hermosa voz, más dulce que la de la reina y acierta al no intentar imitarla. La banda sonora envuelve y se disfruta. En los créditos aparece Aretha Franklin y resultan unos momentos más potentes que el resto la película. Una lástima.

Con todo, el filme de la directora Liesl Tommy nos permite recordar a una gran mujer que solo pedía un poco de respeto y cariño al llegar a casa. Una mujer cuya voz reflejaba una sociedad y un mundo racista y machista que estaba esperando un cambio. Nadie encarnaba mejor que ella, cuando cantaba, la transformación de las penas y el dolor en belleza, energía y esperanza. Seguimos aguardando ese cambio.



GUILLERMINA Y ANA AMALIA DE PRUSIA Ilustradas coprotagonistas del lienzo de Menzel

por Marta Vela

Potsdam, 1750. El tercer rey de Prusia, Federico II *der Große* [el Grande] (1712-1786), ofrece una *soirée* interpretada por él mismo y sus músicos de cámara ante el reducido auditorio de la corte berlinesa en Sanssouci, el palacio que el monarca se ha hecho construir a las afueras de Berlín, a imagen y semejanza de un *petit Versailles*, alejado del *mundanal ruido* de la capital prusiana. Bajo los destellos de la hermosa lámpara rococó, se admiran dos figuras femeninas preponderantes, Guillermina, la hermana mayor de Federico, *margravine* de Bayreuth, en cuyo honor se celebra la velada ante su última visita a Pots-



Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci (1850-1852), óleo de Adolph von Menzel.

dam..., y Ana Amalia de Prusia, la hermana pequeña, sentada en un butacón, junto al resto de los invitados, a la izquierda, en primer plano, Gustav Adolf von Gotter, director de la ópera desde 1743; a su lado, el barón Jakob Friedrich von Biefeld, consejero del soberano; tras ellos, la mirada al techo, con mueca de aburrimiento, Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, presidente de la Academia Prusiana de las Ciencias; al fondo, Carl Heinrich Graun, compositor de ópera de la corte y, detrás del atril, la anciana condesa Sophie Caroline von Camas, confidente del monarca, y Egmont de Chasôt, teniente coronel del ejército prusiano; a la derecha, Joachim Quantz, profesor de flauta del soberano, Franz Benda, de pie, con el violín, y Carl Philipp Emanuel Bach, intérprete de clavecín, además de otros tres músicos anónimos.

Federico y sus hermanas habían recibido una insólita educación, marcada por un padre brutal, el llamado "rey-soldado", Federico Guillermo de Hohenzollern, opuesto a toda instrucción artística, y una madre sumamente cultivada, Sofía Dorotea de Hannover (hermana de Jorge II de Gran Bretaña), que inculcó a sus hijos el amor por las artes y el *goût français*, atrayendo a la corte berlinesa a músicos de gran importancia, como el afamado flautista Quantz.

La *margravine* Guillermina (1709-1758), que ocupa en el lienzo la posición de privilegio de la reina prusiana, desterrada de la corte a causa de la presunta homosexualidad de Federico, se había establecido en Bayreuth con su esposo, erigiéndose en mecenas de las artes, intérprete de laúd y compositora, como demuestra su ópera *seria Argenore* (1740), sobre un texto de Giovanni Andrea Galletti (entre otras obras), que no fue descubierta sino en 1957 y representada de nuevo en 1993, en la Universidad de Erlangen, institución que la propia soberana había fundado en 1742.

Ana Amalia de Prusia (1723-1787), duquesa de Weimar y abadesa de Quedlinburg, pese a la oposición de su padre, pudo estudiar flauta junto a su hermano. Desde 1758 tomó clases de composición con el *kapellmeister* de la corte berlinesa, Johann Kirnberger, uno de los alumnos de Johann Sebastian Bach, quien legó a su regia alumna una gran cantidad de manuscritos del *kantor* de Leipzig, más tarde trasladados a la *Königliche Bibliothek zu Berlin* (Real Biblioteca de Berlín), y otras obras

de incalculable valor, pertenecientes a Palestrina, Haendel o Telemann, en una ambiciosa colección personal aún conservada.

Ella escribió, sobre todo, música de cámara de estilo galante, lo más apreciado en la corte, en obras para flauta, violín, viola y clarinete, acompañadas por el continuo, y apadrinó la actividad de buena parte de los músicos que pasaron por Berlín en aquella época: "aunque tuve varias oportunidades para perseguir ventajosas posiciones en otros lugares" -escribió Carl Philipp Emanuel Bach en su autobiografía de 1772-, "Su Majestad fue tan amable como para poner fin a toda tentativa

de un aumento sustancial de mi salario. En 1767, obtuve el nombramiento en Hamburgo como *Musikdirektor* [director musical], sucediendo al fallecido *kapellmeister* Telemann. Después de persistentes [y] peticiones muy respetuosas, recibí el permiso del rey; y la hermana del rey, Su Alteza la princesa Amalia de Prusia, me hizo el honor de nombrarme *Höchstdero Kapellmeister* [maestro de capilla en jefe] a mi partida".

Y es que, a pesar de su fecunda actividad compositiva, tanto Guillermina como Ana Amalia han pasado a la posteridad como grandes mecenas del siglo XVIII y no como creadoras; la primera, ante el ingente patrimonio arquitectónico y cultural en Bayreuth; la segunda, en su primordial papel de preservación del talento ajeno, impagable contribución al arte que tanto amó, con la protección de las obras de Bach cedidas por Kirnberger, cuyos manuscritos conservamos hoy día gracias al esforzado empeño de la princesa prusiana.

Así pues, a tenor de la refinada educación y de la rara intuición artística de ambas, no extraña que Adolph von Menzel, el autor del óleo *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci), casi un siglo más tarde (1850-1852), situase a ambas damas en el papel de coprotagonistas, cuya silenciosa admiración ante la interpretación del rey no procedía, desde luego, de la estudiada pose de otros miembros de la corte, sino de una afinidad artística y espiritual con el regio intérprete, rara, incluso, para las mujeres nobles de su época.



Marta Vela

Pianista, escritora y docente en la Universidad Internacional de La Rioja.

Sus dos libros, *Correspondencias entre música y palabra* (Academia del Hispanismo, 2019) y *Las nueve sinfonías de Beethoven* (Fórcola, 2020) le han valido sendas candidaturas, en 2020 y 2021, al Premio Princesa de Girona en la modalidad de Artes y Letras.

<http://martavela.com/>



ÓPERA: DERECHO E HISTORIA

Las óperas sobre Pedro el Grande

por Pedro Beltrán

Pedro el Grande es uno de los zares más famosos de la historia de Rusia, cuyo reinado cubrió el final del siglo XVII y el principio del XVIII. Con sus reformas, Rusia dio el salto a la modernización e integración en Europa. A la vez fue un zar brutal y un tirano. Como dijo Lenin, empleó métodos barbaros y despóticos. Putin es un gran admirador y tiene retratos de Pedro el Grande en sus despachos, de hecho, tanto Pedro I como Putin desprecian la justicia. Diversos compositores han escrito óperas sobre Pedro el Grande.

Nació en 1672 y murió en 1725 y llegó al trono en 1689. Una de sus obsesiones fue conseguir que Rusia tuviera salida al mar. Lo consiguió primero al sur con la guerra contra Turquía y después al Norte, en la sangrienta guerra de 25 años contra Suecia. Conquistó los puertos del báltico y fundo San Petersburgo, la ciudad de Pedro (como sabrá el lector, *burgo* significa ciudad en alemán).

Pedro fue el tercer monarca de la dinastía Romanov, que comenzó en 1613 con Mikhail Fiodorovich, llegando a su fin la dinastía 304 años después, cuando Nicolás II y su familia fueron asesinados por los revolucionarios bolcheviques durante la revolución rusa.

Khovanschina de Mussorgsky es la ópera más relevante sobre el reinado de Pedro I el Grande. Estamos ante una obra genial, una de las mejores óperas rusas de la historia. Quedó inconclusa a la muerte del compositor, que sólo dejó completada la parte vocal sin hacer la orquestación. El acto quinto estaba sin escribir. Rimsky Korsakov completó la partitura, pero hizo muchos cortes. En 1913, Stravinsky y Ravel hicieron su propio arreglo, ya que Ravel fue un gran admirador de Mussorgsky; su orquestación (1922) de los *Cuadros de una Exposición* es una de las obras más brillantes del repertorio.

La versión definitiva de *Khovanschina* es de Shostakovich, estrenada en 1960. Más que una *Khovanschina* de Mussorgsky deberíamos hablar de una *Khovanschina* de Mussorgsky-Shostakovich. La orquestación de los cuatro primeros actos es de Shostakovich, siguiendo su propio estilo y con nuevos añadidos, mientras el quinto acto es creación completa de Shostakovich. Esta versión es la que se representa casi siempre. Hay un excelente DVD de Abbado con la Ópera de Viena, que utiliza para la escena final la partitura de Stravinsky y en el resto la de Shostakovich.

La segunda ópera histórica de Mussorgsky (la primera es *Boris Godunov*) fue concebida para la celebración del primer bicentenario de Pedro I. Al escribir una ópera relacionada con la vida del zar, Mussorgsky tuvo que concentrarse en el período de las revueltas de los Streltsi. No le era posible basar el libreto en la vida y obra del zar, ya que los censores rusos prohibían la representación dramática de cualquier miembro de la dinastía Romanov. La acción

dramática trata de las intrigas de sus oponentes, y a pesar de su presencia implícita el zar, no aparece en ningún momento.

En 1697 Pedro I inició un viaje por Europa "de incognito". Su objetivo era aprender como vivía la gente y poder moverse libremente, llegando a trabajar como empleado en unos astilleros y compartiendo comidas con los demás trabajadores. A este periodo corresponden dos óperas de Donizetti, *Il Borgomastro di Sardaam* y *Pietro el Grande*, de la que se ha publicado recientemente una versión en DVD (Dynamic).

El episodio del zar empleado como un simple obrero en un astillero naval aparece en otras óperas, siendo la más célebre la de Albert Lortzing, *Zar und Zimmermann* (Zar y carpintero, 1837), muy popular en Alemania. También inspiró a Grétry su *Pierre le Grand* (1790) y a Meyerbeer la ópera *L'Étoile du Nord* (1854).



"La versión de Abbado de *Khovanschina* en la Ópera de Viena utiliza para la escena final la partitura de Stravinsky y en el resto la de Shostakovich".

El reinado de Pedro el Grande es fuente también de una de las óperas de Tchaikovsky, *Mazeppa*. No estamos ante la genialidad de las dos obras maestras de Tchaikovsky, *Eugene Onegin* y *La Dama de Picas*, pero no es justo que sea una rareza. La ópera fue compuesta entre 1881 y 1883. El libreto de *Mazeppa* se basaba en Poltava, un poema narrativo de Pushkin sobre los acontecimientos históricos de Poltava, la batalla en la cual el zar derrotó al rey sueco Carlos XII. Pushkin era un gran admirador de Pedro I; su bisabuelo (un esclavo negro) fue hecho noble por el zar.

El cosaco Mazeppa, de 62 años de edad, y María, de 25, se enamoran y quieren casarse, pero el padre de María, el rico mercante Kochubey, se niega a la boda, y así los novios se fugan. Mazeppa quiere la independencia de Ucrania en alianza con Suecia. Kochubey denuncia a Mazeppa ante Pedro I, alegando que le ha traicionado y se ha aliado con el rey de Suecia. El zar no le cree y entrega a Kochubey a Mazeppa, que lo tortura y ejecuta. Se descubre la traición de Mazeppa que huye. Hay una excelente versión en DVD con Valery Gergiev en el Teatro Mariinsky.

La crueldad del zar y el desprecio por la justicia quedaron patentes en la forma en que Pedro trató a su primogénito Alexis, que murió mientras era torturado. El intento fútil de Alexis de escapar al control de su padre aparece en la ópera cómica *Der Zarewitsch*, de Lehár, disponible en versión película en DVD (DG).

Y por último, hay dos series de televisión sobre Pedro el Grande, las dos son de plena recomendación. *Pedro, el Grande, el testamento* es de la televisión rusa, basada en los últimos años del reinado de Pedro I de Rusia y disponible en DVD. Por otra parte, *Peter the Great* es una serie de 1986 producida en Estados Unidos con la dirección de Marvin Chomsky y un reparto de lujo, donde se reconstruye la vida completa del zar.

"*Khovanschina* de Mussorgsky es la ópera más relevante sobre el reinado de Pedro I el Grande"

Pedro Beltrán es Presidente de la Asociación Europea de Abogados



LA QUINTA CUERDA

Vibrato

por Paulino Toribio

Se podría definir a cada violinista por su *vibrato*; el *vibrato* es un sello personal, una cualidad que desarrollan los estudiantes casi espontáneamente y que produce una sensación de apertura, de luminosidad. Todo alumno que empieza a vibrar por primera vez en su instrumento de cuerda esboza una sonrisa, acaba de descubrir un medio expresivo sorprendente.

Desde Agrícola (1545), se menciona el *vibrato* como un elemento capaz de otorgar dulzura al sonido. Geminiani (1751) es un gran defensor del *vibrato*, aunque no es la práctica habitual en el barroco. Leopold Mozart (1756) se muestra poco partidario de su uso. En la primera mitad del XIX se considera más un ornamento que un elemento esencial, incluso Leopold Auer, a principios del XX, rehúye del *vibrato* continuo. Es más adelante, con el uso de las cuerdas metálicas, cuando se instala el *vibrato* como recurso fundamental expresivo.

Compositores contemporáneos en busca de nuevas sonoridades huyen del *vibrato* en determinados pasajes en pro de un sonido más puro y sencillo. “Demandan el uso del no *vibrato* para conseguir una atmósfera sonora deseada, que se ha visto influida en el revival de la música antigua y que ha hecho emerger nuevas sonoridades sugerentes”, nos dice la violinista y pedagoga Mari Carmen Antequera en su tesis doctoral *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*.

¿Cuál es la razón de los cambios en los ideales artísticos en cuanto al uso y tipo de *vibrato*? A finales del XIX su uso era muy restringido y, a partir de Kreisler y Heifetz, el *vibrato* adquiere una fuerza y lustre importantes. Es posible que tenga que ver con el tipo de repertorio. Los grandes conciertos y las grandes salas precisan de un sonido diferente, más rico y con mayor proyección; esto requiere el uso de un *vibrato* más intenso y continuo.

El *vibrato* como elemento puramente físico precisa una tonicidad, un buen reflejo, un tono vital destacado, es por ello que en la vida de un instrumentista o de un cantante se produzcan variaciones importantes en su manera de vibrar. Para que el oído perciba el *vibrato* la oscilación debe situarse entre 5 y 10 hertzios, es decir, unas 5 o 10 oscilaciones del dedo por segundo. El *vibrato* de juventud, ágil, rápido, impulsivo, no tiene nada que ver con el *vibrato* a edades avanzadas que se transforma en uno más pausado y puntual. Por supuesto hay excepciones, algunos cantantes como Alfredo Kraus o Eleanor Steber fueron capaces de mantener su *vibrato* con pocos cambios, incluso a edades avanzadas. También violinistas que hasta el final de sus carreras mostraron una buena tonicidad en su *vibrato*, como Tibor Varga o Pedro León.

Analistas clínicos en el Laboratorio de la Voz de la Universidad de Navarra, han observado que la frecuencia del *vibrato* en los cantantes se acelera durante los últimos 5 ciclos inmediatamente antes del cambio de tono y que, durante el canto, la frecuencia es mayor que durante la fonación de una vocal sostenida, especulando que el involucrarse emocionalmente hace aumentar la frecuencia.

En nuestra experiencia, es un hecho perfectamente constatable que durante un concierto en vivo y en directo aumenta la frecuencia y la intensidad del *vibrato* en determinados pasajes.



© CONNOR KELLEY

“El *vibrato* como elemento puramente físico precisa una tonicidad, un buen reflejo, un tono vital destacado, es por ello que en la vida de un instrumentista o de un cantante se produzcan variaciones importantes en su manera de vibrar”.

Hay una evidencia, y es que la naturaleza humana no puede disociarse; espíritu, cuerpo y mente van de la mano, afortunadamente no somos autómatas y eso es precisamente lo que confiere una interpretación personal y comunicativa.

Algunos profesores de la antigua escuela promovían la toma de una buena copa de vino para iniciarse en el *vibrato*. Esto, sin llegar a ser una incitación al alcoholismo, realmente lo que quiere decir es que el *vibrato* es una especie de emancipación, un recurso expresivo que abre las puertas a una infinidad de matices y de colores, quiere decir que comienza una nueva experiencia sensorial y artística. El *vibrato* potencia el sonido, enriquece su calidad al proyectar la nota fundamental y sus armónicos, amplía considerablemente la gama de matices y posibilidades expresivas y, lo más importante, confiere un sello personal. Como decía nuestro amigo Antonio Román, el *vibrato* es el alma de los instrumentos de cuerda.

Hay características físicas que propician tipos diferentes de *vibrato*, por ejemplo, la propia mano que realiza el movimiento, más gruesa, menos gruesa, más o menos musculada, más o menos enervada. Las yemas de unos dedos carnosos producen un *vibrato* diferente al de unos dedos muy finos. Y no solo es una cuestión física, también emocional, psicológica, de estados de ánimo. El *vibrato* se adecúa a esos estados con mayor o menor presencia, intensidad, velocidad.

Hay unas ciertas lagunas en el estudio del *vibrato*, desde aquellos pedagogos que simplemente esperan que la magia surja por sí sola, que, si bien es algo que sucede tarde o temprano, hasta los que optamos por potenciarlo y estimularlo desde los primeros años de estudio. Un *vibrato* bien realizado produce una relajación y una flexibilidad en la mano que facilita otros muchos movimientos, lo cual supone una herramienta muy interesante para el desarrollo de una técnica completa. Ya Dounis (en la primera mitad del siglo XX) considera el *vibrato* como la base de la técnica de la mano izquierda.

El *vibrato* es un medio expresivo y una revelación en estrecho contacto con el espíritu y la sensibilidad de la naturaleza humana.

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

“A finales del XIX su uso era muy restringido y, a partir de Kreisler y Heifetz, el *vibrato* adquiere una fuerza y lustre importantes”

INTERFERENCIAS

por Ana Vega Toscano

Un músico español en el siglo de las luces

Vemos siempre el siglo XVIII con esa aureola generada por la voluntad explícita del movimiento ilustrado de presentarse como la luz que ilumina con la luz de la razón un mundo inmerso en sombras. La realidad no es tan binaria nunca, pero esa potente imagen generada por sus propios impulsores hace que le sigamos llamando “el siglo de las luces”. He tenido la suerte de poder acercarme en numerosas ocasiones a esta fascinante época, que alumbró el mundo moderno en arte, sociedad y ciencia, y que, lógicamente, también fue fundamental en la evolución de nuestra música.

Los *Encuentros de Investigación de Música del Siglo XVIII*, que impulsa la Universidad Autónoma de Madrid, con tres ediciones ya en su haber, son un marco amplio de debate y conocimiento sobre una etapa que fundamenta la creación moderna musical, en las que he tenido la suerte de poder participar en todas las ocasiones, y que siempre me ofrecen un importante espacio para aprender. En el mundo del teclado, el siglo XVIII es, ante todo, el siglo que ve el nacimiento y afianzamiento del piano, en un camino que va desde la presentación del primer prototipo de Cristofori hasta la entrada en el siglo XIX, con muchas páginas maestras ya dedicadas al nuevo instrumento. En numerosas ocasiones el piano figura como el símbolo musical perfecto de la revolución industrial, y sus continuas transformaciones y avances tecnológicos lo demuestran.

A la hora de cimentar el estudio sobre el piano español es por ello una época fascinante, y toda ocasión de avanzar e investigar en su repertorio es perfecta; este año nos lo ha facilitado el bicentenario del fallecimiento del compositor madrileño Félix Máximo López (1742-1821), que llegó a ser organista de la Real Capilla y tuvo una importante actividad en la vida musical española.

Conocía el teatro de la época, el brillante mundo de la tonadilla escénica, también las técnicas tradicionales por su labor como organista, y desde luego en su creación para clave y fortepiano deja claro que igualmente había profundizado en la escuela vienesa y la música de Haydn y Mozart.

Gracias al incombustible Barbieri, la Biblioteca Nacional atesora manuscritos fundamentales de su obra, que son parte destacada de nuestro patrimonio musical. Si bien sus sonatas, caprichos, rondós y variaciones se incluyen bajo el epígrafe de música para clave, y la dedicación al fortepiano figura explícitamente sólo en las *Variaciones del Fandango español*,



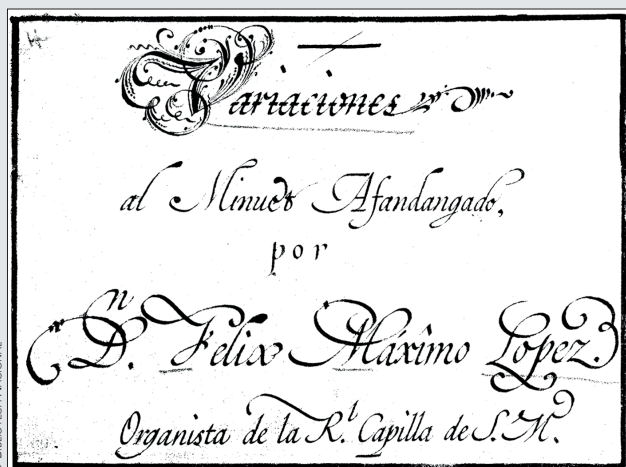
© MUSEO DEL PRINCO

“Félix Máximo López es además uno de los músicos españoles de retrato más famoso, gracias al óleo que ya en su vejez realizó Vicente López”.

subrayaba siempre con acierto Genoveva Gálvez que en ese último tercio del siglo XVIII en realidad la denominación de clave era meramente genérica, para englobar en cierta forma la idea de cualquier instrumento de tecla del momento que no fuera el órgano.

En sus famosas *Variaciones del menuet afandangado* encontramos la huella del hombre de teatro, y en sus *Sonatas* y el *Rondó en fa mayor* hay reminiscencias de Haydn y Mozart, pero todo ello con personalidad propia. El estudio de sus páginas nos sirve para comprender la importancia de un repertorio que debemos conocer y reivindicar en su totalidad, y que poco a poco va empezando a formar parte del repertorio pianístico español, iniciado verdaderamente en esa época.

Félix Máximo López es además uno de los músicos españoles de retrato más famoso, gracias al óleo que ya en su vejez realizó Vicente López, con su marcado acento realista y la elección de dos importantes detalles que figuran casi como símbolos parlantes de su personalidad: por un lado la primera página de la partitura de su zarzuela *El Disparate o la obra de los locos*, y por otro la presencia del fortepiano a su lado, como ejemplo de sus dos mayores empeños, los dos terrenos donde expresó lo más personal de su creación.



© BIBLIOTECA NACIONAL

Portada de la edición de las *Variaciones del menuet afandangado*, de Félix Máximo López.

Ana Vega Toscano en [t](#) [i](#) [@anavegatoscana](#)



VISSI D'ARTE Anónimo era mujer

por Raquel Acinas

Llega el tiempo que les es propicio, y, un año más, los ángeles músicos acuden a posarse entre estas páginas. En esta ocasión, acompañan a la Virgen y el Niño con las notas de un arpa y un laúd, en una escena llena de armonía donde es fácil reconocer la impronta de la pintura flamenca primitiva. Ojos más expertos distinguirán el origen de la composición, basada en un modelo del misterioso maestro de Tournai, Robert Campin. Sin embargo, la autoría de este retablo es anónima.

“Me atrevería a aventurar que Anónimo, que tantas obras ha escrito sin firmar, era a menudo una mujer”. Conocí esta frase de Virginia Woolf gracias a mi madre, en una época en la que aún no me extrañaba que, a lo largo de toda la carrera de Historia del Arte (cursada en una universidad pública) nadie me hubiera hablado de una sola artista. Por fortuna, este hecho, y otros igualmente normalizados, terminaron por parecerme muy poco normales, y comencé a reflexionar.

Woolf se refería a las escritoras, pero su frase resulta también muy apropiada para las artes plásticas. En los Países Bajos, durante la Edad Moderna, los pintores dependían del sistema medieval de gremios. Estos, llamados gildas, dominaban la actividad de los talleres de cada ciudad, realizando el examen de

maestro y controlando la calidad de las obras. Era imprescindible estar inscrito en ellos para abrir un taller o, simplemente, ejercer la profesión, con una excepción: los pintores no estaban obligados a inscribir en las gildas a sus hijos o hijas cuando colaboraban con ellos en el taller. Por esta razón, aunque se sabe por comentarios de viajeros que era habitual la presencia de mujeres en el mundo de la pintura, apenas aparecen

nombres femeninos inscritos en las gildas. Los hijos varones, al independizarse y abrir taller, debían inscribirse, pero ellas, que a menudo se casaban con otro aprendiz, permanecían ocultas bajo el nombre del marido. Estas artistas serán para siempre “maestros anónimos”.

Los museos y colecciones españolas están llenos de obras de primitivos flamencos como la que hoy nos acompaña, que en Castilla, en el siglo XV, eran muy demandadas. La técnica revolucionaria de secado lento, que aquellos genios del norte habían perfeccionado hasta lo sobrenatural, hacía que sus figuras parecieran más reales que la propia realidad. Disolver los pigmentos en aceite (en lugar de en yema de huevo, como se hacía en tierras italianas), les permitía aplicar una y otra vez capas finísimas, sutiles como velos, que iban conformando car-



Anónimo: *Tríptico de la Virgen con el Niño y ángeles músicos (detalle)*, finales siglo XV (Colección Particular, Valencia).

naciones, cabellos y paños con un nivel de perfección en el detalle como jamás se había visto en Europa.

Nobles y prelados castellanos compraban obras de aquellos artistas extranjeros y los pintores locales trataban de imitar la nueva manera para alcanzar el éxito comercial. Entre todos los coleccionistas de la corona de Castilla, ninguno tan lúcido y audaz como la reina. Isabel I, amante de las artes, llegó a ser una de las coleccionistas más importantes de su tiempo, y fue la primera monarca en traer a la corte a trabajar para ella a los mejores pintores del mundo conocido.

La reina Isabel fue también un referente educativo y, en la formación que dio a sus hijas, la música tuvo un papel esencial. Además de la educación humanista recibida por el príncipe y las infantas (Juana y Catalina fueron célebres en Europa por su cultura y su dominio del latín), todos ellos, en especial Juan y Juana, sabían cantar y tocar algún instrumento, además de dominar el arte de la danza, que su madre, la reina católica, amaba especialmente.

Juana I, la sucesora de Isabel al frente de la corona de Castilla, es la reina anónima por excelencia. Condenada a ser conocida a

través del relato de otros, primero fueron su marido, su padre y su hijo los que contaron al mundo quién era aquella mujer. Después, los historiadores y, por último, los artistas. Pero la verdadera Juana permanece anónima, silenciada para siempre tras los muros de un tiempo y un relato que nunca le pertenecieron. ¿Quién fue en realidad la reina Juana? Nunca lo sabremos. Sí sabemos, por testimonios y documentos de la época, que era inteligente y extremadamente culta. Y que amaba la música por encima de todas las cosas. Poseía al menos una vihuela y tocaba el clavicordio. Cuando murió su esposo, Felipe de Habsburgo, se deshizo de todos sus sirvientes menos de los miembros de su capilla, a los que ordenó pagar puntualmente. Entre los bienes que llevó consigo a Tordesillas había un claviórgano (combinación renacentista de órgano y cémbalo) y un monocordio, instrumentos que conservó hasta su muerte. Juana I de Castilla, la reina anónima, durante los cuarenta y seis años que duró el atroz encierro al que fue sometida, no renunció a la música.

No renunciemos nosotros a mirar con otros ojos: cambiemos el punto de vista, pongamos en duda el relato heredado. Porque puede que haya tesoros ocultos tras los muros del anonimato y el silencio, y comience a sonar música donde sólo había reinas locas y maestros sin nombre.

“Me atrevería a aventurar que Anónimo, que tantas obras ha escrito sin firmar, era a menudo una mujer”, frase de Virginia Woolf que conocí gracias a mi madre”

Raquel Acinas Martín en   @visidarte
www.raquelacinas.es

EL TEMBLOR DE LAS CORCHEAS

por Arnoldo Liberman

Como sentía la música Alejandra Pizarnik: la corchea que rasga un réquiem (parte II)

(primera parte publicada en noviembre)

El teclado es el instrumento expresivo por el cual la corchea se hace metafísica y la página en blanco (que tanto torturaba a Mallarmé) es el espacio donde pueden concertarse sonido y palabra (la palabra hecha vida que daba tormento y luz a la búsqueda de Alejandra), porque es ancestral condición del ser humano encontrar esa fusión, ese acorde único que nos arroje a la voracidad del ser y a la instancia de expresarnos para saber, para adquirir esa alta temperatura del conocimiento. De ahí que cada uno de nosotros (y ni qué decir Alejandra) encuentre en esas teclas una posible respuesta a nuestros esenciales interrogantes. Porque Alejandra es hija del teclado y de la desazón, del fastidio y el tedio (su suicidio es un emergente de estos factores y el teclado su anhelo de redención): hecha de *spleen* y *enui* (como diría Baudelaire), el verso es el ámbito de su melancolía y la corchea el símbolo de su vitalidad última, de su último afán, de su última sed. De allí la compenetración y deslinde entre música y palabra, esa búsqueda de una simbiosis que desde hace siglos, desde los presocráticos, anida en el pensamiento humano. Lo dice Nietzsche:

"Aquí estaba yo, sentado en la butaca del piano, aguardando, aguardando a nada / Más allá del bien y del mal, disfrutando ya de la luz, ya de las sombras / totalmente solo / totalmente mar, totalmente mediodía / totalmente tiempo sin meta / Entonces, de repente, ¡amiga! / el que era uno se convirtió en dos / y Zaratustra pasó a mi lado"

Alejandra conocía al Nietzsche poeta y lo admiraba, lo sentía un hermano mayor de vida. Alejandra sabía que un teclado o una página en blanco era todo y nada, que se trataba de "decir la nada" que para ella y para muchos no era lo mismo que "no decir nada", no se trataba de que no hay nada que decir sino que se debe *decir la nada*, donde estaban la ausencia, el silencio y la forma en su plenitud total. No se trataba de "sobre lo que no se puede hablar es mejor callarse", que decía el último capítulo del *Tractatus* de Wittgenstein, sino de "no callar porque todo puede ser dicho, menos la muerte", como habían hecho Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, el Broch de *La muerte de Virgilio*, el Mahler de *Das Lied von der Erde*, el Schoenberg de *Moisés y Aarón*, el Camus de *El hombre rebelde*,

el Rilke de *Los sonetos a Orfeo* y tantos otros. Alejandra se identificaba con ellos y su voraz ansia de saber involucraba a todos ellos en un mundo interno habitado de pasión. Todos aquellos que sabían que escribir es *ser* y que se debía *escribir el ser*. Variaciones todas sobre el acorde único de "cantar es ser". Ese acorde de una música que siendo ésta la expresión más alta de la intensidad de la existencia, es quien sostiene, alimenta, enriquece y disuelve dicha intensidad.

Aun cuando exprese la enigmática y errática dispersión de la melodía de la vida, sus espacios en blanco, sus intermedios vacíos, sus voces calladas, sus silencios, en dicha auténtica retórica, en esa imagen del otro lugar, está también la ternura

y la imagen de lo posible, ese eventual rostro de la realidad. Alejandra es pesimista, todo lo que dice duele porque todo le falta, todo es tacha, todo es ausencia y desconfía de cualquier totalidad que se construya sobre el dolor humano, casi ninguna de sus palabras atenúa la tragedia de estar en la tierra: "ese fragmento de imbecilidad cotidiana que la inteligencia necesita para vivir". Lo inevitable de la existencia es la contradicción, esa esencial ambivalencia de la que hablaba Freud, contrariedad perenne y ancestral, réplica eterna, "odisea sin Itaca", que decía Kafka. La historia de la breve vida de Alejandra no es haber encontrado respuesta a sus preguntas viscerales y definitivas, sino la de los innumerables intentos de encontrarla, esa persistente y anacrónica imposibilidad.

Una poeta que habiendo dedicado páginas inolvidables a la tragedia de existir, se transforma súbitamente (¿súbitamente?) en cincuenta pastillas de seconal sódico a través de una metamorfosis misteriosa y anómala, una poeta que entra en sí misma para encontrar la respuesta de la muerte. Una poesía nacida en el teclado de sus estremecimientos, que penetra por todas partes (como las Sinfonías de Mahler o las Suites para chelo de Bach) y enriquece ese estilete desde todas las perspectivas y, sobre todo, desde dicha tragedia de vivir, desde la desposesión del amor, desde la ausencia de Dios. No había sentido ninguna totalidad y sólo el interrogante en el fragmento, en ese credo poético que durante treinta y seis años venció la muerte.

Un fragmento esparcido y disgregado que remite constantemente a la totalidad, un fragmento que, sin ceder a la ilusión de su inmediatez, ("el fugaz esplendor de la inmediatez", dice Magris) intenta ser una interpretación del mundo. Sus protocolos del corazón no logran conocer la riqueza del amor y sólo sus vaivenes que llegan a ser insufribles. Su música habla de la melancolía, de esa revelación que nunca se produce (según Borges), del sinsentido de ese hambre de respuesta que la clava en el insomnio, ese deseo siempre postergado. Ante la vibración de sus corcheas cada uno de nosotros sabe que está lejos de esa grandeza, que nosotros no somos más que esa nostalgia de la unidad perdida, el eco de esa imagen que sentimos dentro de sí y que nunca podrá realmente expresarse. Disculpeme esta metáfora final: Alejandra es Kafka con peinado a la *garçon*, un Kafka balbuciente y abismal, Gregorio Samsa con acné y tartamudeo en su empeño de transformarse en un ser humano. Escribe Alejandra:

"Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte enseña a vivir a los muertos / ¿Cómo no me suicido frente a un espejo / y desaparezco para reaparecer en el mar / donde un gran barco me espera / con las luces encendidas? / ¿Cómo no me extraigo las venas / y hago con ellas un pentagrama / para huir al otro lado de la noche?"

Su estilo es pura indagación. Si necesitáramos dibujar a Alejandra, sería una pregunta incesante y siempre la misma: "¿de qué eres culpable, Sasha? ¿Qué hiciste para ser como sos?". Ser judía la hizo *outsider*, hija de padres exilados nacidos en Rovno (el mismo pueblo de los padres de Amos Oz y de mi suegro, valga el énfasis narcisista), un personaje sin sitio en la sociedad, con ninguna posibilidad de disolverse en la masa amorfa. Como todo judío, consciente o no, está marcada por las cámaras de gases y los hornos crematorios. Escribe: "Afuera hay sol / yo me visto de cenizas". Pero no es su única señal, su única huella, su única cicatriz nunca del todo cerrada.

En las conversaciones que tuve con ella pude percatarme,

"La historia de la breve vida de Alejandra no es haber encontrado respuesta a sus preguntas viscerales y definitivas, sino la de los innumerables intentos de encontrarla, esa persistente y anacrónica imposibilidad"

poco a poco, que si algo la caracterizaba era el sonido musical de su decir, su gorjeo afrancesado, la desnudez de su respiración (como diría Elías Canetti). Algo (y lo digo con beneficio de inventario) que se asemejaba a una diosa que no se daba cuenta de serlo. Una diosa lúgubre, como la góndola de Franz Liszt en Venecia, navegando por un mundo condenado.

Era algo incomparable, algo que la distinguía del resto de nosotros. Y en un instante, súbitamente, dejaba caer un torrencial de palabras inequívocas que hacían su respiración más intensa y frenética. Luego, callaba largamente, como si el *fortísimo* *maestoso* se hubiera silenciado. Era como si hablasen dos Alejandras: una cuyas palabras eran lúcidas y torrenciales, a veces humorísticamente sádicas, y otras y por otro lado, serenas y sabias que estaban tan a favor de Freud (sus psicoanalistas fueron León Ostrov y Enrique Pichon Rivière, notables en Argentina), que no tenía reparo en usar terminología psicoanalítica, *termini* freudianos en el momento más inesperado y con una suavidad seductora como si apoyara las manos en el teclado para acariciarlo.

Lo que era evidente en todo momento es que su vida era un desgarrar y que la presencia de lo siniestro era frecuente en sus diatribas versificadas. Yo creo que hace falta mucho amor para que un muerto en vida (a veces me daba esa impresión) diga su palabra a la manera de Nietzsche: "¡Di tu palabra y rómpete!". En ese instante era posible ver su alma en su rostro. Como diría Mauricio Wiesenthal, podía pasar de un *scherzo* angustiado a un *allegro* impetuoso, siempre orillando la voz de un pentagrama triste. Será absurdo asociarlo con esta anécdota pero así me nace: cuando el hermano de Beethoven se hace dueño de una finca con el dinero heredado y con la presunción de nuevo rico, hace hacer unas tarjetas de presentación que dicen: "J.von Beethoven, hacendado". Ludwig le responde lacónicamente: "Ludwig van Beethoven, propietario de un cerebro" (esta anécdota me la contó Wiesenthal, a quien se la agradezco).

Alejandra se rompió no sin antes dejarnos a todos fascinados con su poética insustituible y conmovedora, con sus versos sobrecogedores, revulsivos e hirientes, con cantidad de seguidores que imitaban su estilo y su manera de vestir (sobre todo su melena corta y su cigarrillo en la boca, "tanto me da negro como rubio") y que sirvieron para acrecentar el mito, para encasillar lo inclasificable. Se la definió como "la poeta maldita de América", como la voz gótica o surrealista o simplemente como *enfant terrible*, siempre extravagante, siempre lejos del mundo exterior, sumergida en su mundo íntimo.

Octavio Paz, en el prólogo a *El árbol de Diana*, escribió: "sus poemas no contienen ni una sola partícula de mentira. Dibujan el perfil de una femineidad no convencional, poseedora de una pasión extrema, capaz de escribir con su cuerpo el cuerpo del poema y frente a una sociedad de la que siempre se sintió excluida y que terminaría por recluirarla". Alejandra eligió vivir en la palabra para justificarse en ella: "Y que es lo que vas a hacer / sólo un nombre / voy a ocultarme en el lenguaje / Alejandra, Alejandra / y por qué debajo estoy yo / tengo miedo / Alejandra".

Acerca su mano al teclado, teme transgredir lo dictado, abre la tapa silenciosamente, hace sonar una tecla, su sensibilidad siempre al borde del estremecimiento, su sentimiento de extranjería, su permanente disconformidad con el entorno, su acné que la obsesiona, su asma congénito, su falso "tarta" ("no soy tartamuda, es que me tropiezo con las palabras"), su tendencia a engordar que la condujo a tomar anfetaminas, lo cual derivó en una adicción que alternaba con el consumo de barbitúricos y otros estupefacientes, escribir era para ella reparar una herida fundamental que sangra insistentemente (como Amfortas en el *Parsifal* de Wagner), imposible suturar una brecha que nos impide coincidir con nosotros mismos para encontrar la plenitud de nuestro ser.

Había aprendido de Nietzsche que se podía transfigurar el dolor en belleza como las rosas hacen con las inevitables

espinas. Ser poeta es exorcizar, conjurar y además, reparar. Cuando todo esto terminó y no la hizo sentirse viva, Alejandra se acostó con la muerte durante ese siniestro fin de semana en la que había salido con permiso del hospital psiquiátrico.

"La muerte ha restituido al silencio / su prestigio hechizante / Y yo no diré mi poema / y yo he de decirlo / Aún sin el poema (aquí, ahora) / no tiene sentido, no tiene destino (...) Las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?"

En uno de sus pocos jubilosos versos, Alejandra escribió mientras miraba un dibujo de Paul Klee: "Cuando el palacio de la noche / encienda su hermosura / pulsaremos los espejos / hasta que nuestros rostros canten como ídolos", esa noche que tanto necesitaron Tristán e Isolda y a la que tanto cantó Novalis, esa noche acompañada de un tú invisible, única posibilidad de develar un saber puesto en el cuerpo del otro. La mujer irreverente y cáustica, la poeta habitada de preguntas y que maquilló sus muñecas para una puesta en escena de la última función, la inquieta protagonista del significado del mundo, ése que miró, olió y palpó y transformó en palabras, la que transitó los teclados de la vida asegurando a voz en cuello: "¡sólo la música, sólo la música!", la que clamaba que "el deseo de morir es rey", amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana (en palabras de Octavio Paz) "en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas", la escritora argentina más emblemática de la segunda mitad del siglo XX, *la poeta maldita de América*, es la que hoy ha acaparado mi hoja en blanco.

Alguna vez lo dije respecto de un concierto de Rosa Torres Pardo: "Si el cuerpo es un misterio, lo que tiene de impenetrable lo tiene de divino. La misión del verdadero intérprete es ahondar en esa impenetrabilidad para intentar transformarse en ese dios súbito que el concierto nos concede".

Alejandra está encinta de significación (como diría Gershom Scholem) y escucharla es saber de nuestros propios balbuceos de seres interrogados que encontramos en ella el consuelo pleno del orden donde se cifra la corchea. Desde allí, amor y muerte son mundos habitables y nuestros estupores se hacen canto y reconciliación. Paul Celan dice que pensar y agradecer (*denken, danken*) son hermanos siameses. Yo quiero agradecer a Alejandra, hermana menor de Santa Cecilia, su conmovedora presencia de muchacha iluminada. Cuando supe que su obra debió ocultarse en casa de amigos, cuando la dictadura militar que asolaba mi país decidió hacerla desaparecer, su salvación fue exilarse en casa de Julio Cortázar en París y, más tarde, en casa de su primera mujer, Aurora Bernárdez, hasta que finalmente su obra fue comprada por la Universidad de Columbia (EE.UU). Todo ello porque, como dijo, no quiso ir más que hasta el fondo. "Quizá la noche es la vida y el sol la muerte".

El silencio surge como una tentación y una promesa porque en todo momento se oye un infinito murmullo, como si ejecutara al piano una melodía de sonidos y silencios que aquietan el silencio que la invade y el sonido fuera el pretexto para un adiós (¿a-Dios?) dudoso y un desolador nunca más. "Yo no soy un monólogo autista", dijo. "Soy una escucha hospitalaria que no encuentra qué escuchar". Isolda podría haber firmado lo mismo. Wittgenstein afirma que fue un cuarteto de Brahms quien impidió que apretara el gatillo cuando había colocado un revolver sobre su sien. ¿Qué pentagrama hubiera evitado el suicidio de Alejandra? ¿O en realidad Sacha no ha muerto?

"Se la definió como la poeta maldita de América, como la voz gótica o surrealista o simplemente como *enfant terrible*, siempre extravagante, siempre lejos del mundo exterior"

JAVIER ELZO



Preguntamos a...

Damos la bienvenida al catedrático Emérito de Sociología de la Universidad de Deusto, un sociólogo especializado en el comportamiento y los valores de la Juventud, que confiesa ser

“abuelo de cuatro deliciosos nietas y dos nietos, enfermizo escritor que pocos leen, defensor de la ecuanimidad, amante del buen vino y del whisky de malta”.

foto © Juantxo Egaña

por Gonzalo Pérez Chamorro

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

La *Novena* de Bruckner por Bruno Walter, esta mañana.

¿Y recuerda cuál pudo ser la primera?

Probablemente el *aurresku* que se toca y danza en el País Vasco, en señal de bienvenida o reverencia a una autoridad, o a una persona singular.

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

Por encima de las demás. Como escribe George Steiner “el *modus operandi* de la experiencia musical, la fuerza vital de su inutilidad, la maestría sin control que puede ejercer sobre nuestras mentes y cuerpos, sigue siendo tan inextricable como la música en sí”.

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

Llevar la música, también la clásica, a la calle.

¿Cómo suele escuchar música?

Escuchar, escuchar, solo, y solamente escuchando la música.

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

Parsifal, la *Novena* de Beethoven y *El Clave bien temperado*.

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

Gurnemanz.

¿Teatro o sala de conciertos favorita?

Como sala de conciertos, la Philharmonie de Berlín. Como teatro, Bayreuth.

¿Un instrumento?

El piano.

¿Y un intérprete?

Sviatoslav Richter.

¿Un libro de música?

Beethoven, de Jan Swafford.

Por cierto, qué libro o libros tiene abierto ahora en su mesa de lectura...

Uf, varios. Los más recientes: *Wagnerismo*, de Alex Ross, y *Une histoire de la philosophie. La constellation occidentale de la foi et du savoir · Vol I*, de Jürgen Habermas.

¿Y una película con o sobre música?

No sabría responder...

¿Una banda sonora?

La de la película *La Misión*.

¿Cuál es el gran compositor de música española?

Manuel de Falla.

¿Una melodía?

Dos: Schubert, *Die Ständchen (Serenata)* y el segundo tema del tercer movimiento de la *Novena* de Beethoven.

¿Con qué música le gustaría despedirse de este mundo?

Con el motete *Locus iste* de Bruckner.

¿Un refrán?

“Al concierto se viene tosidó”.

¿Una ciudad?

París.

¿Existe alguna razón que desvincula a los jóvenes de la música clásica?

Que apenas la escuchan. Es difícil amar lo que se desconoce.

Se habla de la música como terapéutica, pero *Tristán e Isolda*, *Gesualdo* o *Wozzeck* pueden provocar más inquietud que sosiego...

A mi *Wozzeck* sí, pero *Tristán* no. Ambos me llegan al “intimior intimo meo”, que Agustín de Hipona aplica a Dios. Y, yo, también a la música.

De sus libros publicados, ¿cuál es su ojito derecho?

En parte porque es un libro muerto en el que puse mucho empeño y apenas se vendió, tanto que la editorial ha destrozado los que tenía en su almacén: ¿Quién manda en la Iglesia? Notas para una sociología del poder en la *Iglesia Católica del siglo XXI* (Madrid 2016, 336 páginas).

¿Qué cree que le sobra a este país? ¿O qué le falta?

A la sociedad española le sobra la cultura de la queja. Le falta “historicidad”: el empuje y capacidad de hacerse a sí misma sin depender tanto del Estado providencia.

Háblenos de un trance cultural o musical en su vida que se le haya quedado grabado...

La escucha de la inmensa *Octava Sinfonía* de Bruckner por Sergiu Celibidache con su Filarmónica de Múnich en la extinta Sala Pleyel de París, en torno a 1986. Me dejó sin habla veinte minutos.

Si pudiera retroceder a un momento de la historia de la humanidad, ¿dónde iría Javier Elzo?

Como melómano a la Viena de Mozart, Haydn y Beethoven. Como sociólogo a los primeros años del siglo XX con Weber, Troeltsch, Durkheim...

¿Qué cosa le molesta en su vida diaria?

El ruido.

Cómo es Javier Elzo, defínase en pocas palabras...

Un tipo raro. Católico crítico en una sociedad muy secularizada, casado una sola vez, padre de un hijo y una hija de matrícula, abuelo de cuatro deliciosos nietas y dos nietos, enfermizo escritor que pocos leen, defensor de la ecuanimidad, amante del buen vino, whisky de malta y orujo gallego, de los te dan gratis tras un almuerzo.

2

HAYDN: L'isola disabitata.
Akademie für Alte Musik Berlin /
Bernhard Forck.
CD Pentatone



3

BERNSTEIN: Misa.
Alan Titus. Coros & Orquesta /
Leonard Bernstein.
CD Sony Classical



5

AMERICASCAPES.
**Obras de LOEFFLER, RUGGLES,
HANSON y COWELL.**
Euskadiko Orkestra /
Robert Treviño.
CD Ondine



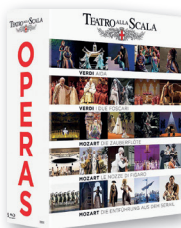
7

**GUBAIDULINA: Concierto para
violín n. 3. The warth of God.
The light of the end.**
Repin. Gewandhaus Leipzig /
Andris Nelsons.
CD DG



9

MOZART & VERDI. Óperas.
Álvarez, Damrau, Domingo,
Rachvelishvili, Salminen, etc.
Teatro alla Scala /
Varios directores.
DVD CMajor



1



BACH & HAENDEL. SABINE DEVIEILHE.
Ensemble Pygmalion / Raphaël Pichon.
CD Erato

4

**BUXTEHUDE: Integral de la
música de cámara.**
Ton Koopman, Catherine
Manson, etc.
CD Challenge Classics



6

KAPRÁLOVÁ: Waving Farewell.
University of Michigan Symphony
Orchestra / Kenneth Kiesler.
CD Naxos



8

**BACH: Cantatas BWV 49,
65, 114.**
Coro y Orquesta de la Fundación
J. S. Bach / Rudolf Lutz.
CD J. S. Bach-Stiftung



10

**BEETHOVEN, BERG,
BARTÓK: Conciertos violín.**
F.P. Zimmermann. Berliner
Philharmoniker / Harding,
K. Petrenko & Gilbert.
CD-BR BPR



MARISS JANSONS THE EDITION

THE MARISS JANSONS ERA WITH ALL OF ITS MOVING
AND INTERNATIONAL AWARD-WINNING LIVE RECORDINGS

68 CDs
& 2 DVDs

All Symphonies
of Beethoven,
Brahms & Mahler

72-page accompanying
book with numerous photos

Including 15 new releases on CD



Experience the outstanding concerts from 16 wonderful years of Mariss Jansons as Chief Conductor of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and the Bavarian Radio Chorus!

The edition contains works by 42 composers – as well as three exciting and as yet unpublished rehearsal recordings.

CHOR & SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS