

Scherzo

INTERPRETARY REINTERPRETAR

CALIXTO BIEITO

DOSIER
 ÓPERA Y DERECHO (III)
 ENTREVISTAS
 ALEXANDER LIEBREICH
 JONE MARTÍNEZ
 GRABACIONES
 NACHO DE PAZ
 REIJO KIILUNEN



7 — 25 ABR



Liceu
Opera
Barcelona



LE NOZZE DI FIGARO



DON GIOVANNI



COSÌ FAN TUTTE

TRILOGÍA MOZART-DA PONTE

TRES ÓPERAS MAGISTRALES SOBRE EL AMOR, LOS CELOS, LA LUJURIA Y LA INFIDELIDAD

DIR. MUSICAL **Marc Minkowski** DIR. ESCENA **Ivan Alexandre**

ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (DIR. CORO **Pablo Assante**)



LICEU.CAT – 902 787 397 #TRIOLOGIALICEU 



O. Rey Delika



JONE MARTÍNEZ

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
 Josep Armengol
 Félix de Azúa
 Nuria Blanco Álvarez
 Yahvé M. de la Cavada
 Fernando Checa
 Patrick Dillon
 Fernando Fraga
 Ismael G. Cabral
 Benjamín G. Rosado
 Ana García Urcola
 Miguel Ángel González Barrio
 Manuel de Lara Ruiz
 Norman Lebrecht
 Martín Llade
 Tomás Marco
 Luis Martín
 Santiago Martín Bermúdez
 Blas Matamoró
 Manuel Montobbio
 Andrés Moreno Mengíbar
 Miguel Ángel Ordóñez
 Rafael Ortega Basagoiti
 Nathaly Ossa
 Javier Pérez Senz
 Paolo Petazzi
 Arturo Reverter
 Encarna Roca
 Pablo L. Rodríguez
 David Rodríguez Cerdán
 Justo Romero
 José Manuel Ruiz Martínez
 Stefano Russomanno
 Roger Salas
 Urko Sangroniz
 Pablo Sanz
 Javier Sarría Pueyo
 Javier Serrano Godoy
 Bruno Serrou
 Franco Soda
 Luis Suñén
 Michael Thallium
 José Luis Téllez
 José Antonio Tello Sáenz
 Eduardo Torrico
 Asier Vallejo Ugarte
 Pablo J. Vayón
 Enrique Velasco
 Juan Manuel Viana
 Mark Wiggins

2 Opinión

Félix de Azúa, José Luis Téllez,
 Pablo J. Vayón, Javier Pérez Senz

8 Con nombre propio

Jone Martínez
 Por Eduardo Torrico

11 Hoja de contactos

Por Benjamín G. Rosado

12 Agenda / Noticias

17 Aniversario

Rosina Storchio
 Por Arturo Reverter

18 Actualidad

26 En portada

Calixto Bieito
 Por Asier Vallejo Ugarte

34 Grabaciones

Entrevistas:
 Nacho de Paz
 Reijo Kiilunen (Ondine)

56 Libros

NACHO DE PAZ



P. Albacete

58 Dossier

Ópera y Derecho (III)

Una visión jurídica de Solomon
 Por Javier Sarría Pueyo

Alma, Derecho y belleza en
Madama Butterfly
 Por Manuel Montobbio

Delitos y penas: *De la casa de los muertos*
 de Janáček
 Por Encarna Roca

El juicio del emperador: *Karl V. de Krenek*
 Por Fernando Checa

72 Encuentros

Alexander
 Liebreich
 Por Justo Romero



M. Ziegler

75 El horizonte quimérico

Por Martín Llade

76 Jazz

Por Yahvé de la Cavada

78 Bandas sonoras

Por Miguel Ángel Ordóñez

80 Danza

Por Roger Salas

82 Educación

Por Nathaly Ossa

84 Sonido

Por Josep Armengol

85 Músicas sumergidas

Por Juan Manuel Viana

86 La guía

88 Contrapunto

Por Norman Lebrecht

SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

España	90 €
Europa	160 €
Resto países	180 €
Digital (PDF)	50 €

Scherzo es una publicación de carácter plural, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Un grave olvido

Uno de los episodios más llamativos y rocambolescos en el desarrollo de la presente legislatura ha sido la aprobación por el Congreso de los Diputados del Real Decreto-ley 32/2021, de 28 de diciembre, de medidas urgentes para la reforma laboral, la garantía de la estabilidad en el empleo y la transformación del mercado de trabajo. La idea e intención de la nueva norma no deja de ser plausible, pues se trata de corregir la temporalidad excesiva a través, entre otras medidas, de penalizar aquellas contrataciones de duración inferior a treinta días. Pero, como sucede tantas veces, el legislador no ha previsto algunas situaciones que no por muy concretas dejan de ser habituales y que requieren, por su propia naturaleza, una consideración especial.

Y es que la desaparición del contrato por obra o servicio determinado supone también el fin del que venía utilizándose para la contratación de artistas en espectáculos públicos. Es decir, para una prestación laboral generalmente inferior a treinta días. Incluso desarrollada en mucho menos tiempo: pensemos en un concierto con sus ensayos. El hecho, que contempla el decreto-ley, de que solo se pueda celebrar contrato de trabajo de duración determinada por circunstancias de la producción o por sustitución de persona trabajadora no encaja, según los expertos consultados por SCHERZO, en la contratación de artistas. Además, y según las mismas fuentes, no parece que la Administración haya caído hasta ahora en tal circunstancia ni que haya recabado, antes de la elaboración del decreto-ley, la información necesaria por parte de sus propios organismos afectados por esa misma contratación de artistas para sus programas. Y ello a pesar de que el Estatuto del Artista —cuya aprobación definitiva se prolonga hasta la exasperación— dejaba claro que el marco laboral en que se mueven los profesionales del ramo posee características propias.

El nuevo decreto-ley establece una cotización adicional por cada finalización de los contratos inferiores a treinta días independientemente de su duración que se incrementará automáticamente conforme se incremente también la base mínima diaria de cotización. Es decir, y muy resumidamente, que complica y encarece un sistema de contratación habitual que funcionaba hasta ahora sin mayores problemas, garantizando a la Administración las obligaciones fiscales y de cotización a la Seguridad Social por parte del contratador, tanto si este fuera un organismo dependiente de aquella como una empresa privada. El incremento del gasto queda ilustrado por el ejemplo que Pablo J. Vayón aporta en un artículo en este mismo número de la revista.

Hay que exigirle al Ministerio de Cultura que se tome muy en serio la representación de los artistas en este asunto, que consiga que se rectifique la norma a la mayor brevedad posible excluyendo al colectivo —a sus contratadores— de la citada penalización con carácter retroactivo a 31 de diciembre de 2021, fecha en la que entró en vigor esta parte de la norma. Basta con añadir a los artistas a las excepciones ya contempladas por el decreto-ley: los colectivos del Régimen Agrario, Empleados de Hogar y Minería del Carbón. Tan en la raíz de su trabajo están las dificultades para ejercer su profesión, la precariedad de su vida laboral y lo poco sólido de su futuro como en esos mismos sectores que, sin embargo, no han sido olvidados.

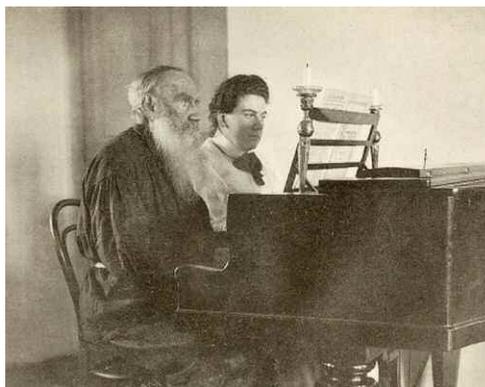
Tiene de plazo el Ministerio de Cultura los tres meses de *vacatio legis* para conseguir del Ministerio de Trabajo un objetivo de absoluto sentido común, más fácil que sacarle a Hacienda esa Ley de Mecenazgo que parece imposible y no tan lucido como el *Mata mía*, pero no menos necesario. No resolver este asunto sería un clamoroso fracaso de gestión, teniendo en cuenta, además, que cosas como esta dan sentido a su existencia. ¶

Antes del streaming

FÉLIX DE AZÚA

HACE ya muchos años, cuando acudíamos a las veladas musicales en casa de Benet, casi siempre dedicadas a las últimas sonatas de Schubert, llegaba un momento en que el exceso de alcohol y el cansancio tras horas y más horas de atenta escucha al narcótico comienzo de la *D 960*, nos tumbaba semiinconscientes por los sofás. Era el momento elegido por el maestro para su célebre imitación del conde Tolstoi en Yasnaia Poliana cuando sonaba el trío de Chaikovski. Benet lograba dar una impresión exacta del piano, el violonchelo y el violín, pero la melodía quedaba interrumpida por unos tremendos jipidos, berreos y llantos desgarradores porque, decía, Tolstoi nunca permitió que nadie oyera el trío siendo así que se echaba a llorar del modo más escandaloso desde el primer compás.

Siempre había creído que Benet exageraba mesándose las larguísimas barbas blancas empapadas de lágrimas y mocos, pero hete aquí que acabo de leer un librito que lo corrobora con toda certeza. Es el tercer volumen de *Así era Tolstoi*, subtítulo *Tolstoi y la música* (Acantilado), se cuenta la apasionada



Tolstoi y su hija Alexandra al piano.

Tolstoi no era un aficionado cualquiera, tuvo una formación musical seria y en su aldea de Yasnaia Poliana, casi todo el año cercada por la nieve, solía tener músicos invitados que interpretaban para él y su familia. A veces él mismo participaba. Su pasión era sincera: en las escuelas de la aldea (y en sus propiedades) impuso la enseñanza de la música para los escolares. Solía sentarse al piano hasta cuatro horas diarias. Sus favoritas eran las sonatas de Mozart, de Weber, del primer Beethoven, piezas fáciles de Chopin y Schumann. Uno de

los invitados fue el violinista de primera fila I.M. Nagornov, el cual interpretó la Sonata "Kreutzer" de Beethoven y causó tan grande

La música como recuerdo de algo que nunca ocurrió, pero que quizás habría debido suceder, es una estupenda descripción de buena parte de la emoción musical

relación del gran ruso y el arte sonoro. Y lo confirma con toda exactitud: a Tolstoi la música le apretaba el corazón y no podía contener las lágrimas. Aquello le tenía intrigado. "La música no actúa ni sobre la inteligencia ni sobre la imaginación", escribía en 1906. "Cuando escucho música, no pienso en nada ni imagino nada, pero un curioso sentimiento de dulzura embarga mi alma hasta tal punto que pierdo conciencia de mi propia existencia. Ese sentimiento es un recuerdo. Pero ¿un recuerdo de qué?". Y remata con una frase a mi entender gloriosa: "Parecería que uno se acuerda de algo que nunca ocurrió". La música como recuerdo de algo que nunca ocurrió, pero que quizás habría debido suceder, es una estupenda descripción de buena parte de la emoción musical.

impresión en el escritor que poco después se lanzaría a uno de sus relatos más famosos: *La sonata Kreutzer* que todos leímos en nuestra juventud.

No obstante, al Tolstoi de la última época sólo le emocionaban las canciones y las danzas folclóricas. Era ya aquel pope laico que escribió "¿Qué es el arte?", uno de los sermones más tediosos de su última época. Justo entonces un emocionado Chaikovski le visitó. El gran héroe le pasó cinco canciones populares (que Chaikovski guardó con esmerada educación) y luego le escribió una carta en la que decía: "Trabájelas y utilízalas a la manera de Mozart y Haydn y no a la manera artificiosa de Beethoven". Perplejidad absoluta de Chaikovski. ¶

Edita

SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/Cartagena, 10. 1º C. 28028 MADRID
Tel. 913 567 622
Fax 917 261 864
www.scherzo.es

Presidente

Santiago Martín Bermúdez

Director

Juan Lucas

Redactor jefe

Eduardo Torrico
redaccion@scherzo.es

Diseño

Valentín Iglesias

Edición

Arantza Quintanilla

Fotografía de portada

Javier del Real / Teatro Real

Consejo de Dirección

Manuel García Franco
Santiago Martín Bermúdez
Barbara McShane
Enrique Pérez Adrián
Pablo Queipo de Llano Ocaña
Arturo Reverter

Administración

Choni Herrera
choni.herrera@scherzo.es

Contabilidad

Mise Rubio
miserubio@scherzo.es

Publicidad

Choni Herrera (coordinación)
choni.herrera@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Suscripciones y distribución

M. Angeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

Impresión

SANTHER
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

Scherzo Editorial, 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 Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

© Scherzo Editorial, s. l. Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reproducción total o parcial por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabados, o cualquier otro sistema, de los artículos aparecidos en esta publicación sin la autorización expresa por escrito del titular del Copyright.

Diálogos de Urania y Euterpe

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

EN el Museo Thomas Henry de Cherburgo puede admirarse un bajorrelieve en barro cocido realizado por Claude Michel (popularmente conocido como *Clodion*) que representa a la Geometría y la Astronomía: aquella mide con un compás una distancia sobre un pergamino, esta señala los cuerpos celestes sobre un orbe que representa la imagen de los cielos. Astronomía y Geometría tienen una finalidad común: la observación del mundo y su medida como primer paso hacia su conocimiento.

¿Y la música? Se sabe que William Herschel, descubridor de Urano y creador del telescopio moderno, era también compositor: se conservan varias sinfonías, conciertos para diversos instrumentos y sonatas en trío salidas de su numen, que evolucionó desde una cierta vehemencia *Sturm und Drang* hacia un preclasicismo más en línea del *Style galant*. En todo caso, el rey George III le asignó en 1782 una pensión vitalicia de 200 libras para que pudiese dedicarse exclusivamente a desarrollar

más de sesenta años, la concepción espacial de su tiempo era todavía geocéntrica: Copérnico nació dos décadas después del fallecimiento de

Dunstable. Conocemos su interés por los astros por una frase de su epitafio en la iglesia de San Stephan de Walbrook que afirma: *Astrorum concius ille, indice novit Urania abscondita pandere coeli*. Si Herschel es famoso como astrónomo, Dunstable lo es como músico: aquel fue organista en San Juan Bautista de Halifax y, más tarde, en la Octagon Chapel de Bath; este trabajó al servicio de John, duque de Bedford, hermano de Enrique V, al que, presumiblemente, acompañó durante su regencia francesa entre 1422 y 1435. Mucha de la música de Dunstable aparece en manuscritos italianos, lo que ha sugerido la posibilidad de su estancia allí, pero no existen fuentes documentales que lo atestigüen. Autor de un reputado estudio sobre



Francesco di Stefano, Pesellino, *Las siete artes liberales (Detalle)*, 1450.

binaria a la ternaria sustenta un fondo doctrinal: *et videamus si fructus parturiunt mala punica tibi dabo tibi ubera mea*. La referencia a la segunda persona de la trinidad transforma la propia contextura rítmica para desembocar en el normativo Alleluia conclusivo, único momento en que las voces desarrollan un breve juego melismático. Por lo demás, la referencia al fruto de la granada, metáfora a su vez de la fertilidad, es un *locus classicus* de la poesía mística.

Veni Sancte Spiritus/Veni creator, más allá de la llaneza de *Quam pulchra est*, es un motete politextual en el que las dos voces superiores tejen un exquisito juego isorrítmico mientras las dos inferiores despliegan sendos *cantus* en valores muy largos (melódicamente imitados por las dos superiores en disminución), lo que provoca un efecto armónico de la más sugestiva inmovilidad: verdadera música del éxtasis, la superposición de una secuencia y dos himnos pareciera detener el curso del tiempo de la misma manera que las palabras parecieran regresar una y otra vez sobre sí mismas.

Toda, o casi toda la producción de Dunstable que ha llegado a nosotros es de naturaleza litúrgica: las escasísimas piezas profanas a él atribuidas, que no alcanzan la media docena, tienen su autoría en discusión: tal es el caso de la célebre *O rosa bella*, sobre el conocido texto de Leonardo Giustiniani (de la que ya existía una versión anterior debida a Johannes Ciconia), cuya autoría se adjudica desde ya algunas décadas a John Bedyngham.

Música de las Esferas: en el cosmos hay algo musical, pero también hay algo cósmico en la música. La Geometría y la Astronomía se entregan a la medida de las distancias (esto es: la Dimensión del Universo). Más recóndita, más secreta, más inalcanzable, la Música mide el Tiempo y permite articularlo: ahí yace, en realidad, el verdadero Secreto del Cosmos.

Se sabe que William Herschel, descubridor de Urano y creador del telescopio moderno, era también compositor: se conservan varias sinfonías, conciertos para diversos instrumentos y sonatas en trío salidas de su numen

su pasión astronómica. Es un caso especialmente llamativo, pero en modo alguno exclusivo: la astronomía, la geometría y la música tienen raíces comunes, que en el mundo antiguo pertenecían a un ámbito en el que esta última tenía también la consideración de una ciencia. La interpretación simbólica de ésta es inseparable de su descripción primera. La astrología, con notable lucidez, identifica la música, la medicina y la poesía bajo un simbolismo único, correspondiente al planeta Neptuno, que gobierna igualmente la idea del Secreto: la Medicina es la ciencia que conoce el secreto de las sustancias, la Poesía descubre el secreto de las palabras, y la Música revela el secreto de los sonidos.

La unión entre astronomía y música ya había ofrecido otro ejemplo anterior en la figura de John Dunstable. Muerto en 1453 con poco

el *Quadrivium*, su interés por estas materias le sitúa más allá de las preocupaciones de sus colegas contemporáneos y, si bien su conocimiento no aporta una especial originalidad (aunque sus mediciones planetarias son sumamente exactas), sí le procuró una considerable reputación. Johannes Tinctoris le reconoció como el padre de la que llamó *Contenance anglaise*: una ausencia casi total de disonancias y una expresión carente de gestos innecesarios que, posteriormente serviría de modelo a Gilles Binchois o a Guillaume Dufay.

La mayor expresividad con la máxima sencillez: *Quam pulchra est*, una de las piezas más populares de Dunstable, es una antifona procesional a tres voces de una delicadeza extrema. De escritura casi homófona, la armonía se basa casi exclusivamente en un juego de terceras y sextas. El paso final de la métrica

Del Hermitage al Liceu Mar, nuevo señuelo de Ada Colau

JAVIER PÉREZ SENZ

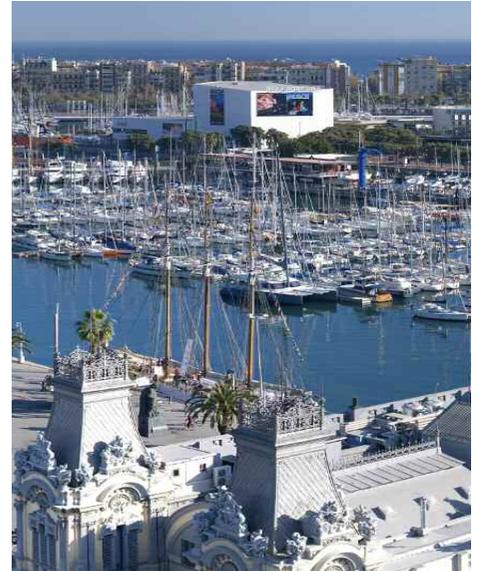
HACE mucho que Barcelona ha pasado de ser la ciudad de los prodigios a la ciudad del desencanto, la grisura y los despropósitos. El carpetazo municipal, por puro empecinamiento de la alcaldesa Ada Colau, al proyecto de apertura de una sucursal del célebre Museo Hermitage de San Petersburgo en la nueva bocana del puerto, es otro ejemplo más de una política que, sean cuales sean sus propósitos —van desde el ecologismo de diseño al puro y duro discurso antisistema—, no hace más que irritar a buena parte de la ciudadanía que, día tras día, ve crecer la inseguridad, la suciedad, el cierre de comercios y la falta de estímulos, cuando no trabas, a la industria hotelera y al turismo.

Tras casi una década de negociaciones, reubicaciones de sede y manifestaciones vecinales a favor y en contra, el consistorio inició la liquidación del asunto hace dos años aportando cuatro estudios (ámbito cultural, económico, urbanístico y de movilidad) que desestimaban su instalación. Rechazo frontal, sin paliativos, pues los cuatro eran negativos.

Mientras, ciudades como Madrid, Sevilla, Málaga y Lisboa se han mostrado interesadas en albergar una sede de la fabulosa pinacoteca rusa, entra en el juego municipal el Gran Teatre del Liceu como convidado de piedra bajo un proyecto, Liceu Mar, que, por cierto, ya contaba con el apoyo desde el año pasado de los promotores del Hermitage, que propusieron ceder parte de su espacio al coliseo lírico barcelonés.

Habrà que esperar al próximo abril para conocer de forma más clara el encaje urbanístico del Liceu Mar en el edificio del cine Imax del muelle de España, cerrado desde 2014, pero la voluntad es convertirlo en sede de un Centro de Ópera de Nueva Creación que, además, acogería las actividades infantiles del Petit Liceu y una programación estable de danza.

El asunto tiene tela, sea pintada o no. La idea de instalar una sede del Hermitage se remonta a la época de Xavier Trias como alcalde y cabe recordar que en 2012 Artur Mas y Ferran Mascarell, entonces concejal de Cultura, viajaron a Moscú para firmar un



boca pequeña mientras prestan apoyo a los comunes. De nada han servido iniciativas como la llevada a cabo por la plataforma Més Cultura per a Barcelona, que el pasado mayo lanzó un manifiesto a favor del proyecto al que se sumaron entidades como la Cámara de Barcelona, Foment del Treball, el Gremio de Hoteleros y dieciséis asociaciones de vecinos, entre ellas la del barrio de la Barceloneta, conscientes de los beneficios culturales, sociales y económicos que reportarían a la ciudad.

Para ayudar a maquillar el despropósito municipal, la Comisión Ejecutiva del Liceu comunicó el pasado 19 de enero que ha dado “soporte para seguir trabajando en los estudios técnicos y económicos necesarios para constatar la viabilidad del nuevo proyecto Liceu Mar”. El coliseo de la Rambla trabajará en un anteproyecto junto a los equipos del Puerto de Barcelona y el consistorio, con voluntad de convertirlo en su segunda sede. Nadie se ha molestado en explicar por qué no instalan su segunda sede en el Teatro Principal, tan centenario en su origen operístico como el Liceu y que sería una opción más sensata y coherente con la historia cultural de la ciudad para acoger ese tipo de propuestas líricas.

Pero el Ayuntamiento tiene otros planes para el Principal: han aprobado un plan especial integral y de mejora urbana que prevé que en el histórico coliseo se desarrolle un proyecto cultural centrado en el ámbito audiovisual y el arte inmersivo. La idea es buena, y necesaria para dar energías a una Rambla que vive sus horas más bajas, pero ¿no sería más lógico ubicar ese centro audiovisual en el antiguo Imax y devolver al Principal su vida operística como segunda sede del Liceu? ¶

Habrà que esperar al próximo abril para conocer de forma más clara el encaje urbanístico del Liceu Mar en el edificio del cine Imax del muelle de España, cerrado desde 2014

Aunque el tema de las concesiones en la zona es asunto del Port de Barcelona, el consistorio introdujo una cláusula hace dos años que daba la última palabra sobre el asunto al gobierno liderado por Colau.

Hartos de todo ello, el Hermitage ha dicho adiós a Barcelona, al tiempo que sus promotores privados acuden a los tribunales, una decisión celebrada por Janet Sanz, segunda teniente de alcalde y responsable del Área de Ecología, Urbanismo, Infraestructuras y Movilidad con su habitual prepotencia. “Todo esto nos ha dado la razón de que no merecía la pena conformarse con un proyecto que era una franquicia y no estaba arraigado en el territorio”. El Ayuntamiento se enfrenta a una posible indemnización que podría superar los 100 millones, pero eso parece no preocuparles demasiado.

convenio de colaboración de 50 años. Recordemos también que el fallecido físico y divulgador Jorge Wagensberg fue presentado como futuro director del centro —estuvo varios años trabajando en el proyecto— y se encargó el diseño del edificio al japonés Toyo Ito, Premio Pritzker de Arquitectura.

Con la llegada de los comunes a la Alcaldía, en 2015, empezó la cuenta atrás para la liquidación de un ambicioso proyecto que en 2018 obtuvo un acuerdo del Puerto de Barcelona para el uso cultural de un solar de 3.750 metros cuadrados situado detrás del Hotel Vela. Pero la fobia al turismo de los comunes ha ganado la partida. El portazo al Hermitage es una decisión política e ideológica y, de hecho, ha sido punto de desencuentro entre Colau y el resto de los grupos municipales, en especial los socialistas, especialistas en discrepar con la

Retórica antigua y mercado laboral

EL 19 DE MARZO SE INAUGURA UNA NUEVA EDICIÓN, LA XXXIX, DEL FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA

PABLO J. VAYÓN

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

SE acerca un nuevo FeMÀS, aunque a la fecha del cierre de esta columna, cuando queda menos de un mes para su inauguración, aún no se haya presentado la programación y el aficionado apenas conozca aquellos detalles que llegan por vías alternativas: si vamos a la página web de la Orquesta Barroca de Sevilla, nos enteramos de que el 19 de marzo el conjunto inaugura la muestra con las *Suites orquestales* de Bach y la batuta de Giovanni Antonini (al día siguiente, repiten en Madrid); si nos metemos en la del Teatro de la Maestranza, sabemos que el festival se cierra allí el 9 de abril con una *Misa en Si menor* que ofrecerán Ton Koopman y sus conjuntos de Ámsterdam. Si, en fin, miramos la temporada del CNDM, podemos colegir que habrá conciertos de la Capella de Ministrers, Al Ayre Español, Cantoría y Musica Boscareccia.



Alfonso Sebastián, habituales colaboradores de la OBS, ofrecían un descomunal concierto con música del maestro de la retórica barroca, Bach. Dos días más allá (el 13), el conjunto joven de la Barroca sevillana salvaba con nota un reto peliagudo, lidiar con la sofisticada y compleja música orquestal de Rebel y Rameau. Y el sábado siguiente (el 19), sus mayores, es decir, la OBS en pleno, ofrecían un nuevo concierto dentro de su temporada, esta vez dedicado a la

en el *freelance*: es decir, los grupos funcionan como entidades soportadas por sus creadores, que contratan a músicos independientes en torno a proyectos concretos, por lo que, por definición, se nutren de trabajadores temporales. Tras la ratificación en las Cortes Generales del Real Decreto 32/2021 de 28 de diciembre (el de la Reforma laboral), se ha cambiado la definición de contrato de corta duración (hasta ahora eran los inferiores a 5 días y ahora lo son a 30 días), modificándose además la cotización adicional establecida para estos contratos: hasta ahora se aplicaba un recargo porcentual del que se excluía a los trabajadores integrados en el régimen de artistas. La nueva legislación establece en cambio un importe de 26,57 euros de cotización adicional, con independencia de que la duración del contrato sea de un día o de 29, eliminándose además la exención para los artistas.

Preocupado, y para tomar la temperatura del sector, pregunté a los responsables de la OBS cuánto suponía eso para su magra economía. La respuesta: “En 2021 formalizamos 297 contratos. Si le aplicamos el nuevo régimen de cotización, eso habría supuesto 7.891 euros de coste adicional”. Me consta que desde el INAEM están tratando de revertir este aspecto de la reforma. Pero como sus responsables tengan el éxito habitual en sus relaciones con los ministerios económicos del gobierno, bien harían nuestros músicos independientes en ir preparándose. Lo mejor es hacerse retóricos e ir poniéndose ya en modo tetracordo cromático descendente en espera (¡ay!) de la catábasis definitiva. ¶

El soporte de tanta actividad en torno a la música antigua en la capital de Andalucía tiene que ver con una tradición inaugurada justo en los años de inicio del FeMÀS en la década de 1980

Pero el melómano ‘antiguo’ sevillano está ya acostumbrado a estos desplantes y los sobrelleva con elegancia. Además, la música antigua no se detiene en Sevilla por nada. El 29 de enero, el grupo local A 5 Vocal Ensemble terminaba su recorrido por los madrigales de Monteverdi, después de varios años de paciente dedicación. El 9 de febrero, se presentaba un conjunto nuevo, Vesalius, que integran la soprano Cristina Bayón, el clavecinista Alejandro Casal y el violagambista Alejandro Marías, todos ellos profesores en el Conservatorio Superior sevillano y miembros de muchos otros grupos: lo hicieron con un bello y original programa que se acercaba a la retórica musical vista desde la perspectiva del primer *Seicento* italiano. Dos días después (el 11), el violinista Andoni Mercero y el clavecinista

música que llegaba desde Inglaterra en la primera mitad del siglo XVIII, una cita en la que contaron con la eximia flautista alemana Dorothee Oberlinger como solista.

El soporte de tanta actividad en torno a la música antigua en la capital de Andalucía tiene que ver con una tradición inaugurada justo en los años de inicio del FeMÀS en la década de 1980 y se sujeta en los últimos tiempos en la existencia de la proactiva Asociación de Amigos de la Orquesta Barroca de Sevilla, que este año recupera el ciclo Pre-FeMÀS – Sevilla HIP Ensembles, cancelado el año pasado por la pandemia y que cuenta con tres citas a celebrarse entre el 20 de febrero y el 13 de marzo.

Quizás sea bueno recordar que la actividad de los grupos de música antigua de prácticamente todo el mundo se fundamenta

L'AUDITORI **2.º MOVIMIENTO: AMOR Y ODIO**

TEMPORADA 21/22

4 / ABRIL
EL EMPERADOR
ORQUESTA SINFÓNICA DE DÜSSELDORF,
ĀDĀM FISCHER Y SIR ANDRĀS SCHIFF

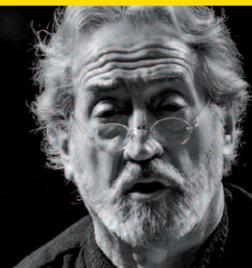


iber:Camera

9-10 / ABRIL
SINFONÍA FANTÁSTICA
ORQUESTA OBC, PABLO FERRÁNDEZ
Y JUANJO MENA



10 / MAYO
RÉQUIEM DE MOZART
JORDI SAVALL, CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
Y LE CONCERT DE LES NATIONS



19 / MAYO
**QUINTETO
DE SCHUBERT**
CUARTETO CASALS Y SANTIAGO CAÑÓN



DEL 30 / JUNIO AL 16 / JULIO
**FESTIVAL MOZART
NITS D'ESTIU**
ORQUESTA OBC, KIAN SOLTANI,
TREVOR PINNOCK, NICOLA BENEDETTI, LIONEL BRINGUIER,
JULIA LEZHNEVA Y DANI ESPASA



AUDITORI.CAT

L'AUDITORI ES
UN CONSORCIO DE



CON EL
APOYO DE



 CON NOMBRE PROPIO

*Jone
Martínez*

 “ME ENRIQUEZCO COMO CANTANTE AFRONTANDO REPERTORIOS MUY DISTINTOS ”

Pocos cantantes españoles han tenido una carrera tan meteórica como la de la soprano Jone Martínez (Sopelana, Vizcaya, 1990). En poco más de cuatro años, ha pasado de asistir a clases en el Conservatorio Superior de Música del País Vasco (Musikene) a pisar los escenarios más importantes de nuestro país. Y, lo que es más curioso, sin haber tenido la intención de hacerlo, porque nunca se le pasó por la cabeza la idea de cantar profesionalmente. Un vistazo rápido a su agenda sirve para comprobar que apenas quedan huecos en ella: cuando no es un concierto, es una

grabación discográfica. Sus próximas citas serán en Madrid, este mes de marzo: el día 3, en el Auditorio Nacional, cantando barroco español junto a Concerto 1700 —la formación de Daniel Pinteño— y al contratenor Carlos Mena; el día 10, en el Teatro Monumental, interviniendo en la *Novena sinfonía* de Beethoven, junto a la ORTVE y a las órdenes de Pablo González, en el concierto homenaje a las víctimas del terrorismo.

EDUARDO TORRICO

He tenido oportunidad de escucharla cantando Barroco alemán, francés e italiano, y sé que también ha hecho inglés. El 3 de marzo, con Concerto 1700 y Carlos Mena, va a hacer Barroco español en el Auditorio Nacional. Acaba de intervenir en La Coruña en la versión francesa del *Orfeo ed Euridice* de Gluck y, además, frecuenta la música del Romanticismo y la contemporánea.

¿Qué terreno le falta por pisar?

Me falta meterme más en el Barroco español, aunque últimamente he recibido varias ofertas para participar en proyectos de recuperación patrimonial. El pasado mes de septiembre ya colaboré con Concerto 1700 en Burgos, con cantadas de Nebra, Literes y Hernández Illana. Este concierto de ahora en Madrid mezcla obras de los mencionados Nebra y Literes con dos italianos que vivieron en España: Francesco Corselli y Antonio Corvi Moroti. El programa pretende poner en valor las exigencias a las se enfrentaban y el virtuosismo que desplegaban algunos *castrati* que trabajaron aquí.

El hecho de intervenir en este concierto junto a Carlos Mena, que es su profesor, supongo que será un aliciente y una ventaja para usted.

Sin duda. Carlos es la persona que más me conoce en el aspecto vocal; sabe perfectamente cuáles son mis posibilidades. Mi confianza hacia él es absoluta, así que cuando trabajamos juntos todo me resulta más sencillo. Creo que nuestras voces encajan muy bien. Aprendo mucho a su lado y lo admiro no solo como cantante sino como director. Él fue precisamente quien dirigió en La Coruña el mes pasado el *Orfeo ed Euridice* que mencionaba usted.

Usted no empezó en la música antigua.

No. De hecho, mi ámbito era el de la pedagogía y el de los coros. Ma apunté en el Superior de Música no para aprender a cantar, sino para aprender a enseñar a cantar. Llegué allí sin la más mínima pretensión de cantar profesionalmente en el futuro, pero la cosa fue evolucionando, me surgieron oportunidades en el País Vasco y empecé poco a poco a meterme en la interpretación.

Eso fue en 2016, ¿Cómo fueron sus inicios?

Yo había estudiado antes Pedagogía y estaba ya trabajando en un conservatorio.

En el Superior, estudié repertorio clásico con Olatz Saitua y, más tarde, con Maite Arruabarrena.

Arruabarrena y Mena... No se quejará de los profesores que ha tenido.

No, desde luego. Fue precisamente el conocimiento que Maite tiene de la música histórica lo que me animó a entrar en el Conservatorio Superior. Recuerdo que el primer día de clase le comenté que no quería ser solista. Quizá el no tener pretensiones muy altas fue lo que hizo que no me frustrara en ningún momento.

¿Fue ella quien le dijo eso de “chica, tú vales para esto”?

Ella me ayudó muchísimo los primeros años, pero luego toqué en la puerta de Carlos Mena para que me dijera si mi voz tenía encaje en la música antigua. Y a los pocos meses, él me llamó para cantar un *Mesías* que dirigía con la Orquesta Sinfónica de Galicia. Esa fue mi primera oportunidad. Luego, vinieron algunas más con otras orquestas sinfónicas, pero ha sido con la OSG con la que he ido evolucionando.

¿Y por qué le dio por tocar en la puerta de Mena?

Porque lo admiraba mucho, al igual que a su hermano Juanjo. Había ido a escuchar recitales suyos en el Teatro Arriaga con la BOS. De todas formas, el consejo de acudir a él me lo dio Pedro Gandía, que también es profesor en Musikene. Y así fue como empezaron las clases, los cursos y los conciertos con Carlos.

Se mueve más en la música antigua, pero abarca mucho más.

Me encanta Beethoven, por ejemplo. De hecho, este mes de marzo, nada más terminar el proyecto con Concerto 1700, empalmaré con una *Novena sinfonía* de Beethoven de la ORTVE que estará dirigida por Pablo González. Es un concierto a favor de las víctimas del terrorismo (ya intervine el pasado año en él). Con la Orquesta Joven del País Vasco, he hecho *Egmont* y *Ah! Perfido*. Me apasiona, asimismo, el lied. Y, como antes le decía, mi formación es clásica, así que he cantado mucho Mozart y Haydn.

O sea, que no es ‘vegana’.

Fíjese si no lo soy que también hago música contemporánea. He llegado a estrenar varias obras. Creo que me enriquezco como cantante afrontando repertorios tan distintos.

Y, gracias a ello, siento que canto de manera diferente cada uno de esos repertorios. Mi voz cuando canto Buxtehude no tiene nada que ver con mi voz cuando canto Beethoven, lied o Ravel. Estrenar obras me atrae mucho porque me obliga a trabajar sin referencias. También hay que trabajar sin referencias cuando se trata de recuperar obras del Barroco. Si no cuentas con referencias, tienes que emplear todos tus recursos y conocimientos para expresar la música. Y eso es un gran reto.

¿No le trastorna andar saltando de un repertorio a otro de manera tan continuada?

No, pero reconozco que mi voz a veces me sorprende. Y ocurre no solo cuando cambio de repertorio, sino cuando cambio de orquesta o, incluso, de escenario: no es lo mismo cantar en una iglesia que en un teatro. Eso también me anima a intentar utilizar una vocalidad diferente en cada concierto, según el repertorio de que se trate. La versatilidad y el saber adaptarse a las circunstancias siempre es bueno; es importante saber descifrar las necesidades del momento.

Para no pocos cantantes, la música antigua es una especie de trampolín para pasar luego a otros terrenos. ¿Lo es en su caso?

Para nada. Ya le he dicho que mi formación es clásica, pero lo que siempre escuchaba antes de dedicarme a cantar profesionalmente era música antigua. La música antigua es mi decisión, porque es la música que me llena y donde me encuentro mejor. Eso no significa que no quiera o que no pueda hacer otras cosas: me siento lo suficientemente madura para hacer Beethoven, *bel canto* o, por supuesto, ópera. De hecho, ya he colaborado con Calixto Bieito en el Arriaga varias veces.

¿Se ve haciendo Verdi?

Depende, porque hay roles y roles. Nunca diré que no, pero, por ahora, prefiero ir paso a paso. Por otro lado, tengo mucho respeto por mi instrumento y sé que las exigencias de la ópera en cuanto a tesitura, volumen, técnica y hasta logística son enormes. Tengo muy claro que, por el momento, solo me voy a adentrar en repertorios que sean saludables para mi voz. ¡Cuántos buenos cantantes se han echado a perder por precipitarse!

Existe la idea extendida (y falsa) de que las voces que se dedican a la música antigua son ‘pequeñas’. Cuando usted canta en el Arriaga, por ejemplo, ¿nota que su voz es ‘pequeña’?

En absoluto. Es verdad que cuando canto en un sitio así me veo muy exigida; me siento obligada a llevar mi cuerpo al límite para llenar con la voz un volumen tan amplio como es un teatro. Pero ahí entra el tipo de voz de cada uno, la inteligencia para saber usarla, la forma en que te has preparado y, por supuesto, la técnica. También me he dado cuenta de que no es bueno cantar hoy Beethoven y ponerme a cantar mañana música de un compositor anterior a Bach. Pero si te sabes organizar, todo esto se puede sobrellevar.

Franco Fagioli me dijo en cierta ocasión que la voz de un cantante requería de un entrenamiento igual de intensivo que el de un deportista de élite.

Exacto... ¡de élite! El trabajo de un cantante no está solo en el momento del concierto, sino en todo lo que hay de preparación antes. Un concierto puede exigirte a veces cosas que no son las habituales, así que el entrenamiento ha de ser mucho más intensivo que el trabajo que vas a desarrollar luego en el concierto. No te puede pillar nada de sorpresa, hay que estar preparado para cualquier eventualidad... Pero no es un trabajo físico solo, sino también mental.

Hace no mucho, Carlos Mena me dijo lo siguiente: “No he conocido nunca a nadie que trabaje más que Jone”. ¿Tan obsesiva es?

Jajajaja... ¿De verdad le dijo eso? No sé si eso es ser perfeccionista, pero me gusta hacer las cosas bien. Al menos, bien desde mi punto de vista. Sí, la verdad es que soy muy exigente conmigo misma. Si puedo trabajar, además de la música, el texto, la fonética o el estilo, no lo voy a desaprovechar, porque trabajar todos esos detalles me proporciona mucha tranquilidad para poder entrar luego en la música y disfrutar de ella. No sé el tiempo que le dedican otras personas, pero yo le dedico muchísimo.

Si no tiene un concierto inmediato, ¿canta todos los días?

Sí, sin excepción, aunque a veces me dedico más a otro aspecto físico: la respiración. Saber respirar es algo fundamental que he aprendido de Carlos. Si la respiración está ahí, el resto fluye con más naturalidad. Igualmente, ahondo mucho en la cuestión de la vocalidad, porque cada repertorio es distinto y demanda registros diferentes. Y me gusta sumergirme el texto, en las traducciones y en las transcripciones fonéticas, no solo porque me viene bien para mi trabajo, sino porque me interesa y me gusta. Si suma todo esto al tiempo que le dedico a lo que yo llamo ‘trabajo de oficina’, pues comprobaré que sí son muchas horas al día. Es lo que tiene ser *freelance*.

Para uno concierto como este próximo del Auditorio Nacional, ¿cuántas horas dedica diariamente a prepararlo?

Este concierto, en concreto, tiene una dificultad añadida: casi todas las arias llevan

da capo. Y un *da capo* obliga a ornamentar.

Y las ornamentaciones de las arias que tengo que cantar las hago yo, al igual que hago las cadencias, porque es la forma que he aprendido de trabajar este aspecto. Eso supone un extra de tiempo, ya que en realidad no estás preparando un aria, sino dos, aunque vayan juntas.

Si hace Buxtehude, por caso, ¿profundiza en el significado del texto para ofrecer el matiz apropiado en cada frase o, incluso, en cada palabra? ¿Y en la pronunciación?

Muchísimo. La prosodia es fundamental, es algo que también he aprendido de Carlos. Si entiendes lo que dice el texto, cambia la concepción de cada frase y del conjunto. Por otro lado, resulta útil conocer el contexto histórico: Buxtehude es un compositor de una gran religiosidad, pero de una religiosidad protestante; no tiene nada que ver con la religiosidad católica de Vivaldi, por ejemplo. Aunque me cueste entender esa lengua, cantar en alemán me resulta fascinante. Siempre le decía a mi profesora de fonética alemana que yo con su idioma era feliz.

Háblenos de lo que viene después de sus actuaciones con Concerto 1700 y con la ORTVE.

Estaré, un año más, en el Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid. Será otro programa de recuperación de Barroco español con Il Fervore, el grupo del violinista Jesús Merino, que es *concertino* y director invitado de Concerto Köln. Intervendré

punto de salir otros dos CD con La Grande Chapelle, uno con obras de Carlos Patiño y otro, de José de Vaquedano. Y, para concluir, música contemporánea sobre *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, con Bilbao Sinfonietta e Iker Sánchez. Todo ello, en menos de un año.

¿De dónde saca tiempo?

No lo sé. Y el problema es que para este año tengo programadas otras cuatro grabaciones: La Grande Chapelle con música de Rodríguez de Hita; algo con Concerto 1700; un proyecto sobre un compositor vasco de la primera mitad del siglo XX que vivió en Berlín y se llamaba Andrés Isasi; y otro CD más que, lamentablemente, no estoy por ahora autorizada a desvelar.

Quien lea esta entrevista dirá: “Esta chica está de moda”. ¿Le preocupa estar de moda sabiendo que las modas son pasajeras?

No me atrevería a decir que estoy de moda. Lo que sí siento es que estoy en un buen momento profesional y que sigo disfrutando con mi evolución, quizá porque nunca tuve grandes expectativas. Cada cosa que ha ido surgiendo, la he vivido con mucha emoción, porque no esperaba nada. También reconozco que estoy en una fase de mucho trabajo y de mucha intensidad, lo cual siempre es de agradecer.

Se nota que es una apasionada de su profesión.

Más que con mi profesión, mi pasión tiene que ver con la música. Me apasiona la música y lo que voy aprendiendo cada día. A veces casi no

“Siempre he admirado a Nùria Rial. Es mi voz favorita. Y lo será siempre. Hay algo en la voz de Nùria que no encuentro en nadie más”

en el concierto de clausura de la Semana de Música Religiosa de Cuenca con La Ritirata de Jostxu Obregón. Allí haremos el oratorio *Il giardino di rose* de Alessandro Scarlatti. En abril, en el Auditorio de Tenerife, cantaré, junto a Carlos, el *Stabat Mater* de Pergolesi y el de Alessandro Scarlatti. Será con el grupo El Afecto Ilustrado, del que es director Adrián Linares. Y luego me espera, de nuevo con la ORTVE, la *Pasión según San Juan* que dirigirá Carlos en el Teatro Monumental. Como remate a esta primera parte de 2022, tengo varios proyectos de grabaciones discográficas.

Pero usted todavía no ha aparecido en ningún CD.

Acaba de publicarse uno en el que figuro yo, y hay otros cinco en la rampa de lanzamiento. El que ha salido, con el ensemble vasco Soinuaren Bidaia, contiene canciones de Richard Strauss —compositor al que adoro— y Canteloube. He grabado, por otro lado, los *Membra Jesu nostri* de Buxtehude con Conductus, grupo vasco que dirige Andoni Sierra. Tengo grabado con Forma Antiqua un CD dedicado a Joaquín Lázaro, maestro de capilla de la Catedral de Oviedo. E, igualmente, están a

me da tiempo ni a asimilar la situación, porque mi evolución ha sido muy rápida: desde que empecé a cantar, solo han pasado cuatro años.

¿Cuál fue su primer concierto?

La *Misa en Si menor de Bach* en Cuenca, con Conductus. Siempre que veo a Andoni Sierra, le pregunto lo mismo: “¿Cómo te atreviste a encargarme que cantara de solista una obra así?”. Todo ha sido muy rápido y, a veces, he tenido dudas sobre si debía aceptar algún encargo, pero nunca me he sentido agobiada. Es verdad que hay aspectos en esta profesión —los viajes, por ejemplo— que no son tan agradables y que han hecho que mi vida haya cambiado por completo. Pero, bueno... sigo viviendo en Sopolana, y eso sí que lo quiero mantener.

Además de Carlos Mena, ¿qué cantante ha sido o sigue siendo icónico para usted?

Siempre he admirado a Nùria Rial. Es mi voz favorita. Y lo será siempre. No la conozco personalmente y por eso estoy deseando que llegue el concierto de Cuenca, donde vamos a coincidir. Hay algo en la voz de Nùria que no encuentro en nadie más. ¶

Dentro y fuera

BENJAMÍN G. ROSADO

Milagro Elstak



EN una de sus intervenciones más celebradas, Epi y Blas resumieron toda la filosofía occidental de los últimos 2.500 años en la forma simplificada del 'dentro y fuera'. El mundo, venían a decir, es una batalla encarnizada entre la realidad y las ideas, entre la evidencia empírica y la ficción de nuestras emociones, entre la geopolítica y el psicoanálisis. También nuestra identidad se construye a través de las barreras del cuerpo, de las fronteras del lugar al que pertenecemos e incluso en el contraste del saber y la ignorancia, todo eso que queda fuera de nuestro alcance.

Hace ocho años, el director de orquesta Baldur Brönnimann escribió en su blog una lista de diez mandamientos destinados a garantizar la supervivencia de la música clásica, tales como que los músicos afinaran sus instrumentos fuera de escena cuando la obra así lo requiriera (pensemos, por ejemplo, en *Lontano* de Ligeti o el preludio de *Lohengrin*) o la posibilidad de beber y utilizar teléfonos móviles dentro de la sala en determinados contextos, una fórmula que ya ha demostrado su enorme eficacia para captar nuevos públicos.

Sus propuestas fueron duramente criticadas por la ortodoxia musical, que aún hoy se esfuerza por mantener cerrado el tarro de las esencias mientras fuera, en la calle, los jóvenes hacen cola para otra cosa. Hace unos días, la Royal Concertgebouw de Ámsterdam organizó un concierto-protesta para denunciar el trato discriminatorio del sector cultural durante la pandemia. Mientras los músicos tocaban, cincuenta personas del público recibieron un corte de pelo gratuito. El formato está en fase de prueba, pero la buena noticia es que no hubo que barrer canas. ¶



El ángel de fuego llega al Real de la mano de Gimeno y Bieito

La historia de *El ángel de fuego* de Prokofiev es digna de una novela. Compuesta entre 1922 y 1927, la ópera no llegó a subir al escenario de la Deutsche Oper de Berlín pese al interés que Bruno Walter puso en su programación. En 1928, Kusevitski dirigió un extracto del acto segundo en versión de concierto en la Sala Pleyel de París, pero tras unas infructuosas conversaciones con el Metropolitan de Nueva York la obra cayó en el olvido, entre otras razones porque Prokofiev reutilizó una parte de los materiales en su *Sinfonía nº 3*. El estreno de *El ángel de fuego* tuvo lugar en 1954, tras la muerte del compositor, y permitió descubrir una partitura de temple expresionista, que cuenta entre las creaciones más poderosas y deslumbrantes de todo el catálogo de Prokofiev. *El ángel de*

fuego llega al Teatro Real en una nueva producción con doble firma española. El montaje de Calixto Bieito traslada la acción a los años 50 y toca temas como la represión de la locura y el abuso infantil. La dirección musical corre a cargo de un Gustavo Gimeno cada vez más asentado entre las grandes batutas del panorama internacional.

Madrid, Teatro Real, 22-III/5-IV



A. White

Marin Alsop, en el Auditorio Nacional y en el Palau de la Música

En el año 2007, Marin Alsop fue la primera mujer en ser nombrada directora musical de una importante orquesta estadounidense, la Sinfónica de Baltimore. Ganadora del Premio Kusevitski en Taglewood en 1989, Alsop ha contribuido durante su carrera a derribar muros y a abrir caminos que hasta entonces parecían impensables para una mujer directora de orquesta. En este sentido, su figura es todo un referente, pero también lo son sus indudables méritos artísticos, que la han llevado a asumir la titularidad de otros destacados conjuntos orquestales como la Sinfónica del Estado de São Paulo o la Sinfónica de la Radio de Viena. Precisamente con esta última agrupación visita Alsop las ciudades de Madrid y Barcelona dentro de las temporadas de Ibermúsica y BCN Clàssics, respectivamente. El programa incluye la pieza *Heliosis* de la compositora austriaca Hannah Eisendle, la *Sinfonía nº 7* de Antonín Dvorák y el *Concierto para violonchelo op. 129* de Robert Schumann, en el que intervendrá como solista Kian Soltani, uno de los más interesantes violonchelistas de la nueva generación.

Madrid, Auditorio Nacional, 16-III
Barcelona, Palau de la Música, 18-III



WILLIAM
CHRISTIE

El Barroco inglés invade España

Este mes de marzo ofrece una excelente cosecha en cuanto a músicas procedentes de la Inglaterra barroca. El Haendel más británico está muy bien representado por tres propuestas de gran atractivo. *Vespres d'Arnadí*, el conjunto que dirige Dani Espasa, presenta en versión de concierto la ópera *Amadigi di Gaula* en el Auditori de Barcelona (día 3) y el Auditorio Nacional de Madrid (6) con un reparto vocal de lujo en donde figuran Xavier Sabata, Núria Rial y Anna Devin, entre otros. El día 8, también en el Auditorio, le toca el turno a la oda pastoral haendeliana *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, interpretado por Les Arts Florissants bajo la batuta de William Christie.

Otro inolvidable título operístico, *Giulio Cesare*, aparece en la cartelera de conciertos de Barcelona (Palau de la Música, día 10) y Oviedo (12). Lo ofrece el conjunto Forma Antiqua, bajo la dirección de Aarón Zapico y con un plantel vocal de lo más ilustre: Carolyn Sampson, Maite Beaumont, Hilary Summers, Christopher Lowrey...

Por si esto fuera poco, el Palau de la Música de Barcelona acoge a otro representante imprescindible del barroco inglés, Henry Purcell. El conjunto belga Vox Luminis interpretará dos de sus más importantes partituras destinadas a los escenarios: *King Arthur* (14) y *The Fairy Queen* (16). Unos días más tarde (27), Vox Luminis volverá a hacer sonar *King Arthur* en el Teatro Real de Madrid. 🎻

BENJAMIN
ALARD

B. Martínez

El teclado de Bach copa la programación del CNDM

La música para teclado de Johann Sebastian Bach reina soberana en la temporada del CNDM. Los 16 y 19, en el Auditorio Nacional, el clavecinista y organista francés Benjamin Alard culmina su integral dedicada al *Clavier-Übung*. El primer concierto (Sala de Cámara), con la obra que ocupa el cuarto y último libro de la serie: nada menos que las *Variaciones Goldberg*. El segundo concierto, (Sala Sinfónica), con piezas para órgano del tercer libro.

Seis días después, el 22, el conjunto La Ritirata de Josetxu Obregón ofrecerá, también en el Auditorio Nacional, un apartado de la producción para tecla de Bach que no suele programarse con mucha frecuencia: sus conciertos para 2, 3 y 4 claves. Son arreglos de obras anteriores propias y ajenas (el concierto para 4 claves procede del *Estro armonico* de Vivaldi), que Bach acometió en la década de 1730 para el Collegium Musicum de Leipzig. Se trata de eslabones fundamentales en el afianzamiento del clavecín como instrumento solista en el ámbito del concierto, y en este sentido la propuesta de La Ritirata sobresale también por el renombre de los clavecinistas invitados para la ocasión, es decir: el francés Pierre Hantaï y los españoles Daniel Oyarzabal, Ignacio Prego y Diego Ares.

Madrid, Auditorio Nacional, 16, 19 y 22/III



Lobo

Carlos Álvarez, en el Palau de Les Arts con *Macbeth*

Después de encarnar en anteriores temporadas a Simon Boccanegra, Yago, Rodrigo y Escamillo, el barítono Carlos Álvarez vuelve al Palau de Les Arts de Valencia con un título especialmente significativo dentro de su carrera: el *Macbeth* verdiano. El cantante malagueño, que el año pasado dio prueba en el Teatro Real de sus dotes humorísticas en *Viva la mamma* de Donizetti, regresa al registro trágico con un título que marca un punto de inflexión en la dramaturgia de Verdi. Le acompañan en el escenario la soprano Anna Pirozzi en el temible rol de Lady Macbeth, así como el bajo Marco Mimica (Banco) y el tenor Giovanni Sala (Macduff). El italiano Michele Mariotti se hace cargo de la dirección musical frente a la Orquesta y Coro titulares de Les Arts en una producción de la Royal Danish Opera firmada por el director de cine y teatro australiano Benedict Andrews, quien acentúa el perfil más violento y transgresor del original shakespeariano.

Valencia, Palau de Les Arts, 31-III/10-IV

MAESTRANZA



Pelléas et Mélisande, con Michel Plasseur, en el Maestranza

Casi en paralelo con las funciones del Liceu de Barcelona, el Teatro de la Maestranza también ofrece en su temporada operística *Pelléas et Mélisande* de Debussy. El coliseo sevillano propone este título en el montaje que Willy Decker firmó para la Staatsoper de Hamburgo. El reparto vocal está encabezado por Edward Nelson (Pelléas), Mari Eriksmoen (Mélisande), Kyle Ketelsen (Golaud) y Jérôme Varnier (Arkel). Sin embargo, el mayor atractivo de la presente producción reside en la presencia como director musical de Michel Plasseur. El actual director honorario de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla es uno de los grandes especialistas del repertorio francés, como demostró durante décadas al frente de la Orquesta del Capitolio de Toulouse (1968-2003). A estos años se remontan sus numerosos registros de música francesa, que en buena medida aún siguen siendo referentes discográficos. Curiosamente, en su amplia discografía Plasseur no cuenta con ningún registro oficial del *Pelléas* de Debussy, tal vez porque su sello (EMI) tenía ya en catálogo la célebre grabación de Karajan —publicada en 1979— y no quería duplicar títulos.

Sevilla, Teatro de la Maestranza, 22, 24 y 26-III

BOSF

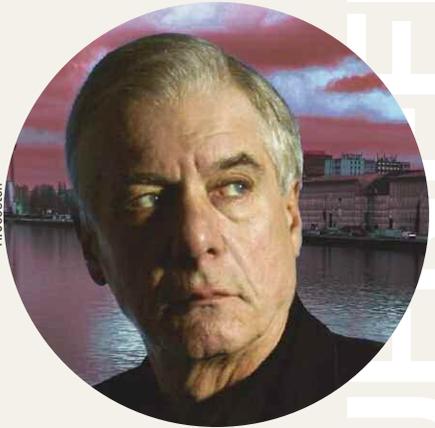


La peste de Gerhard, en L'Auditori de Barcelona

En el marco del Barcelona Obertura Spring Festival, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC), el Ensemble O Vos Omnes, el Coro de Cámara del Palau y el Coro Madrigal proponen bajo la batuta de Francesc Prat una de las obras maestras del catálogo de Robert Gerhard, y sin duda una de sus partituras más ambiciosas: *The Plague (La peste)*. Compuesta sobre la novela homónima de Albert Camus y estrenada en 1964, *La peste* cuenta con una doble parte vocal hablada (a cargo de un narrador) y cantada (coro). *La peste* es, en palabras de Malcolm MacDonald, “una especie de Pasión, la pasión de una humanidad en manos de unas fuerzas que estarán siempre fuera de control” y por ello se presta especialmente bien a describir unos tiempos como los actuales, marcados por el miedo y la pandemia. Al final de la Guerra Civil española, Gerhard se instaló en el Reino Unido, por lo que resulta muy atinada la inclusión en el programa de un compositor inglés, Benjamin Britten, cuyas *Illuminations* también buscan inspiración en un autor francés (Arthur Rimbaud). El intérprete vocal es en este caso el tenor británico Ian Bostridge.

Barcelona, L'Auditori, 25, 26-III

H. Joosten



NECROLOGÍA

Hans Neuenfels

El universo del *Regietheater* perdió a uno de sus más conspicuos representantes con la muerte, acaecida el pasado 6 de febrero en Berlín, del director de escena alemán Hans Neuenfels, a los 80 años. Nacido en Krefeld (Westfalia) en 1941, Neuenfels fue un reputado escritor, poeta, cineasta y libretista, además de polémico *regisseur* tanto en el campo del teatro hablado como en la ópera. En este último terreno, Neuenfels despertó airadas controversias con montajes literalmente explosivos de óperas clave del repertorio. Especialmente polémico fue su *Lohengrin* de las ratas para Bayreuth, que ambientaba la ópera romántica de Wagner en un laboratorio y disfrazaba al coro de cobayas. En su juventud, fue secretario del pintor surrealista Max Ernst, que llamaba a Neuenfels “el pájaro loco de Krefeld”. Durante la década de los 70, su colaboración con el director de orquesta Michael Gielen y el dramaturgo Klaus Zehelein convirtió la Ópera de Fráncfort en símbolo de la vanguardia teatral operística. Su producción de *Aida* de 1981 fue calificada como el escándalo operístico de la década. En 2003, Neuenfels se vio de nuevo envuelto en una acalorada polémica, esta vez a causa de su decisión de incluir, en su producción del *Idomeneo* mozartiano, una escena en la que el protagonista vaciaba un saco en el escenario con las cabezas cortadas de Poseidón, Buda, Jesucristo y Mahoma. La reposición del montaje en Berlín en 2006 fue cancelada por temor a atentados islamistas, aunque finalmente sería reprogramada, después de una oleada de protestas por la autocensura. ¶

NEUENFELS

Caminando con George Crumb

Creo que mi primer contacto con la música de George Crumb fue a finales de los años 60 del pasado siglo, cuando escuché en Francia su obra *Ecos del tiempo y del río*. Por entonces, desconocía todo sobre él, y si me acerqué a esa obra fue porque estaba leyendo en ese momento a Thomas Wolfe, autor del libro en que se inspiraba la pieza. Pero el contacto fue como una revelación. Había descubierto a un compositor norteamericano con voz propia, fuera del círculo de John Cage, del serialismo a lo Milton Babbitt y de las experiencias electrónicas de la Columbia-Princeton. Desde entonces, seguí con interés su trayectoria, y ya a principio de los setenta asistí, a través de la parisina Tribuna de Compositores de la UNESCO, a la que acudí con Enrique Franco representando a RNE, al triunfo internacional de una obra tan singular como *Antiguas voces de niño*, con su texto lorquiano en español.

Yo todavía tendría con Crumb otra experiencia francesa, esta vez en el Festival de Royan, donde presentó una macropieza tan espectacular y particular como *Black Angels*, obra en la que un cuarteto de cuerda amplificado crea un mundo tímbrico y expresivo absolutamente novedoso que se tomó como un alegato antibélico —y lo es— o como una protesta contra la intervención americana en el Vietnam —también lo es— aunque tampoco hay que olvidar la raíz miltoniana de una pieza que acaba siendo en realidad como una enorme epopeya.

Crumb era una persona muy viva e inteligente, con la que daba gusto hablar de cualquier cosa

A partir de entonces, la obra de Crumb se hizo conocida en todo el mundo, al menos en los ambientes especializados. De él me interesaba mucho el hecho de que, en cierta medida, su obra se correspondía a lo que en España practicaba la llamada Generación del 51, que era de su misma edad y de la que hace muy poco le han precedido en su marcha al más allá tanto Cristóbal Halffter como Luis de Pablo. Pero también su independencia de las corrientes seriales y su empeño en mantener a Federico García Lorca como uno de sus puntos referenciales más constantes; en sus textos se basan nada menos que doce de sus obras.

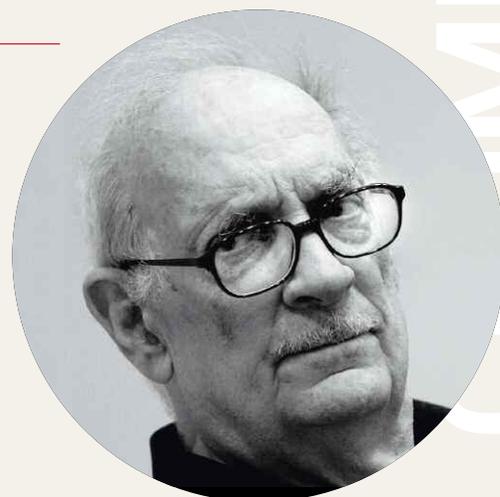
Otro aspecto que llama mucho la atención en su producción es que, aunque se mantiene alejado de la música electroacústica, muchas de sus obras tienen un firme soporte en una amplificación que influye no solo en la capacidad dinámica de los sonidos, sino que juega con el espacio/tiempo musical y con el

equilibrio de timbres de una manera tan creativa como original.

Mi primer encuentro personal con Crumb tuvo lugar en Miami, en 1995. La Universidad Internacional de Florida había organizado un curso de composición para el cual llamé a tres *visiting professors*, dos americanos y un europeo, que éramos respectivamente George Crumb, Olly Wilson y yo. En aquellos días tuvimos ocasión de tratarnos mucho y de intercambiar puntos de vista compositivos y musicales en general. Crumb era una persona muy viva e inteligente, con la que daba gusto hablar de cualquier cosa. Sin embargo, mi gran sorpresa se produjo al comprobar que un admirador de la obra de Lorca como él, que había utilizado sus textos nada menos que en una docena de composiciones, no hablara ni una palabra de español. Pudimos en consecuencia conversar mucho sobre su método de trabajo, en el que empleaba los textos originales y la traducción inglesa de los mismos, que le servía de apoyo pero que no aparecía en la partitura. Los aspectos que más le interesaban y sobre los que más indagaba eran los contenidos metafóricos del poeta, aunque evidentemente dejaba de lado las aliteraciones y otros recursos sonoros que los textos de Lorca poseen en su original español. Crumb no pretendía hacer música española,

sino tomar la lección universal de García Lorca como una proyección de su creatividad personal. No americanizaba esos textos, simplemente los usaba con el marchamo universalista con que hubiera podido tomar los de un Homero o un Dante.

Las piezas lorquianas pueden ser el núcleo duro de su producción, aunque no es el único. Ya hemos mencionado algunas obras importantes en su catálogo que son muy diferentes, pero todas exhiben el denominador común de una búsqueda sonora que se acerca al mundo físico para transformarlo de una manera que podría ser fácil mediante tratamientos electrónicos, pero que él resolvía con procedimientos acústicos, aunque se basaran en tecnologías como la amplificación. En este sentido, el autor estadounidense llamó poderosamente la atención con *Vox balaenae*, sobre los sonidos de los cetáceos, no sólo de las ballenas, aplicados a la música instrumental.



Y uno de sus grandes monumentos sonoros son los cuatro cuadernos de *Makrokosmos* —cuyo título es una evidente referencia a *Microkosmos* de Bartók— en los cuales el piano es tratado en varias dimensiones, ya que, si los dos primeros cuadernos utilizan un piano en todos sus aspectos, el tercero usa también percusión y el cuarto es a cuatro manos.

Sin ser desconocida en España, la obra de Crumb ha tenido aquí una difusión limitada. Desde luego, las orquestas sinfónicas han pasado olímpicamente de él (como de casi todo el mundo), aunque no sea el sinfónico el aspecto más nutrido de su producción. Pero otras obras sí se han dado en diversos festivales y ciclos, a los cuales él mismo acudió en persona en ciertas ocasiones, hasta llegar a la gran celebración por sus noventa años que organizó en su edición de 2021 el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, gracias a la visión y decisión de su actual director, Antonio Moral. En esa edición, el festival granadino presentó las doce obras que Crumb escribió sobre textos de Lorca. A su edad y con pandemia de por medio Crumb no pudo estar presente en el acontecimiento, pero al menos tuvo la satisfacción de ver uno de sus sueños cumplidos, pues en muchas ocasiones había confesado que le gustaría que todas esas piezas se pudieran interpretar alguna vez en un mismo ciclo. Y lo mejor de todo es que, por una vez, tal iniciativa se ha hecho en España en vida del autor, pues una de las grandes especialidades de nuestro país con sus artistas es la ignorancia en vida y el olvido en la muerte; pero, eso, sí, con fastuosos entierros.

Con George Crumb se me va otro compañero de camino musical, y en estos últimos meses se han ido varios y muy significativos. Sin duda asistimos al cierre de toda una gran generación de compositores. Pero el camino sigue y hay que seguir haciéndolo al andar. Eso no es de Lorca, pero tampoco hay por qué prescindir de Machado.

TOMÁS MARCO

ENTREVISTA

Ángel G. Piñero

El 24 de marzo, el Teatro Real acoge el concierto *Recuerdas de una vida*, un homenaje a la guitarra clásica española que celebra también el 90 aniversario del guitarrista y compositor gaditano Ángel G. Piñero. Tras formarse en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, Piñero cursó estudios de composición en el Conservatorio de Múnich, una faceta que a partir de los años 80 compaginó con su actividad como concertista. En 2016, crea la Asociación de Guitarra Clásica Ángel G. Piñero y en 2019 pone en marcha un Concurso Internacional de Guitarra Clásica con el doble objetivo de descubrir jóvenes talentos y promocionar la guitarra dentro y fuera de España.

Una de sus peculiaridades ha sido la de desarrollar dos técnicas para tocar la guitarra tanto con la yema como con la uña.

Sí. Pienso que en la guitarra conviven dos personalidades y no quería privarme de ninguna. Por un lado, está la uña, que produce una sonoridad más fuerte y agresiva, y que ha sido utilizada por muchos músicos, como Segovia y Yepes. Pero la escuela de la yema también tiene una tradición ilustre con Emilio Pujol, Tárrega y Sor. La cuerda pulsada por la yema del dedo tiene un sonido suave, íntimo y aterciopelado. Cuando lo escuché por primera vez, me quedé hechizado. Así que desarrollé dos técnicas para poder tocar en un mismo concierto con la uña (mano izquierda) y con la yema (mano derecha).

Pero, al tocar esta forma, las uñas de la mano derecha hacen imposible apoyar los dedos en el mástil. ¿Cómo solucionó el problema?

Me hice construir a principios de los setenta una guitarra especial con unos canales a lo largo del mástil para poner ahí las uñas sin que se rompiesen o dificultasen los movimientos. Al mismo tiempo, encargué otra guitarra para ser tocada con la mano izquierda, con toda la estructura interna de la madera al revés. Me la construyó en 1969 el célebre luter Ignacio Fleta y es la única guitarra de este tipo hecha por él. Al principio me puso pegas, pero logré convencerlo. En el Barroco, los lutieres seguían las indicaciones de los compositores y experimentaban diferentes posibilidades, mientras que en la actualidad se imponen unas soluciones estándar y los músicos vivimos encajonados en ellas. Nos hemos acostumbrado a que el músico debe adaptarse al instrumento y no al revés, como ocurría antes.

¿Qué tipo de repertorio tocaba con esas dos técnicas?

Utilizaba la yema para las piezas del Renacimiento y del primer Barroco, y la uña para las épocas sucesivas. Subía al escenario con ambas guitarras y empleaba cada una de ellas según el repertorio elegido. Así he dado más de 300 conciertos tanto en España como en el extranjero.

El concierto del Teatro Real está



dedicado enteramente a composiciones suyas.

Sí, se trata un concierto monográfico pero con una amplia variedad de plantillas. Quiero presentar la guitarra como un instrumento polivalente. Habrá piezas para guitarra sola, una de las cuales está escrita como homenaje a las víctimas del coronavirus (es la obra que abre el programa). Luego habrá una pieza para guitarra y danza, otra para guitarra y voz, otra más para guitarra y cuarteto de cuerda. Y por último, cinco piezas para guitarra y orquesta sinfónica.

¿Puede decirnos algo sobre los intérpretes?

Los guitarristas son los ganadores de nuestro concurso internacional. Las piezas para guitarra sola las interpretará el ucraniano Stanislav Steshenko; las con danza, voz y cuarteto estarán tocadas por el italiano Luca Romanelli, mientras que el ruso Roman Zorkin se hará cargo de las con orquesta. También intervendrán el bailarín jerezano Manuel Garrido, que está en la Ópera de París, la soprano Estíbaliz Martyn, el Cuarteto Chagall y la Orquesta Clásica Santa Cecilia bajo la batuta de José Antonio Montañó.

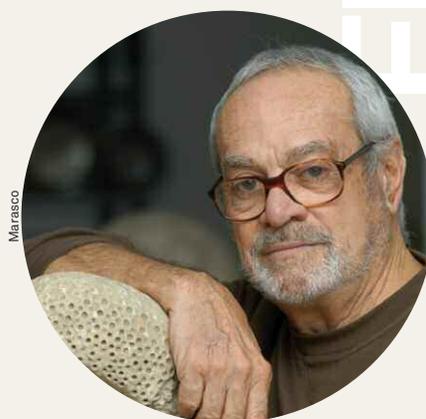
¿Cómo definiría su música?

Para mí, la música debe ser algo que alimente el alma y suavice las tensiones. Busco un lenguaje comprensible para el público; me gustan la claridad y el diálogo. Suelo comparar mi música con un taburete de tres patas. La melodía es el hilo que comunica una cosa con la otra. Luego viene la armonía, que es una manera de vestir de diferentes formas la melodía, y finalmente está el ritmo, que la hace andar. De mi parte pongo la inspiración, mis sentimientos y mis estados de ánimo.

¿Cómo valora la situación de la guitarra en España?

Con tristeza tengo que decir que la guitarra se cultiva más fuera de España que dentro. El problema tiene que ver con el escaso apoyo que las instituciones brindan aquí a la cultura. El músico se enfrenta en España a un vacío enorme, y un país que no apoya la cultura deja de ser un país de primera división.

STEFANO RUSSOMANNO



Marasco

NECROLOGÍA

Ezio Frigerio

El pasado 2 de febrero fallecía, a los 91 años el italiano Ezio Frigerio, uno de los más destacados escenógrafos del panorama teatral y operístico del último medio siglo. Nacido en 1930, Frigerio estudió arquitectura en el Politécnico de Milán y pronto empezó a colaborar como diseñador de vestuario con el Piccolo Teatro de Milán y su director Giorgio Strehler, así como con el Teatro alla Scala. A lo largo de su carrera, montó cerca de cuatrocientos espectáculos en los más importantes escenarios internacionales, muchos de ellos en estrecha colaboración con su mujer, la figurinista Franca Squarciapino. En el Teatro Real, por ejemplo, dejó su huella en *Manon* (2000), *Falstaff* (2002), *Madama Butterfly* (2002), *Tosca* (2004 y 2011), *Don Giovanni* (2005), *Tristán e Isolda* (2007) y *Les Contes d'Hoffmann* (2006). También trabajó para el cine con cineastas como Vittorio De Sica, Liliana Cavani o Bernardo Bertolucci. Entre sus numerosos premios está la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes que el Gobierno de España le concedió en 2018. Ese mismo año, el Museo Thyssen dedicó a él y a Squarciapino una exposición. ¶



Rosina Storchio, las vibraciones cordiales de una voz



El 19 de mayo de 1872 venía al mundo en Venecia la que más tarde sería famosa soprano Rosina Storchio. Cúmplenos por tanto en estas líneas recordarla con motivo de los 150º años de su nacimiento. Como cantante, su brillo fue cegador durante lustros. Curiosamente, concluyó su carrera en el Liceo de Barcelona en 1923, encarnando una

vez más a Cio-Cio-San, papel que ella misma había creado en el estreno scaligero de 1904 y que supuso uno de sus mayores triunfos.

ARTURO REVERTER

No había sido Butterfly su única creación absoluta. Arrostrada y decidida como era, vistió por primera vez a otras heroínas, las dos primeras de Leoncavallo, Mimí de *La bohème* (La Fenice, 1897) y *Zazà*, de la ópera del mismo título (Lírico de Milán, 1900). Más tarde, Stephanie de *Siberia* de Giordano (la Scala, 1903) y Lodoletta de la ópera así llamada de Mascagni (Constanzi de Roma, 1917). Ello da idea no solo de su querencia por lo nuevo, sino también de su variedad de registros.

Y eso que la voz no era en sí extraordinaria ni por volumen, ni por extensión, pero sí por riqueza de armónicos, por luminosidad, por vibraciones cordiales... El maestro Celletti la definía muy bien (en eso, como en otras cosas, era un hacha): "Dotada de una voz de volumen modesto, de muy claro colorido y de consistencia lírico-ligera, conseguía el prodigio de encontrar un carácter dramático en unas inflexiones, que, por el timbre inocente y el esmalte de tenue plata lunar, eran, *per se*, exquisitas coloraciones al pastel".

Atributos que servían para conceder, por ejemplo, a su Manon, a su Mimí o a su Cio-Cio-San, sus frágiles características vocales y su lánguida elegancia. Por no hablar del toque abiertamente romántico de su Violetta, revestida de una especial fuga, recreada con un fraseo y una férvida y vigorosa dimensión escénica. Y en el ámbito más próximo a lo lírico-ligero (aunque no siempre de acuerdo con unos planteamientos historicistas), Storchio lograba restituir a *Linda di Chamonix* de Donizetti o a Amina de *La sonnambula* de Bellini una humanidad y un calor envueltos durante decenios en artificiales virtuosismos ausentes de cordialidad.

Fue importante para Storchio su amistad con Toscanini, que contó con ella en numerosas ocasiones. Su innata musicalidad, su técnica, la pureza de la emisión y de las vocalizaciones, la elegancia de la figura y del

gesto acabaron por imponerse, particularmente entre los estratos más intelectuales del público, agradecido por las nuevas luces que aportaba a los personajes, tanto a los creados por ella y en los que iba profundizando, cuanto en aquellos que retomaba de la tradición. Y al respecto son reveladoras las manifestaciones de Puccini tras haberla visto y oído en su Mimí y después del accidentado estreno de *Butterfly*.

"¿Y quiere entonces mi Butterfly, mi pequeña apasionada, abandonarme? Me parece como que al irte te llevas contigo la mejor parte, la más poética, de mi trabajo. O expresándome mejor: creo que Butterfly sin Rosina Storchio se convierte en una cosa sin alma". Porque, en efecto, el estreno en el Teatro alla Scala de Milán había sido un fracaso humillante para Puccini, pero su admiración por Storchio era inquebrantable. Porque, además, los críticos que condenaron *Madama Butterfly* como un refrito falto de inspiración de trabajos anteriores, estaban de acuerdo en una cosa: la actuación exquisitamente musical de Storchio.

La soprano había estudiado en Mantua (ciudad en la que se creyó durante años que había nacido) con Fatuo y en Milán con Giovannini. En el Teatro Lírico de esta última ciudad según unas crónicas, en el Dal Verme, según otras, hizo su debut: fue en el papel de Micaela de *Carmen* en 1892. La Scala la acogió tres años después como Sofie de *Werther* y enseguida, en el Teatro Nacional de Roma, cantó su primera *Manon* de Massenet, donde puso de manifiesto ya su entrega y apasionamiento en la escena de San Sulpicio.

La Scala fue durante muchos años su principal campo de operaciones y allí se consagró, en la temporada 1905-1906, como una de las más eficaces Violettas de todos los tiempos. Fue viajera muy activa antes y después

de la Primera Guerra Mundial, y visitó numerosos países de Europa y América, triunfando en España y América del Sur. Estrenó *Tosca*, una parte que, pese a su autoridad, técnica y recursos, nunca llegó a dominar del todo. Chicago y Nueva York la acogieron en 1920 cuando ya no estaba para excesivos trotes y cuando su voz había perdido buena parte de su frescura. Como se dice, el Liceo fue su último escenario.

Debe resaltarse la versatilidad de Storchio, que abordó otras óperas de muy distinto tipo; por ejemplo, *Euryanthe* de Weber y *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, *Susanna de Las bodas de Figaro* de Mozart y una impensada Maddalena de *Andrea Chénier* de Giordano. Más que una obediente servidora musical, ha afirmado Ditlev Rindom, "Storchio fue un agente creativo vital que estableció convenciones artísticas en óperas de repertorio como *La traviata* al mismo tiempo que abogaba por obras contemporáneas. Su versatilidad vocal nos ofrece también un recordatorio acerca de los modos en que las categorías para los cantantes han variado desde los años de su carrera (1892-1923).

La cantante, a diferencia de otras como la contemporánea y aún más grande Claudia Muzio, grabó bastante poco. Hoy se pueden encontrar algunas de sus interpretaciones en diferentes compilaciones y en compañía de otros cantantes: Accord (4 LP), Symposium (CD), Rococo (CD)... Una pequeña muestra de lo que realmente grabó y que se difundió en su día en piedra o vinilo en 78 revoluciones. Se localizan registros acústicos de 1903 de Gramophone (*Siberia*), 1906 y 1910 de Fonotipia (*Don Pasquale*, *Linda di Chamounix*, *Fra Diavolo*, *Traviata*, *Sonnambula*) y Parlophon (Don Pasquale). En microsurco se encontraban reediciones de algunas de esas interpretaciones en HRS o en Heritage. ¶

El abrecartas, testimonio de un músico y de una época

Madrid. Teatro Real. 16-II-2022. De Pablo, *El abrecartas*. Airam Hernández, Borja Quiza, José Antonio López, Mikeldi Atxalandabaso, Jorge Rodríguez-Norton, Ana Ibarra, Viçens Esteve, Gabriel Díaz, David Sánchez y Laura Vila. Pequeños Cantores de la JORCAM. Director musical: Fabián Panisello. Director de escena: Xavier Albertí.

EN *El abrecartas*, su última obra lírica, Luis de Pablo seguía depurando su lenguaje y abría con ello nuevas vías expresivas, consecuencia de la lógica evolución de un creador nato que estuvo presente en todos los frentes desde finales de la década de los 50. El compositor bilbaíno fue un artista a quien siempre le faltó tiempo para hacer y convertir en música las miles de ideas que iban ido surgiendo a borbotones de su magín y que le llevaron a surcar los mares más procelosos en tiempos en los que estas avanzadillas constituían un serio peligro; para la salud y para el bolsillo.

Con esta ópera, escrita ya hace algún tiempo, el compositor volvía a colaborar con el escritor y periodista Vicente Molina Foix, autor de los libretos de dos obras anteriores forjadas entre ambos: *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*. Estamos ante una historia “de pérdidas, exilios y pasiones muy vivas” (que abarca solamente las 200 primeras páginas de la novela original), en la que están presentes Lorca, Aleixandre, Hernández y D’Ors.

La sustancia literaria es desde luego bien enjundiosa pues se extrae del verbo y de los escritos, más o menos autobiográficos, de aquellos grandes personajes de nuestra historia cultural y política, que figuran con sus pensamientos, dichos, frases y reacciones entresacados de sus testimonios más auténticos; y, por supuesto, de la fantasía del libretista, que

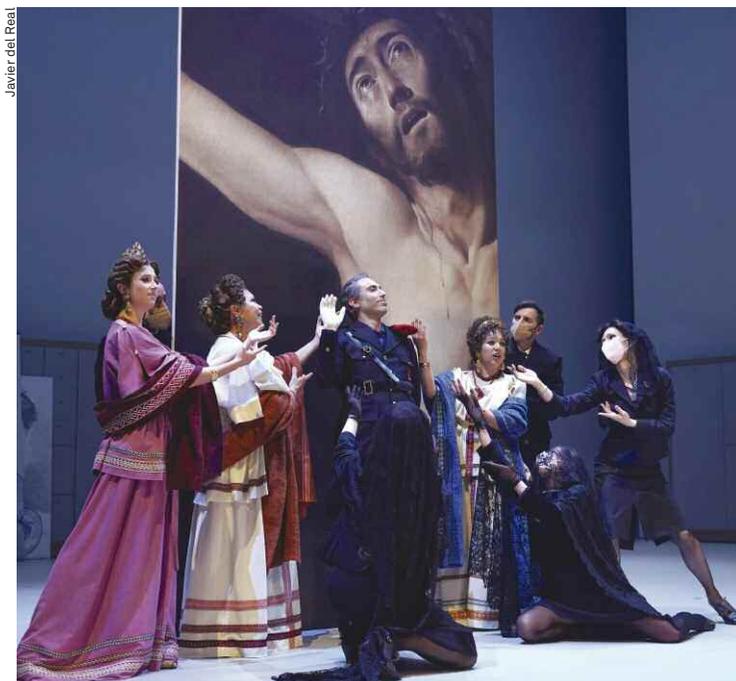
si viene al caso inventa nombres y situaciones y que a veces recurre a su propia memoria y a su relación con algunos de aquellos insignes.

En cierto sentido estamos ante una obra resumidora y sintetizadora de toda una larga vida. Evidentemente, y eso no es nuevo, los modos y lenguajes, las propuestas de De Pablo siempre determinaron un notable grado de complejidad que no facilitaba la interpretación. Encontramos, como siempre, en el músico bilbaíno una desbordante imaginación tímbrica, un tratamiento instrumental muy virtuoso, una administración de colores muy sabia, y un minucioso y bien labrado trabajo temático. Todo ello engarzado en un lenguaje si se quiere unificador de tendencias y con la vista puesta en diversas fuentes, a veces populares, a veces serias a lo largo de un tejido sabiamente urdido con aplicación de armonías raras en su pluma con anterioridad que se imbrican a lo largo de un trabajo en realidad muy severo.

El comienzo de la ópera se trabaja un tejido atonal de buen cuño, heredero de formas y maneras del pasado, que siempre está en la base de la acción, tantas veces metafórica u onírica. Pero enseguida entran en liza inesperados aires populares que establecen curiosas asociaciones con otros más severos y que se imbrican con fortuna en el devenir dramático. Así encontramos lo mismo un choro brasileño, un motete renacentista, una nana, un pasodoble o un vals. Panisello alerta también sobre la inclusión de un gamelán indonesio.

La obra, que se divide en un prólogo y seis escenas, se hace inteligible enseguida con los cantos infantiles en Fuentevaqueros (1905), donde hacen su aparición figuraciones de la trompeta, siempre muy presente en la rica partitura y en donde pasajeraamente detectamos incluso ciertos ramalazos minimalistas (¡quién lo iba a decir!). Y aparecen, aquí allí, instantes en los que se nos ofrece la combinación de dos voces a distancia de una tercera mayor, como en los dúos de Alexandre y Acero y en el que cierra la ópera *a cappella* entre Setefilla y Alfonso.

En el poético texto se deslizan imágenes de lo más variado y se encierran soliloquios o conversaciones que a veces se nos antojan fútiles, como las que surgen del monólogo de Alfonso o las palabras del trío de los policías ‘grises’. Hay pasajes voluntariamente humorísticos (de humor más bien negro), como los que integran la extensa escena en la que Eugenio d’Ors toma protagonismo. Aquí



Javier del Real

Javier del Real



una comisaría se funde con una iglesia y más tarde con un cementerio y la música adopta una apariencia burlona con la actuación de las idólatras del escritor. Un inteligente esperpento.

En el fluir de la música es gran protagonista la voz, como es lógico. Aquí está sometida a distintos procesos de elaboración y cambio en busca de la expresión dramática perseguida. Y es en este terreno donde la inspiración del compositor, desbordante en todo lo demás, parece sufrir un freno. La inventiva es alicorta y, como era habitual en él, recurre a un monótono recitado dramático de intervállica más bien estrecha y de recorrido usualmente silábico, nada fantasioso y en exceso anclado a una sucesión de fonemas que en ocasiones se despegan del fluir instrumental, lo que proporciona una evidente monotonía,

final, que no es un dúo de amor, sino el dúo de amor “imposible de un hombre hacia una mujer y al mismo tiempo el dúo de amor de una mujer por otra mujer”.

Albertí ha sabido dar con estas y otras pulsiones partiendo de una puesta en escena de sketches, de cuadros sucesivos (muy fantasioso e ilustrativo el que recuerda el teatro lorquiano de *La Barraca*), a lo que sin duda obligaba la narración del original a través de las distintas cartas y ha organizado toda la peripécia empleando una escenografía geométrica y móvil ideada por Max Glaenzel en busca de recrear un mundo en realidad metafórico que tiene lugar en un espacio mental construido sobre los contenedores de la memoria escrita: los archivadores, que van delimitado el espacio, colocados de esta y de aquella manera. Todo encaja así, pero crea un escenario lineal de

Ha sabido fundir lo inconexo y dar a la acción una elegante continuidad, resaltando las diversas tintas y claroscuros y apoyando con esmero al recitado vocal de los distintos cantantes, que han formado un equipo bien avenido y compacto en el seguimiento de una línea vocal de tonos graves, grises y oscuros. Rafael González Sanahuja, amigo desde la escuela de García Lorca, muy presente en casi toda la accidentada narración, ha sido un valiente y cumplidor José Manuel Montero, tenor lírico de emisión pasajeramente engolada, pero firme y musical.

El poeta granadino, que desaparece pronto, estuvo servido por el también tenor Airam Hernández (en este caso sin barba), seguro, bien timbrado y expresivo. Otro tenor, Jorge Rodríguez-Norton, de emisión algo velada, pero entonado, fue Andrés Acero. Aleixandre estuvo en la voz lírica y baritonal de Borja Quiza, que cantó con propiedad; lo mismo que José Antonio López, barítono de una pieza, en el breve cometido de Miguel Hernández. Sobria y cálida, con evidente vibrato, Ana Ibarra. En su sitio Vicenç Esteve como Ramiro, y muy bien Mikeldi Atxalandabaso en la importante parte de Alfonso. Su voz de lírico-ligero ha sonado, en una tesitura quizá en exceso grave, con peso y cierta anchura. Con presencia vocal, aunque muy opaco tímbricamente el un tanto esforzado David Sánchez en la piel de D’Ors. Bien el contratenor Gabriel Díaz como Comisario, y Laura Vila en su corta aparición en el cementerio como Sombra (y su agua de Vichy).

Ajustado el Coro y excelentes los Pequeños Cantores de la JORCAM, siempre bajo el control de Ana González. Éxito discreto, con una notable huida al final de parte del público, quizá por rechazo de la música; quizá por el mensaje progresista del libreto, que canta las bondades de los vencidos y pone el acento en cuestiones aún en discusión. Muy buena idea la de situar al final la partitura en un atril como justo homenaje al compositor recientemente desaparecido. Sobre ella Vicente Molina Foix colocó cuidadosamente una rosa roja.

ARTURO REVERTER

Encontramos, como siempre, en De Pablo una desbordante imaginación tímbrica, un tratamiento instrumental muy virtuoso, una administración de colores muy sabia, y un minucioso y bien labrado trabajo temático

una notoria falta de contrastes vocales.

La construcción de la ópera se asienta sobre las firmes bases del evocativo libreto, que recurre con frecuencia, así nos lo parece, a situaciones surgidas de la memoria, a imágenes fantasiosas salidas del túnel del tiempo y que nos retrotraen, nos informan y nos hacen pensar sobre sucesos y personas que fueron protagonistas de una etapa más bien negra de nuestra historia.

Llevar a escena una narración semejante, engarzada en un libreto sin duda hábilmente construido a lo largo de sus diversas estancias, no es tarea fácil. Xavier Albertí ha cogido el toro por los cuernos y, como bien explica, no ha tratado de construir una situación ‘teatral’ sino de recrear mundos internos, y de buscar “la pulsión del día a día de un siglo, visto desde la pulsión de las pasiones humanas más poderosas que son el amor y el deseo”. Aquí adquiere todo su sentido el comentado dúo

enorme frialdad. En todo caso, una escena irreal, que emana verdaderamente de la memoria colectiva y particular y que, bien mirado, podría tener cabida en una construcción abstracta vecina a un oratorio.

No es nada fácil levantar con decoro, incluso con bondad, una partitura tan cambiante —en lo dramático y en lo instrumental—, en la que se van produciendo constantemente modificaciones de registro expresivo y donde se suceden líneas de indudable complejidad y se alternan consonancias y disonancias de manera continua. Se dan la mano polifonías, homofonías, heterofonías y mixturas; y eso lo sabe bien Fabián Panisello, que se ha estudiado la obra de pe a pa. Se nota porque se ha mostrado muy seguro durante toda la representación, respirando con los cantantes y una muy poblada orquesta, con metales y percusiones situadas en palcos laterales de platea.

TEMPORADA DE LA OCG

De la 'Commedia dell'Arte' a la pasión de Cristo

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 12-II-2022. Berna Perales, soprano. José Luis Sola, tenor. Víctor Cruz, barítono. Coro de la Orquesta Ciudad de Granada. Director del coro: Héctor E. Márquez. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Víctor Pablo Pérez. *Obras de Stravinsky y Franck.*

EL octavo concierto del ciclo sinfónico de la OCG tuvo la peculiaridad de que ni el musicólogo más imaginativo podría encontrar la menor relación (ni siquiera de oposición o contraste) entre las dos piezas programadas, lo que viene a recordarnos que el hecho de que las obras de un concierto tengan que mostrar algún tipo de afinidad o 'discurso' no es sino una convención que bien puede eludirse sin problema y disfrutar sin más de la música: se interpretó el ballet *Pulcinella* de Stravinsky en su versión completa, incluidas las partes cantadas, y el oratorio de César Franck *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* (que no se descubrió hasta 1955 y que la OCG interpretaba por primera vez).

En ambas destacó la dirección magistral, tranquila, sin batuta, muy matizada, apacible y económica en el gesto de Víctor Pablo Pérez, que supo imprimir a obras tan distintas su carácter propio. En el ballet de Stravinsky subrayó su cualidad camerística —que, sin embargo, a veces sorprendía con apabullantes y tormentosos *tutti*—, con un diálogo continuo, entre sincopado y contrapuntístico, de los distintos instrumentos. Aunque la ironía, y aun cierta agresividad de ritmo y timbre, tan característica de Stravinsky, están presentes en la música, la interpretación la redujo al mínimo

y optó por resaltar la belleza, la brillantez y la (supuesta) ingenuidad.

Es difícil destacar a miembros de la orquesta, toda ella a gran altura y como en amable competencia; quizá a modo de ejemplo podría indicarse el momento de gloria de los contrabajos en el n.º 18 (Vivo), de claras reminiscencias circenses y quizá el más stravinskiano de los números, y, en particular, el solo brillante de Frano Kakarigi en diálogo con el trombón. Estupendo en cualquier caso el trabajo de la *concertino*, Birgit Kolar, que se empleó a fondo con una responsabilidad de solista casi continua. Después, en claro contraste con el ballet, en *Las siete palabras*, con una plantilla orquestal más nutrida, el sonido de la OCG varió por completo: más denso, ligado y eminentemente romántico; también más subordinado al coro y los solistas.

Por lo que respecta a los cantantes, el tenor mostró un bello timbre de tenor ligero, un poco tirante en los agudos, muy apropiado para el cantante arquetípico que se requiere en *Pulcinella*. La soprano, dramática y expresiva, supo marcar con esas cualidades el tono del oratorio al comienzo de este, el *O vos omnes*. El barítono mostró su versatilidad, pasando de un tono bufo muy conseguido en el *Pulcinella* a

la solemnidad y la dulzura del oratorio, con un momento culminante de belleza de algunos de sus pasajes, así en el del comienzo de la Tercera Palabra (*Mulier, ecce filias tuas*). También cabe destacar la excelente sintonía entre los tres: en los dos breves tríos del *Pulcinella* estuvieron verdaderamente brillantes, con la combinación perfecta entre lirismo y comicidad.

Es preciso destacar, en lo que respecta al oratorio, la sobresaliente actuación del coro de la OCG. Muy cuidado desde el podio por parte del director en la búsqueda de matices: solemne y espiritual en los momentos a *cappella*, al enunciar en *pianissimo* algunas de las palabras (*Pater, dimite illis; Pater, in manus tuas...*); implacable y dramático (en tono y precisión) en los improperios (*Si tu es Rex Judeorum, salvum te fac*), con el momento sobrecogedor en el que estos se ven súbitamente interrumpidos por el barítono, que reitera a *cappella*, con desolado lirismo, la palabra de Cristo: *Sitio!* (tengo sed).

Tras el final, súbito, piano, anticlimático, Víctor Pablo Pérez mantuvo las manos en alto para incluir el silencio en la conclusión de la pieza, lo que no impidió que, tras este, los aplausos fueran cálidos y sonoros.

JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ

TEMPORADA DE ÓPERA DE OVIEDO

Ermonela Jaho, absolutamente deslumbrante

Oviedo. Teatro Campoamor. 27-I-2022. Cilèa, *Adriana Lecouvreur*. Ermonela Jaho, Nancy Fabiola Herrera, Alejandro Roy, Felipe Bou, Josep Fadó, Luis Cansino, Carlos Daza, Albert Casals, César Baragaño, Senén Menéndez. Coro Intermezzo. Orquesta Oviedo Filarmonía. Director musical: Daniele Callegari. Directora de escena: Rosetta Cucchi.

FINALIZÓ la temporada de ópera ovetense con *Adriana Lecouvreur* en un Teatro Campoamor en el que se dejaban ver asientos libres. El estreno se hubo de retrasar unos días debido a algunos contagios de covid en el elenco, hecho que no afectó a las demás funciones. Rosetta Cucchi ubica la acción de la ópera de Cilèa en cuatro épocas diferentes, una para cada acto, que no aportan nada a la obra sino que más bien enredan el hilo argumental al centrar la atención del público en elementos escenográficos con una conexión entre sí muy traída por los pelos; ahora bien, no podemos negar la belleza estética del acto inicial ambientado entre los bastidores de un teatro del siglo XVIII —con un guiño incluso a los habituales papeles travestidos de por entonces de las mujeres como militares— y el tercer acto ubicado en un cabaret de los felices años 20, donde un acróbata que colgaba de sendas

cintas rojas nos entretuvo con un número circense muy llamativo.

Asistimos por tanto a una especie de espectáculo de variedades a nivel estético que contó con un elenco vocal de buen nivel. La estrella de la noche fue sin duda Ermonela Jaho, absolutamente espléndida en el difícil personaje de Adriana Lecouvreur, para el que parece haber nacido. Un papel muy exigente que ha de combinar la declamación con el canto y que vocalmente recorre una amplísima tesitura que Jaho manejó maravillosamente en toda su extensión, con unos graves muy cómodos y unos agudos de enorme delicadeza, especialmente en los filados. Disfrutamos de su hermosa y segura voz de principio a fin, y dramáticamente también estuvo fantástica. Llamó la atención su larga escena final, en la que el desvarío de Lecouvreur la hace ver a su amado entre sus brazos estando en realidad él

ausente, aunque el público podía ver a ambos en una proyección con Maurizio cantando fuera de escena.

Alejandro Roy asumió ese papel con entrega si bien notamos su voz menos lucida que en otras ocasiones, con un timbre un tanto metálico sin menosprecio de cualidades líricas como homogeneidad de registro y buena proyección. Nancy Fabiola Herrera, por su parte, interpretó a una princesa de Bouillon muy adecuada, siendo muy hermoso su dúo con la albanesa, *Non risponde... Aprite!* Luis Cansino estuvo muy natural como Michonnet y el resto del reparto ofreció un buen nivel, en una versión musical de Daniele Callegari con la Oviedo Filarmonía en la que buscó un protagonismo orquestal a veces demasiado efusivo.

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

TEMPORADA DEL LICEU

Cartas mal jugadas

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 26-I-2022. Chaikovski: *La dama de picas*. Yusiz Eyvazov, Lianna Harotounian, Elena Zaremba, Lukaz Golinski, Rodion Pogossov, David Alegret, Ivo Stanchev, Mercedes Gancedo. Director musical: Dmitri Jurowsky. Director de escena: Gilbert Deflo.



Antonio Bofill

Yusiz Eyvazov y Elena Zaremba en *La dama de picas* de Chaikovski en el Liceu.

EL añorado Lluís Andreu, en su etapa como administrador artístico del Liceu, solía decir que un gran coliseo lírico no debería montar ciertas óperas si no tenía un gran cantante en el papel estelar. Y citaba como ejemplos títulos como *Norma*, *Otello* y *Werther*. A ello podemos añadir *La dama de picas* y el personaje de Hermann, considerado por su extraordinaria exigencia vocal el 'Otello ruso'. La gran ópera de Chaikovski regresaba al Liceu con una producción propia, estrenada en 1992 y firmada escénicamente por Gilbert Deflo que, en cada reposición, nunca ha tenido mucha suerte con los tenores escogidos para defender un rol tan comprometido. Con sólidos medios, Jan Blinkhof estrenó el montaje, con el brillante Mark Ermler el foso, y tras él asumieron el papel, con menos fortuna, Gabriele Sadé en 2003, con dirección de un joven y ya notable Kirill Petrenko, y Misha Didyk en 2010, con muy buena dirección de Michael Boder. Por cuarta vez, el Liceu ha apostado por este lujoso montaje, pero ha vuelto a perder la partida, tanto por la gris y desequilibrada dirección de Dmitri Jurowsky como por la insuficiente prestación de Yusiz Eyvazov en la piel de Hermann

El tenor de Azerbaiyán, marido de Anna Netrebko (que asistió a una función, en plan superdiva) cantaba por primera vez el papel y

hay que aplaudir su entrega y convicción, pero Hermann le viene grande y, aunque su canto ha mejorado y brilla en los agudos, la falta de matices e intensidad, su timbre ingrato y sus limitaciones como actor dejaron claro que no es tenor para tan gran papel. Por motivos de duelo familiar, Sondra Radvanovsky canceló su actuación y en su lugar Lianna Harotounian destacó como Lisa de bella voz y conmovedora expresividad, algo justa en los momentos más dramáticos.

notable Tomski del bajo-barítono Lukaz Golinski, y flojo el Príncipe Yelets del barítono Rodion Pogossov. El muy logrado Chekalinski del tenor David Alegret y las convincentes actuaciones del Surin del bajo Ivo Stanchev (Surin) y la soprano Mercedes Gancedo (Prilepa) fueron las voces más destacadas en un reparto completado con acierto por las mezzosopranos Mireia Pintó y Gemma Coma-Alabert, y los tenores Antoni Lliteres y Marc Sala.

Ante una ópera de orquestación suntuosa, inspirado lirismo y hondo sentido dramático, la orquesta ofreció una versión discreta, de tensión intermitente y desequilibrada bajo la batuta de Jurowski

Ante una ópera de orquestación suntuosa, inspirado lirismo y hondo sentido dramático, la orquesta ofreció una versión discreta, de tensión intermitente y desequilibrada bajo la batuta de Jurowski. Tampoco brillaron, y no solo por cantar con mascarilla, el coro del teatro —que pareció renacer en la escena de la partida final— y el Cor Infantil VEUS-Amics de la Unió de Granollers.

Bien cantada, con clase y sin histrionismos, la condesa de Elena Zaremba,

Del tradicional montaje, lo mejor es la atmósfera romántica, bien iluminada por Albert Faura, con lujo en los decorados y el vestuario de William Orlandi, pero la dirección de actores es irrelevante. Entre pausas para el cambio de cuadros y los dos largos descansos, la función dura cuatro horas, algo tedioso y desfasado en un teatro moderno.

JAVIER PÉREZ SENZ

TEMPORADA DE LA OBC

Dos grandes debuts y un relevante estreno mundial

Barcelona. Auditori. 30-I-2022. Allison Cook, mezzosoprano. Directora: Lina González-Granados. Obras de Chaikovski, Casablancas y Rimski-Korsakov. • 11-II-2022. Eric Lu, piano. Directora: Alondra de la Parra. Obras de Debussy, Schumann y Stravinsky.

LA apuesta por las directoras de orquesta en la temporada de la Simfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC) sigue dando muchas alegrías tanto por la justa y necesaria paridad de género como por la calidad de las batutas invitadas. Los debuts consecutivos de la colombiana Lina González-Granados y la mexicana Alondra de la Parra deben contarse ya entre los grandes éxitos de dicha temporada. Y en el caso del programa dirigido por González-Granados, hay que celebrar, además, el estreno mundial de un encargo de la OBC, *Canti ed estasi de Lea*, del compositor catalán Benet Casablancas, una suite de extraordinaria intensidad y belleza expresiva a partir de su ópera *L'enigma di Lea*, con libreto de Rafael Argullol, estrenada en el Liceu en 2019 y recién editada por Naxos en DVD y Blu-ray.

Con una orquestación que es pura filigrana, Casablancas concentra toda la fuerza de su drama escénico —“una historia de amor, pasión y dolor”, con una protagonista que es “una persona herida, un símbolo de la misma condición humana”—, en una suite en la que recoge y elabora sinfónicamente algunos de los materiales y ambientes expresivos de la ópera, pero con una mirada nueva, quizá más refinada y esencializada: el centro de la suite es la gran aria de Lea y hay nueva música en el resto de la obra, que concluye con un epílogo de enigmática belleza. La huella de Berg y de Friedrich Cerha, que fue su maestro, es evidente, pero con un sello expresivo muy personal, sabio en la renuncia a cualquier efectismo, sin dejar de ser suntuoso en el color, equilibrado y certero en la intensidad teatral.

La mezzosoprano británica Allison Cook, que estrenó el papel, estu-



Lina González-Granados y Alondra de la Parra dirigiendo la OBC.

mayor tensión dramática, cualidades que dieron empaque y encanto a una poética versión de *Sheherazade* de Rimski-Korsakov, con una actuación exquisita de la violinista Jaha Lee, *concertino* asociada de la OBC.

La ya muy cotizada Alondra de la Parra se apuntó un éxito rotundo en su debut en

inspirar a los músicos con una energía sorprendente. Nada de poses ni efectismos: en el sensacional y revolucionario ballet de Stravinsky no caben medianías y, desde el enigmático inicio, con un fagot de hipnótica fuerza, De la Parra recreó la atmósfera de la obra con extraordinaria eficacia, tanto en la transparencia y el equilibrio de la plantilla como en su imparable energía rítmica.

Abrió el concierto con una muy bella y refinada versión del *Preludio a la siesta de un fauno*, incorporado al programa en lugar de *D'un soir triste* de Lili Boulanger. Es un Debussy maravilloso, pero se programan tan poco las exquisitas partituras de Boulanger que muchos lamentamos el cambio.

Tratándose de un concierto del Festival Emergents, una plataforma para impulsar la carrera de jóvenes solistas, el programa incluía el gran *Concierto para piano* de Schumann a cargo del pianista chino-estadounidense Eric Luc, de 24 años, ganador del Concurso Internacional de Leeds. No estuvo muy fino, con lapsus y poca variedad expresiva, en una versión que pasó sin pena ni gloria.

JAVIER PÉREZ SENZ

Tiene carisma Alondra de la Parra y sabe inspirar a los músicos con una energía sorprendente. Nada de poses ni efectismos

sensacional, con un abanico de recursos vocales y un poder comunicativo fuera de serie, bajo la cuidada dirección de González-Granados. Lástima que la plataforma L'Auditori Digital no lo grabase ni lo ofreciese por streaming en directo, algo difícil de entender tratándose de un encargo propio.

En los dos clásicos del repertorio ruso que enmarcaron el estreno, la directora colombiana rayó a gran altura: una lectura pausada y rica en detalles del poema sinfónico de Chaikovski *Romeo y Julieta*, de atmósfera romántica sin sensiblerías y brillantez en los momentos de

Barcelona y, de hecho, el rendimiento de la OBC, ya notable en el anterior concierto, dio un salto cualitativo enorme en la precisión y la calidad del sonido en todas las secciones del conjunto barcelonés: la versión que ofrecieron de *La consagración de la primavera* se cuenta ya entre las mejores prestaciones de la OBC en muchos años, y así la premió el numeroso público con bravos y aplausos entusiastas. Tiene carisma Alondra de la Parra —no hay que perderse su próximo debut en el Palau de la Música, el 9 de marzo, al frente de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen— y sabe

CICLO UNIVERSO BARROCO DEL CNDM

La extraordinaria madurez bachiana de Hengelbrock

Universo Barroco. Auditorio Nacional (Sala Sinfónica). 30-I-2022. Bach, *Misa en Si menor*. Balthasar-Neumann-Chor. Balthasar-Neumann-Ensemble. Director: Thomas Hengelbrock.

LA *Misa en Si menor* es para muchos —entre los que me cuento— la *summa* musical bachiana, en la que el cantor de Leipzig amalgama elementos de diversos orígenes (de ahí la presencia de coros a cuatro, cinco, seis y hasta ocho voces) logrando, sin embargo, una composición redonda, acabada, que data de los últimos años de su vida. Bach, por mucho que algunos pretendan todavía convertirle en el quinto evangelista y Dios sabe qué absurdecas más, no dejó de ser un hombre de su tiempo, quien, por lo tanto, adoptó una forma de misa multiseccional en la que combina coros, arias y dúos; eso sí, en todos los estilos imaginables, incluidos los más arcaicos, que nos retrotraen a los siglos XVI y XVII. El director que se enfrente a esta composición debe tener muy claro esta heterogeneidad y lograr una unidad de tan diverso material. Y, en este caso, la elección fue todo un acierto.

El Ciclo Universo Barroco raramente nos sorprende con una estrella desconocida o de reciente resplandor. Digamos que opta por clásicos bien consolidados; un Marqués de Cáceres o un Protos, para entendernos. No sorprenden, pero deleitan siempre y rara vez defraudan. Disfrutamos de una *Misa en Si menor* de altura difícilmente superable,

infinitamente mejor que la que, en este mismo ciclo, nos ofreció Herreweghe hace tres años.

Con los efectivos ya empezamos muy bien. Un coro de treinta y tres miembros —de los que se extrajeron los solistas— y cuerdas a 6/6/4/4+2. Eso permitió llenar a placer las amplias acústicas de la Sala Sinfónica y disfrutar de los muchos momentos de poderosa exaltación. Y, ya de paso, conviene recordar que esta misa nunca se interpretó en vida de Bach, que probablemente jamás pensara en su interpretación unitaria —y menos aún en el contexto litúrgico, dadas sus desmesuradas dimensiones— y que, por tanto, hacerla fijándose en los músicos de los que pudiera disponer en Leipzig, en Dresde o en Villalpando es, sencillamente, irrelevante.

Estos amplios efectivos no se emplearon de continuo. Al igual que otros muchos, en ciertas partes Hengelbrock limitó la intervención tanto coral como orquestal a solistas (inicio del primer *Kyrie*, *Qui tollis peccata mundo...*), con resultados maravillosos. Así, por ejemplo, en el primer caso, permitió proporcionar el relieve adecuado a las flautas en la larga introducción de la fuga. La versión estaba en extremo cuidada en el fraseo —elegantísimo— más que en los acentos y se notaba con claridad la evolución

que desde la fulgurante versión discográfica (DHM, 1998) ha experimentado. Una grabación, por lo demás, siempre referencial.

Los momentos excepcionales son innumerables, desde el modo en que se potencia el elemento misterioso del *Et incarnatus*, hasta el impresionante *crescendo* en el *Crucifixus*, el primer *Kyrie*, lento, delectable, bellísimo. Por otra parte, debe destacarse el excepcional equilibrio logrado entre las diversas familias instrumentales, con una fastuosa presencia de las tres trompetas que —al igual que todos los instrumentistas— desempeñaron un papel soberbio. Buena intervención de la trompa, pero con alguna desafinación a pesar de los muchos agujeros —tramposos— presentes en el instrumento.

Entre los solistas, extraídos del coro, hubo de todo, como suele ser el caso. A destacar las voces femeninas y, en especial, el contratenor William Shelton, quien hizo un *Agnus Dei* maravilloso: sobrio y contenido, pero con toda la emoción implícita en la súplica.

Como bis, el *Aleluya de El Mesías* haendeliano logró meterse en el bolsillo a un público absolutamente entregado.

JAVIER SARRÍA PUEYO

TEMPORADA DE LA OCNE

Viajes iniciáticos

Madrid. Auditorio Nacional (Sala Sinfónica). 11-II-2022. Ryoko Aoki, teatro noh japonés. Ruth Iniesta, soprano. Orquesta y Coro Nacionales de España. Coro de RTVE. Coro de la Comunidad de Madrid. Coral de Cámara de Pamplona. Director: Miguel Harth-Bedoya. *Obras de Sánchez-Verdú y Mendelssohn*.

EL algecireño José María Sánchez-Verdú (1968) es sin duda uno de los principales compositores españoles de la actualidad y estrenaba en este concierto un encargo para la Orquesta Nacional titulado *Hacia la luz* que usa, en griego antiguo original, el proemio de los fragmentos que nos han quedado del filósofo presocrático Parménides en el que el personaje asciende en un trepidante carro escoltado por ninfas hacia una esotérica diosa donde recibirá su revelación filosófica. Se usa un ágil y complejo coro en el que se integraban miembros masculinos del Nacional, de la RTVE, de la Comunidad de Madrid y de la Coral de Cámara de Pamplona, mientras siete voces femeninas del Nacional oficiaban desde las alturas como guías espirituales. Al final, la voz de la diosa está encarnada por una especialista en noh japonés, la fantástica Ryoko Aoki.

El tratamiento trasciende lo anecdótico en un amplio friso de timbres muy inteligentemente mezclados, un sentido temporal y espacial que envuelve al auditor en una experiencia de inmersión. Podría pensarse que en un mundo globalizado una japonesa del noh realizando su arte en griego arcaico es una anécdota más pero no es sino el colofón de una posición intertextual, intercultural en realidad, que Sánchez-Verdú ha practicado como representante de la mejor y más buscadora posmodernidad como puede verse en otros buceos suyos en la música árabe o la medieval, todos orientados a una música creativa plenamente de hoy. *Hacia la luz* es una obra de real importancia y fue muy entregadamente realizada. Importante la labor del director, un maestro tan experimentado como lo es el peruano Miguel Harth-Bedoya.

En la segunda parte se escuchaban dos obras de Mendelssohn que también tenían que ver con el viaje y la iniciación. Primero *Mar en calma y viaje feliz op. 27* que trata instrumentalmente dos poemas de Goethe. Luego, el *Salmo 42* que es también un viaje, en este caso del alma hacia el Dios cristiano. En ambas obras hubo buena calidad interpretativa y en la segunda disfrutamos de la excelente voz de esa soprano versátil y siempre exacta de afinación y certera de expresión que es Ruth Iniesta. Un verdadero lujo, como también lo fue, en la obra de estreno y en la última, la intervención de ese enorme organista que es Daniel Oyarzabal. Harth-Bedoya demostró otra vez por qué es un maestro universalmente demandado dadas su fiabilidad y categoría.

TOMÁS MARCO

TEMPORADA DEL TEATRO REAL

¿De qué iba este Anillo? (no solo las Nornas perdieron el hilo)

Madrid. Teatro Real. 3 y 7-II-2022. Wagner, *El ocaso de los dioses*. Andreas Schager, Lauri Vasar, Martin Winkler, Stephen Milling, Ricarda Merbeth/Catherine Foster, Amanda Majeski, Michaela Schuster, Claudia Huckle/Anna Lapkovskaja/Christa Mayer, Kai Rüttel, Elisabeth Bailey, María Miró, Claudia Huckle/Marina Pinchuk. Dirección musical: Pablo Heras-Casado/Friedrich Suckel. Director de escena: Robert Carsen.



Javier del Real

CON este *Ocaso de los dioses*, todo un reto en las actuales circunstancias, el Teatro Real culmina su segundo *Anillo del nibelungo* en veinticinco años. Teniendo en cuenta además que en ambas ocasiones la tetralogía se ha dado en cuatro temporadas, no cabe hablar de un balance muy positivo. El 'mejor teatro del mundo' debería plantearse el reto de representar esta piedra de toque de cualquier teatro de categoría en una sola temporada. Y, a ser posible, en una producción de superior calidad a lo que hemos podido ver en Madrid. Hace un cuarto de siglo y ahora.

Tras un ingenioso y puede que prometedor comienzo (primera escena de *El oro del Rin*), la última jornada confirma que la añeja producción de Robert Carsen —de quien hemos visto excelentes trabajos en el Teatro Real— es pobre, insustancial y olvidable: no deja ninguna imagen icónica para el recuerdo, no se dirige hacia ninguna parte, no se aprecia un hilo conductor claro y convincente. En mi opinión no es excusa que se concibiera para ser vista en dos días y aquí la hayamos visto en cuatro años. *El ocaso de los dioses* ha querido ser un compendio de todo lo anterior, al punto de que se reciclan elementos escénicos en escenas desconectadas. En la crucial escena de las Nornas (el Walhalla de *La walkiria* listo para una mudanza) vuelve a aparecer la fregona que pasaba Erda en *Sigfrido*.

Las ocurrencias memas se repiten, forman parte de los códigos de la moderna dirección de

escena. Hubo detalles excelentes en la dirección de actores, particularmente en los dos primeros actos, que compensaron dos decisiones incomprensibles y nefastas. Al final del primer acto Carsen decide que sea Gunther y no Siegfried disfrazado el que aparezca en escena llegando a la roca de Brünnhilde, de modo que escuchamos a Siegfried (¿amplificado?) desde fuera de escena. Lo peor fue presenciar la mayor parte de la inmolación de Brünnhilde a telón bajado, pues el director

butacas y pisos bajos. En las butacas de paraíso se oía mejor, pero el sonido era igualmente descompensado. La cuerda, anémica, de escasa presencia (dudo que en el foso estuvieran todos los efectivos que demanda la partitura), era a menudo sepultada por el metal. Por lo demás, hay que felicitarse por la calidad contrastada y la evolución ascendente de la Sinfónica de Madrid, orquesta titular del coliseo madrileño, cuyas maderas prodigaron intervenciones espléndidas.

La añeja producción de Robert Carsen —de quien hemos visto excelentes trabajos en el Teatro Real— es pobre, insustancial y olvidable: no deja ninguna imagen icónica para el recuerdo

de escena, abdicando de su responsabilidad, decide que la obra acabe en la 'roca de Brünnhilde' (un erial lleno de pingos desperdigados). La gran escena final queda así relegada a interludio para dar tiempo al cambio de escena. Una vulgar forma de esconder la falta de ideas del director de escena y endosarle la tarea a la imaginación del público.

En lo musical, se incidió en una decisión que ya resultó problemática en *Sigfrido*: colocar las seis arpas y parte de los metales en los palcos de platea incide muy negativamente en el balance orquestal, especialmente en patio de

En su primer *Anillo*, Pablo Heras-Casado ha mostrado buenas intenciones y escasa afinidad con el repertorio. Este *Ocaso de los dioses* arrancó flojo, con un preludio ayuno de silencios, de misterio, y un dúo falto de grandeza. La dirección fue claramente a más, con buenos momentos en segundo y tercer actos, aunque se sucedieron los altibajos (la gran escena de Waltraute fue plúmbea). La batuta no acertó con el tono de los finales de los dos primeros actos, muy blandos, y la gran escena final fue una sucesión incoherente de *tempi* muy rápidos y lentos. Faltó continuidad dramática y una visión

más retórica y ‘romántica’: brillaron por su ausencia el fraseo amplio, respirado y los momentos grandiosos, a excepción de la música fúnebre por la muerte de Siegfried, interpretada con brillantez. En la función del 7 de febrero, Heras-Casado, positivo por covid, fue sustituido por su asistente, Friedrich Suckel. Sin apartarse lógicamente del mismo concepto básico, hubo en su dirección mayor flexibilidad agógica e incisividad tímbrica. El gesto elegante y sosegado de Suckel, más claro que el nervioso braceo de Heras-Casado, pareció dar más seguridad a la orquesta, que tuvo bastantes menos fallos que en la representación del día 3 dirigida por el granadino (el final del dúo *Zu neuen Taten* se resolvió con una extraña melé orquestal).

Para las dos últimas jornadas el Teatro Real reunió un reparto de campanillas. Andreas Schager reeditó su inolvidable Siegfried, plétórico, tonante, infatigable, arrojado, de voz timbrada y bien proyectada, agudo poderoso y percutiente, y excelente en escena. Ricarda Merbeth empezó tocada, con *vibrato* acusado y afinación imprecisa. Se mostró contenida, como si de un ensayo se tratase, en el Prólogo, para ir creciendo a medida que transcurría la función. Con fuerzas declinantes, cantó con gran decoro la escena de la inmolación a base de veteranía, oficio y

entrega. Con todo, Merbeth, voz lírica no sobrada de volumen, es más Brünnhilde humanizada, femenina, humillada y dolida que Walkiria trágica. Sorpresivamente, el día 7 cantó en su lugar Catherine Foster, Brünnhilde del último *Anillo* de Bayreuth (2013-2018). Sin estar en su mejor momento, Foster, poseedora asimismo de un material lírico en origen que ha sabido amoldar con gran tino a papeles dramáticos gracias a su buena técnica, se mostró más segura que Merbeth. Su voz, de acentos más incisivos, llenaba la sala. Esa seguridad se transmitió a sus colegas, que se implicaron más, elevando a otra categoría escenas que con Merbeth no resultaron tan convincentes. Es el caso de la gran escena de Waltraute, interpretada por la estupenda veterana, ya en declive y sin el timbre brillante de antaño, Michaela Schuster, experimentada wagneriana que ha simultaneado papeles de soprano y mezzosoprano (fue Sieglinde en *La walkiria* del Teatro Real en 2003, junto a Plácido Domingo). Si con Merbeth la escena de Waltraute fue algo gris y de escaso dramatismo, con Foster vivimos un instante de alto voltaje.

Si bien su voz carece de la autoridad necesaria para el papel, Stephen Milling compone un Hagen bien cantado, serio, alejado del histrionismo vacío tan frecuente. Un

Hagen político, taimado, que sabe esperar su oportunidad con paciencia y disimulo. A su lado dio una pobre impresión Lauri Vasar, Gunther correcto en escena, mas de voz destimbrada y anodina. Markus Eiche, su sustituto el día 15, fue en todo superior, y su participación contribuyó a mejorar el segundo acto. Como contrapunto al mencionado Vasar, la lírica Amanda Majeski (también Tercera Norna), estupenda cantante-actriz, redondea una inteligente creación como Guttrune, papel deslucido que la norteamericana sabe realzar. A Martin Winkler le bastó una escena (muy bien dirigida por Carsen) para revivir el grato recuerdo que nos dejó su Alberich en el *Sigfrido* de la pasada temporada.

El resto del elenco cumplió a buen nivel, a pesar de los cambios de última hora, muy conjuntado el trío de Hijas del Rin y algo desigual el terceto de Nornas, en el que destacó siempre la Primera Norna, independientemente de su intérprete. Como viene siendo habitual, el coro tuvo una brillante actuación (admirable el peliagudo *Heil dir, Gunther!*), aunque en las varias funciones que vi su difícil entrada en escena derivó en barullo al no ponerse de acuerdo con el foso en el *tempo*.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

TEMPORADA DE LA OSG

Ché puro ciel!

La Coruña. Palacio de la Ópera. 4-II-2022. Gluck, *Orfeo y Euridice*. Sara Mingardo, mezzosoprano. Jone Martínez y Berit Norbakken, sopranos. Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Carlos Mena.

OPTÓ Carlos Mena en su *Orfeo y Euridice* de Gluck por la versión del estreno en el Burgtheater de Viena el 5 de octubre de 1762 con la supresión de algunos *ballos*. El maestro vitoriano acomodó muy bien el estilo a los medios, supo sacar brillantez de un contingente instrumental numéricamente razonable y ofreció una lectura enormemente fluida, en buena medida por el cuidado en mantener siempre la línea entre el canto y el recitativo acompañado. La OSG respondió a todo ello con la plena solvencia que le garantiza su momento actual.

Sara Mingardo cantaba Orfeo por vez primera en su carrera. Y bastó escuchar su *Euridice!* de entrada para comprobar que cuando alguien que ha cuidado la voz cultivando el repertorio idóneo toma una decisión como esta es porque sabe lo que hace. Y es que si por esa materia prima vocal ha pasado el tiempo no ha sido para desgastarla sino para bruñirla, con un grave que sigue bello y suficientemente carnoso. Añadamos a ello una inteligencia admirable para tratar desde los grandes momentos a los pequeños pero decisivos detalles.

La Euridice de Jone Martínez fue magnífica en la línea, en la expresión toda, y a la ya conocida belleza del timbre el tiempo le va sumando una mayor redondez, una plenitud creciente. La voz de Berit Norbakken pareciera haber nacido para el papel de Amore, limpidísima en la emisión, con un color muy hermoso y un toque un algo juvenil que le otorga una delicadeza expresiva muy especial a su Cupido.

Necesario punto y aparte para el Coro de la Sinfónica de Galicia, preparado esta vez por Javier Fajardo, y que tuvo una de sus mejores actuaciones en años. Lejos de afligirse por las mascarillas, se creció para dar lo mejor de sí. Mena lo mimó en los



Pablo Rodríguez Emme Comunicación

momentos decisivos y se notó, dando la sensación de que puede y debe crecer.

LUIS SUÑÉN

EDMOND J. SAFRA HALL / LINCOLN CENTER THEATER

Ricky Ian Gordon, en doble función neoyorquina

Nueva York. Edmond J. Safra Hall. 30-I-2022. Gordon, *The Garden of the Finzi-Continis*. Rachel Blaustein, Brian James Myer, Mary Phillips, Franco Pomponi, Anthony Ciaramitaro, Matt Ciuffitelli. • **Lincoln Center Theater.** 9-II-2022. Gordon, *Intimate Apparel*. Justin Austin, Errin Duane Brooks, Kearstin Piper Brown, Chanée Curtis, Adrienne Danrich, Jesse Darden, Arnold Livingston Geis.

RICKY Ian Gordon se cuenta entre los compositores de música vocal más prolíficos de Estados Unidos. La última semana de enero se estrenaron dos de sus obras escénicas: *The Garden of the Finzi-Continis*, producida conjuntamente por la New York City Opera y el National Yiddish Theatre Folksbiene, e *Intimate Apparel*, un encargo conjunto del Lincoln Center Theater y el Met.

“Basada en la novela de Giorgio Bassani”, reza el programa de *Finzi-Continis*, con música de Gordon y libreto del igualmente prolífico y bien considerado Michael Korie. Esta afirmación es cierta, aunque conviene relativizarla; en realidad la ópera se basa en la adaptación cinematográfica que en 1970 realizó Vittorio De Sica de la novela. En todo caso, la ópera se sitúa, en cuanto a resultado artístico, muy por debajo de la novela e incluso de la película, que son en ambos casos ejemplos magistrales de su género.

El libreto otorga un nombre al narrador anónimo y semiautobiográfico de Bassani —Giorgio, sin ir más lejos— y plasma literalmente elementos de la trama que en la novela sólo están insinuados: en concreto, las visiones clandestinas de Giorgio de su *idée fixe* judía aristocrática, Micòl, que sale con su amigo gentil Malnate. Y, en una desviación importante tanto respecto de la novela como de la película, Korie construye una pasión

El amplio reparto funcionó bien en general, aunque resultó desigual. Es difícil olvidar a Dominique Sanda y a Lino Capolicchio, los muy fotogénicos Micòl y Giorgio de la película, y Rachel Blaustein y Anthony Ciaramitaro formaron una pareja singularmente poco carismática, aunque él cantó su largo y agotador papel con una voz bella y sólida de tenor lírico. En su pequeño papel de Malnate, el barítono Matt Ciuffitelli ofreció algunos de los mejores momentos de la velada —tanto vestido como desnudo, en una escena de sauna inventada por Korie y Gordon— dando bien el papel de objeto de múltiples deseos. Por muy gratuita que fuera esa escena, logró divertirme.

Esperaba algo más de Gordon, y lo obtuve diez días después, con *Intimate Apparel*. En el marco de colaboración entre el Met y su vecino del Lincoln Center, Gordon se unió a la ganadora del Premio Pulitzer Lynn Nottage para adaptar su aclamada obra de teatro de 2003 del mismo nombre. El libreto de Nottage,



Escena de *Intimate Apparel* en el Lincoln Center Theater.

creciente pero tácito amor, el tenor Arnold Livingston Geis estuvo igual de acertado —las escenas entre ambos poseyeron ese tipo de química natural que faltaba por completo entre Giorgio y Micòl en *Finzi-Contini*—. El barítono Justin Austin consiguió despertar la simpatía por el hombre de voluntad débil con el que Esther mantiene una correspondencia epistolar mutuamente engañosa, y con el que finalmente —y de forma desastrosa— se casa. Por su parte, la soprano Adrienne Danrich y las mezzosopranos Krysty Swann y Naomi Louisa O’Connell proporcionaron un fuerte apoyo como tres mujeres de variada condición social (propietaria de una pensión, prostituta y blanca de la alta sociedad) cuyas vidas se cruzan con la de Esther. Y qué placer fue ver y escuchar a estas excelentes cantantes en el pequeño teatro del Lincoln Center, un espacio cuyo tamaño es una décima parte del Met.

¿Algún problema, entonces? Sí, la música de Gordon, que —afortunadamente para los cantantes— resulta bastante cantable, pero que rara vez es capaz de dibujar un carácter o sugerir un estado de ánimo específico. Aunque el acompañamiento —dos pianos por encima del escenario, dirigidos por el director musical Steven Osgood— resultó menos ruidoso que el de *Finzi-Contini*, compartía con este su férrea decisión de comentar el texto y la acción mediante pequeñas figuras y florituras. Las escenas se suceden sin variedad de ritmo o dinámica, dando como resultado una partitura perfectamente respetable; ahora bien ¿enriquece de algún modo esencial el texto de Nottage? Sinceramente, creo que no.

PATRICK DILLON

La música de Gordon, que —afortunadamente para los cantantes— resulta bastante cantable, rara vez es capaz de dibujar un carácter o sugerir un estado de ánimo específico

paralela por el hermano inválido de Micòl, Antonio, dando una angustiosa voz —e incluso un aria— a un amor que, en la novela y en la película permanecía innombrado.

A pesar de sus credenciales como compositor, la partitura de Gordon no acaba en ningún momento de alzar el vuelo melódico, y la hiperactiva orquesta de cámara dirigida por James Lowe (que a menudo sonaba como una banda de Broadway) se pasó la mayor parte del tiempo comentando el texto con pequeños trazos y tics onomatopéyicos. Tampoco la producción ayudaba mucho, y aunque doy cierto crédito a los codirectores Michael Capasso y Richard Stafford por mantener vivo el espectáculo, hay que decir que tanto las plataformas giratorias y las proyecciones eran rudimentarias y de aspecto barato.

un retrato de la vida y los amores de una costurera negra en el Manhattan de 1905, es un punto de partida mucho mejor para Gordon que el de Korie, y ayudó a hacer de *Intimate Apparel* un espectáculo mucho más convincente. También lo hicieron la producción y el reparto, que difícilmente podrían haber sido mejores.

El director de escena Bartlett Sher enmendó, al menos en parte, el *Rigoletto* del Met de enero con una magnífica puesta en escena, sencilla y fluida, de una obra mucho más adecuada a su talento particular. La soprano Kearstin Piper Brown ofreció una actuación brillante en el largo papel protagónico de Esther, tan trabajadora y adorable como el personaje que interpreta; y en el papel del comerciante de telas con el que comparte un

OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Unas Bodas de Fígaro pandémicas

París. Opéra National de Paris (Palais Garnier). 8-II-2022. Mozart, *Le Nozze di Figaro*. Christopher Maltman, Maria Bengtsson, Yin Fang, Luca Pisoni, Lea Desandre, Dorothea Röschmann, James Creswell. Director musical: Gustavo Dudamel. Directora de escena: Netia Jones.

ERAN tan prometedoras estas *Bodas de Fígaro* de Mozart, nueva producción de la Ópera de París en el escenario del Palais Garnier, que al final la decepción fue grande, si nos atenemos al resultado. A fuerza de mensajes subliminales proyectados sobre el decorado, sacados de la obra de Beaumarchais que inspiró al abate Da Ponte y a Mozart, termina uno por perderse. Además, la escenografía, reducida al mínimo vital, lleva a que la producción de Netia Jones, que firma la puesta, la escenografía, los figurines y el video, se pierda en un espacio que de pronto resulta demasiado grande.

La dramaturga británica opta por una *mise en abîme*, teatro dentro del teatro, hasta el finale, que retoma la idea manida del foyer de danza de la Ópera Garnier como fondo de escenario. El resultado es una puesta en escena confusa y sin sorpresas. La acción se desarrolla entre bastidores de la Ópera Garnier, entre palcos, talleres, parte baja y escenario, algo que constata el público nada más entrar en la sala, con el telón alzado que recalca la indicación de situaciones y lugares, como *pendillon mobile* (telón de boca), *côté jardin* (izquierda), *côté cour* (derecha), mientras que un cronómetro desgrana el tiempo que transcurre hasta la décima de segundo durante toda la obertura, y que vuelve a aparecer de vez en cuando, mientras que el proscenio de las puertas numeradas se abre sobre palcos de artistas solistas, del coro y de los figurantes y los talleres. Esta *folle journée* no escapa a la moda #Me Too, sin miedo a ir en contra del espíritu libertino de la obra, reduciendo la disputa a una triste rivalidad entre los sexos que confunde al espectador con la pregunta "¿quién engañó a quién?", lastrando a placer las relaciones mujeres/hombres.

En cuanto a lo musical, esta nueva producción ha sido víctima de los caprichos de la pandemia de la covid. De manera que lo más adecuado es saludar la perseverancia de todos los que intervienen en el espectáculo. En efecto, después de un estreno sin incidentes, la covid se expandió por el escenario y el foso a partir de la tercera representación. Para afrontar las amenazas sanitarias que no dejan de abrumar las representaciones, los coristas y varios solistas llevaban máscaras, entre ellos el Conde, la Condesa, Marzellina, Bartolo... Por ello, los desequilibrios resultaron flagrantes. Pese al aplazamiento, el reparto se modificó de nuevo. Así pues, no pude oír el Conde de Peter Mattei, sino el del Christopher Maltman, que es



Vincent Pontet

excelente en este papel después de haber conquistado al público con el *Edipo* de Enesco en la Bastilla, en septiembre. Su voz sigue siendo poderosa y expresiva, con articulación clara, pero es mejor aún porque se ve libre de las restricciones de la máscara en su recitativo y aria del acto tercero *Hai già vinto la causa?... Vedrò mentr'io sospiro*, donde aprovecha que está solo en escena. Lo que nunca pasa con Maria Bengtsson, con máscara de principio a fin, de manera que resulta continuamente inaudible. Lo mismo pasa con Dorothea Röschmann en Marzellina y con James Creswell en Bartolo, mientras que Christoph Montagne, que asume los papeles de Basilio y de Curzio, lucha con la afinación.

Luca Pisoni es un Figaro demasiado discreto, mientras que Ying Fang es una Susanna radiante, y Lea Desandre un Cherubino desvergonzado y atrevido. Pero donde el nivel baja es en el foso. Gustavo Dudamel sorprende por la falta de flexibilidad, de brillo, de dinamismo, de energía, de sensualidad en su concepción, con contrastes y una musicalidad átona, por la sosería de los colores de su orquesta, que en ningún caso es responsabilidad de los músicos de la Ópera, pese a varios cambios de titulares entre los atriles solistas, en especial en los instrumentos de viento.

BRUNO SERROU

ORCAM

14 MARZO 2022

CICLO SINFÓNICO

Auditorio Nacional de Música
ORCAM

Obras de Debussy, Falla, Dvorák y Martinu

Marzena Diakun
DIRECTORA

Elena Bashkistrova
PIANO

Krastin Nastev
DIRECTOR DEL CORO

21/22

27 MARZO 2022

CICLO DE CÁMARA - FUNDACIÓN CANAL

Fundación Canal
Solistas de la ORCAM

Obras de Mendelssohn y Schumann

Ema Alexeeva
VIOLÍN

Nuria Majuelo
VIOLONCHELO

Karina Azizova
PIANO

OPÉRA DE LILLE

Like flesh, ópera ecofeminista

Lille. Opéra de Lille. 21-I-2022. Sivan Eldar, *Like flesh*. Helena Rasker, William Dazeley, Juliette Allen, Adèle Carlier, Hélène Fauchère, Guilhem Terrail, Sean Clayton, René Ramos Premier, Florent Baffi. Ensemble Le Balcon. Director musical: Maxime Pascal. Directora de escena: Silvia Costa.

DIEZ años después de *La Métamorphose* de Michael Levinas, a partir de Kafka, la Ópera de Lille se sumerge de nuevo en la metempsicosis, ahora la de Ovidio, con *Like Flesh* (*Igual que carne*) a partir de un libreto inglés de Cordelia Lynn con música de Silvan Eldar. Con puesta en escena de Silvia Costa, esta ópera de cámara la llevan a cabo mujeres, esencialmente. La única excepción es el director Maxime Pascal, sin duda porque es director del conjunto Le Balcon, emblemático de las músicas mixtas que mezclan acústica y electrónica *live*, y que es fiel a la Ópera de Lille, lo mismo que el conjunto Ictus... Es un Ovidio actualizado, ya que se trata de la dislocación de las relaciones hombres-mujeres en la perspectiva del calentamiento climático.

Para su primera ópera, la compositora israelí Sivan Elder (nacida en 1985), pianista, con formación como cantante, alumna del francés Franck Bedrossian en la Universidad de Berkeley, California, ha seguido el curso del IRCAM con el catalán Hèctor Parra antes de

ingresar en residencia en 2018, trabajando con el realizador informático musical Augustin Miller, estrechamente vinculado a la génesis de *Like flesh*. Trabajando indistintamente con músicos de todo tipo de origen y con artistas del teatro, la danza y las artes visuales, dirige desde 2019 los talleres de creación de ópera 'emergentes' en la Ópera y Orquesta de Montpellier.

En *Like flesh* colabora por cuarta vez con la dramaturga británica Cordelia Lynn (nacida en 1989), que le ha concebido un texto cuyo personaje central, una mujer apresada en un tormentoso matrimonio con un leñador, está conmovida ante la destrucción del bosque. Una relación con una estudiante albergada por la pareja la metamorfosea en árbol. La experiencia le abre las puertas de la libertad, pero la estudiante, que aspira a la fusión, la hiere al grabar dos corazones en su tronco...

La electrónica *live* del IRCAM deja oír un sonido continuo en el extremo grave del espectro sonoro, lo que genera un clima

amenazador que penetra los cuerpos, mientras que los trece instrumentos acústicos aportan algo de luz en el seno de una música líquida y obsesiva. A los tres personajes centrales se añaden seis voces como coro que encarnan el bosque. Esta parte coral está trabajada muy especialmente, hasta el punto de constituirse en el elemento más inventivo de la obra; mientras el trío solista (la contralto holandesa Helena Rasker —la mujer—, el barítono británico William Dazeley —el guardabosques— y la soprano belga Juliette Allen —la estudiante—) permanece de manera sistemática en el recitativo cantado. Al mantener el escenario de manera permanente en negro, la puesta en escena de Silvia Costa es más plástica que ilustrativa de una obra muy bien cantada e interpretada por Le Balcon, dirigido con soltura por Maxime Pascal.

BRUNO SERROU

TEATRO ALLA SCALA

Una cuidada y elegante Thais

Milán. Teatro alla Scala. 10-II-2022 Massenet, *Thais*. Marina Rebeka, Lucas Meachem, Giovanni Sala, Caterina Sala, Anna-Doris Capitelli. Director musical: Lorenzo Viotti. Director de escena: Olivier Py.

AUNQUE no sea tan infrecuente en Italia (las últimas representaciones tuvieron lugar en Venecia, en 2002, y Turín, en 2009), *Thais* de Massenet sólo se había representado una vez en la Scala hasta la fecha, hace ochenta años. Ha vuelto al coliseo milanés bajo la batuta del joven Lorenzo Viotti (hijo de Marcello Viotti, que tan excelentemente la dirigió en Venecia en 2002), con un buen reparto vocal y una sugerente puesta en escena (la primera de Olivier Py para un teatro de ópera italiano).

La ópera, compuesta entre 1892-94 y revisada en 1898, muestra todo tipo de sutilezas y, en los mejores momentos, unos preciosos y ligeros efectos en su escritura orquestal. Cuenta con ilustrativa eficacia la historia de una Magdalena redimida y del monje Athanael, que es quien la redime, dándose cuenta demasiado tarde de que ella no quiere renunciar a los placeres de la carne. La ironía y la complejidad de la novela de Anatole France están muy alejadas de la forma en que son presentadas por Massenet, pues *Thais* no es ni tan pecadora

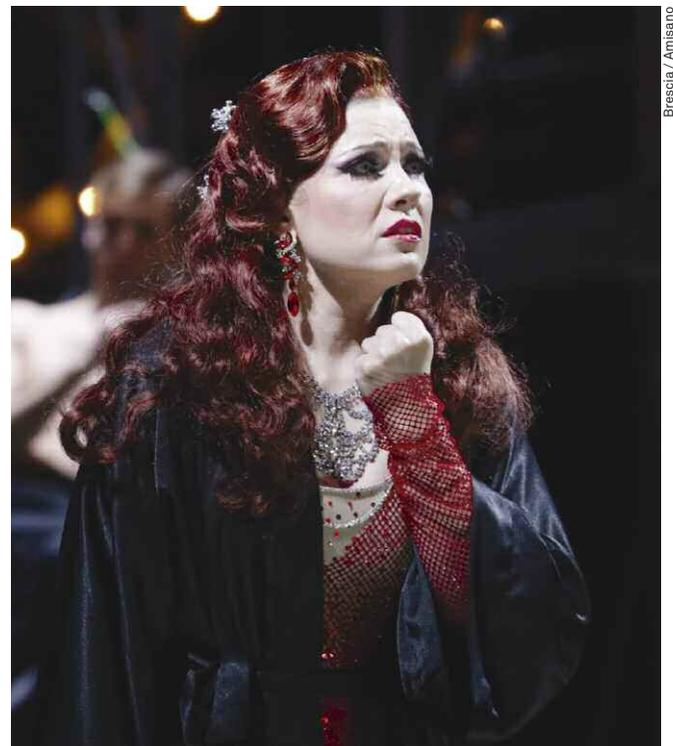
ni tan redimida como hace ver su papel.

En cualquier caso, la cuidada y elegante dirección de Lorenzo Viotti pone de manifiesto las mejores cualidades de este título massenetiano. En cuanto a la protagonista, Marina Rebeka, quizá le falte un poco de encanto sensual, pero canta muy bien y con una seguridad impecable. El barítono Lucas Meachem, llamado a sustituir a Ludovic Tézier a última hora, tuvo también una excelente actuación.

Giovanni Sala cumplió con creces en su papel de Nicias, al igual que todos los comprimarios, empezando por Caterina Sala y Anna-Doris Capitelli. La dirección de Olivier Py estuvo plena de imaginación, si bien fue bastante

comedida, utilizando la desnudez para evocar el mundo del 'pecado' y estilizando el mundo de la fe no sin cierta ironía.

PAOLO PETAZZI



Marina Rebeka en el papel de Thais en La Scala.

Brescia / Amisano

TEATRO MASSIMO

Vísperas sicilianas y mafia

Palermo. Teatro Massimo. 30-I-2022. Verdi, *Las Vêpres Siciliennes*. Selene Zanetti, Carlotta Vichi, Leonardo Calmi, Mattia Olivieri, Erwin Schrott, Matteo Mazzaro, Francesco Pittari, Pietro Luppina, Alessio Verna, Andrea Pellegrini, Gabriele Segoni. Director musical: Omer Meir Welber. Director de escena: Emma Dante.

SICILIA, y Palermo en particular, es el escenario de *Les Vêpres Siciliennes*. Esta ópera de Giuseppe Verdi, en francés, ha sido punto culminante de la temporada del Teatro Massimo de Palermo, justo cuando se conmemora el 30º aniversario del asesinato de los jueces Falcone y Borsellino a manos de la mafia. En la puesta en escena de Emma Dante se produce un vaivén de fechas: entre 1282 (cuando tuvieron lugar las Vísperas sicilianas) y la actualidad, una especie de ping-pong temporal que también está presente en las cuatro secciones del largo ballet del tercer acto, al más puro estilo de la *grand opéra* francesa. En él aparecen, un tanto desmembrados, el *break dance* y el ballet clásico. Esa dicotomía se refleja tanto en el contraste entre lo franco y lo italiano, como en el primer ballet (*La primavera*), transcrito para clarinete, contrabajo y acordeón. Músicos-artistas callejeros-orquesta: de nuevo, un rebote temporal.

Hay muchos símbolos sicilianos: desde la fuente pretoriana de Palermo (conocida como 'el pastel de bodas'), en clara referencia a la boda de Hélène, hasta las esculturas con cabezas de animales en las metopas. Monstruoso. Tan monstruoso como los asesinatos de la mafia. Las *Pupi* (las marionetas tradicionales de la isla) aparecen arrojadas, como cuerpos sin vida, sobre el proscenio antes de que se alce el telón. Son cuerpos que han sido tratados como chatarra; es un *memento mori* de la violencia mafiosa. No falta una procesión (inevitable no pensar en la procesión de la Madonna dell'Arco, la virgen del convento situado en el barrio homónimo de la comuna vesubiana de Sant'Anastasia, en la ciudad de Nápoles), en la que figuran fotos de hombres asesinados por la mafia, pero también de la cruel matanza que se repite cada año en la pesca del atún, rito atávico de estas tierras, y que no es sino metáfora de la violencia que tuvo lugar durante los secuestros y las violaciones de mujeres en la venganza sangrienta perpetrada contra los franceses en ese episodio histórico de las Vísperas sicilianas. No faltan tampoco las lápidas, ni el bosque aéreo de señales de tráfico... Emma Dante se aferra al simbolismo del *genius loci* para relatar la cruda denuncia de un fenómeno que no puede ser más siciliano.

Omer Meir Welber saca el máximo partido a su 'carácter' mediterráneo: realiza una dirección musical tan fresca y sobrecogedora en los momentos alegres como íntimamente profunda en los graves, demostrando que ha asimilado la lección de Verdi: todo es una yuxtaposición de claroscuros que se funden entre sí. Es seco e incisivo en las melodías, casi narrativo. La orquesta responde con entusiasmo a todo ese fuego verdiano que es tan difícil de contener.

El reparto vocal es de lo más apropiado. Desde la voz que pasa con facilidad de la agilidad al canto lírico de Selene Zanetti, la protagonista Hélène, hasta el intenso Procida de Erwin Schrott o el Montfort de Mattia Olivieri, un gigante de bello timbre. Menos convincente resulta Leonardo Calmi (Henri).

Los coloridos trajes de los franceses, que recuerdan vagamente al futurismo de De Pero, son horribles. Peor aún es la camisa de Montfort, vagamente versallesca, adornada en las mangas y en las costuras de los hombros con una indefinible piel rojiza. El atuendo se completa con un abrigo. Uno espera que este no esté hecho con pellejos de gorilas, como parece. El atuendo le da un aspecto mezcla de Idi Amin y Conan el Bárbaro. Pese a todo, un gran espectáculo.

FRANCO SODA

ROYAL OPERA HOUSE

THE ROYAL OPERA

EN UN MUNDO DE DECADENCIA Y CORRUPCIÓN, EL PODER Y LA INOCENCIA SE ENFRENTAN CON CONSECUENCIAS DEVASTADORAS EN ESTA OBRA MAESTRA DE VERDI

RIGOLETTO

MÚSICA GIUSEPPE VERDI
DIRECCIÓN DE ESCENA OLIVER MEARS | DIRECCIÓN MUSICAL ANTONIO PAPPANO
RIGOLETTO CARLOS ÁLVAREZ | EL DUQUE DE ANJOU LIPARIT AVETISYAN | ENJA LISETTE OROPESA

ESPECIAL ANIVERSARIO DESDE LA ROYAL OPERA HOUSE DE LONDRES
JUEVES 10 DE MARZO, 20:15H.

EN UNA SOCIEDAD SOFISTICADA Y FRÍVOLA, UNA CORTESANA LO SACRIFICA TODO POR AMOR

LA TRAVIATA

MÚSICA GIUSEPPE VERDI
DIRECCIÓN DE ESCENA RICHARD EYRE | DIRECCIÓN MUSICAL GIACOMO SAGRIPANTI
VIOLETTA PRETTY YENDE | ALFREDO GERMONT STEPHEN COSTELLO | GIORGIO GERMONT DIMITRI PLATANIAS

EN DIRECTO EN CINES DESDE LA ROYAL OPERA HOUSE DE LONDRES
MIÉRCOLES 13 DE ABRIL, 19:45H.

ENTRADAS YA A LA VENTA
www.rohcines.es

Síguenos en

VERSIÓN DIGITAL



Calixto Bieito

“MIS ÚNICOS LÍMITES SON ÉTICOS”

Autor de montajes radicales, salvajes y descarnados que resuenan como ecos a lo largo de toda la vida, Calixto Bieito (Miranda de Ebro, 1963) reposa en las distancias cortas. Permanece la fama de gran provocador, de *enfant terrible* de nuestra escena, pero harían falta tenazas para sacarle una autosuficiencia en la conversación, que transcurre en Bilbao a punto de volar a Colonia. El suyo es un viaje constante al centro de Europa, pero la impresión de la cultura española sigue siendo profunda: los nombres de Calderón, Cervantes, Valle-Inclán, Goya, Velázquez o Zurbarán transitan por

sus palabras como fascinaciones que lo acompañan siempre, como imanes de los que nunca se desprendería. Hombre del norte que mira al norte, director artístico en el Teatro de Basilea y en el Arriaga de Bilbao, vuelve al Real tras sacudir la vida cultural madrileña con sus anteriores puestas en escena (*Wozzeck*, *Carmen* y *Die Soldaten*), esta vez con un montaje de *El ángel de fuego* de Prokofiev coproducido con la Opernhaus de Zúrich, donde se estrenó en 2017.

ASIER VALLEJO UGARTE

El ángel de fuego está originalmente ambientada en la Alemania prelueterana de comienzos del XVI. ¿Por qué trasladarla a los años 50?

La idea era que no tuviera tiempo, ya que si la ambientas en la época que se propone la conviertes en una historia de brujas. Y no es una historia de brujas, ahora sabemos que muchas de las brujas no existían o que no eran tales. Así que yo quería explicar la historia de una pequeña comunidad que abusa de una persona y la aniquila por ser diferente, por tener una sensibilidad extrema y diferente. Renata es una persona que se tiene que acostumbrar a la soledad. En el espectáculo anda siempre ahí sola con esa bicicleta que simboliza su viaje interior y su libertad, a toda velocidad, el viento en la cara, el agua fresquita... Ella está atrapada sin

importante el sonido de la lengua. Ahora acabo de hacer *Katia Kabanova* en Praga en checo. El checo de *Katia* es el checo que hablan hoy los checos y cambia mucho hacerlo con cantantes que no son checos. Muchas personas se quejan de los cambios que se hacen en las óperas, pero hay que saber que hay países en los que se cambia del checo al inglés o del checo al alemán, y eso cambia también la música.

Pasan los años, pero mantiene su fama de gran provocador. ¿Es necesaria la provocación para mantener con vida la ópera?

No, yo nunca me siento y pienso que voy a hacer una cosa provocativa. Yo me guío por el instinto y por lo que entiendo que es una ópera. Entiendo que *El ángel de fuego* es una ópera sobre una comunidad y sigo esa idea

una cualidad, sino una realidad. Todos somos modernos porque vivimos ahora mismo.

Pero en ese presente de ahora mismo hay sensibilidades y prácticas muy distintas, muchas veces controvertidas. Ahí está el llamado Regietheater, ese universo con el que suele relacionarse su figura. ¿Cómo explicaría ese concepto al público español?

Es un concepto muy alemán. En el *Regietheater* el director de escena cobra un valor y puede deconstruir la pieza, o volverla a remontar... El término puede llegar a ser despectivo según cómo se diga. Obviamente, ha habido una época de directores alemanes muy intervencionistas. Y creo que está muy bien, porque han abierto las piezas, aunque algunos pueden considerar que las han destruido. Pero yo no sé si pertenezco a ese grupo, tengo influencias de muchos sitios y he trabajado culturas muy diferentes. Juan Carlos Olivares escribió que yo era una de las pocas personas realmente integradas en lo que es la nueva cultura centroeuropea, pero yo añadiría mi trabajo en Inglaterra, en Escandinavia, en los países eslavos, en Estados Unidos, donde ahora voy a hacer *Yerma* de Villalobos...

¿Seguimos lejos en España de esa cultura centroeuropea?

La verdad es que hace muchos años que estoy desconectado de lo que pasa en el estado español. No veo noticias y desde que empezó la pandemia aún menos, no he leído mucho. Estoy más relacionado con Basilea. Lo que sí es real de la historia de España es que hubo un romanticismo muy corto y muy pequeño, mientras que en el resto de Europa, en Inglaterra, en Francia y sobre todo en el centro de Europa, el Romanticismo fue un gran paso hacia adelante. Desde ese punto de vista España es un estado más bien barroco, pero también hay públicos en otros países que van a la ópera y simplemente quieren ver vestidos bonitos que parecen de época, aunque realmente no lo sean.

“Me interesa mucho dirigir en distintas lenguas, a veces incluso más en aquellas que no entiendo”

ser consciente, está siendo abusada y reprimida en su libertad, y me atrae porque es una persona con una imaginación desbordante dentro de una pequeña comunidad con poca imaginación.

Con ella volverá al ruso, una lengua que no habla. ¿Se acostumbra uno a transitar continuamente de una lengua a otra?

Amo la diversidad de lenguas, es una riqueza de las personas. Me interesa mucho dirigir en distintas lenguas, a veces incluso más en aquellas que no entiendo. He hecho mucho Ibsen en noruego, una lengua que no entiendo, Strindberg en sueco, que tampoco entiendo, *Obabakoak* en euskera... Es un regalo tener tantas lenguas en el mundo, poder usarlas, expresarlas y poder penetrar en distintas culturas a través de ellas. Y también es muy

hasta el final. Y en vez de hacer el efecto de quemar a Renata, o de que muera enferma, lo que ella hace es quemar la bicicleta. Quema la imaginación, la destruye. Y eso es simplemente interpretar una pieza.

Los directores musicales también interpretan las piezas. No tiene nada que ver escuchar a Mozart por Karajan o por Teodor Currentzis, parecen incluso músicas diferentes. O puedes tener la impresión fortísima que tuve con 15 años cuando escuché a Glenn Gould tocando las *Variaciones Goldberg* a través de mi mentor, Adan Kovacsics. Le dije: “¡Pero si es agua!”. Los músicos están interpretando, no están tocando en el Barroco ni en el Romanticismo, no tienen el contexto, no tienen la luz... Y todos somos modernos, como decía Pierre Boulez. Ser moderno no es

¿Teme salir un día a escena y sentir que no hay una reacción potente del público?

No, tengo el miedo normal de los estrenos, los nervios normales. He tenido tantas reacciones fuertes que a veces casi prefiero que no se den.

Usted ha reflexionado ampliamente sobre la violencia, afirmando que pertenece a la naturaleza humana y que es consustancial a ella. Al introducirla en sus montajes, ¿está invitando al público a reflexionar también sobre ella?

A mí no me gusta decirle al público lo que tiene que pensar, prefiero dejar las cosas muy abiertas porque yo las tengo abiertas en mi imaginación. Cuando conozco bien la pieza me dejo llevar por la intuición y por el instinto, y puede hacerlo, como en un partido de tenis en el que juegas sin pensar en la jugada o en la pelota, solamente fluyes como el agua. El *Regitheater* sí tiene un punto de decirle al público lo que debe pensar. A mí eso no me interesa. No planteo lecciones morales sobre la violencia. Si haces los reyes de Shakespeare no puedes obviarla, ese Shakespeare está lleno de violencia, hay muchísima más de lo que uno puede poner en escena. Pero *As you like it* no tiene esa violencia, tiene otra cosa, igual que tampoco veo *La flauta mágica* de Mozart como una pieza violenta. Siempre depende de las piezas.

Al abordar autores tan distintos como Bach, Mozart, Puccini, Berg o el mismo Prokofiev, ¿existe una estética Calixto Bieito?

No lo sé decir. Tengo muchas influencias. Desde hace muchos años vivo en una ciudad, Basilea, que es una ciudad de museos y de arte. Y luego está ese triángulo mágico que forman Goya, Valle-Inclán y Buñuel. Goya es el inventor del expresionismo, pero tienes que conocer también a Velázquez, para iluminar tienes que conocer la luz de Zurbarán, tienes que conocer todo el expresionismo alemán, tienes que conocer a Francis Bacon, que está muy presente en mis espectáculos... Me dijeron que *El rapto en el Serrallo* que hice en Berlín dio la vuelta a la ciudad. Cuando lo hice tenía a Francis Bacon constantemente en mi cabeza.

¿Y esa idea suya de los sueños? ¿Por qué afirma que el teatro, la música y la danza se asemejan a los sueños?

Porque en los sueños no sabes lo que va a pasar, no sabes lo que viene. Poesía, ficción y realidad, todo se mezcla en los sueños. La vida y el arte tienen mucho de soñado. Cuando un pintor como Basquiat se pone a pintar tiene mucho de soñado. Su antológica en Basilea fue impresionante. Me atrae el mundo muestístico trabajo mucho con pintores en mis creaciones, en mis instalaciones, una faceta mía que se conoce menos. Estos días estreno una instalación con música de Zimmermann en la Philharmonie de Colonia que después irá a París y a Hamburgo.

¿En qué consisten sus instalaciones?

En combinar elementos diferentes o que chocan entre ellos. Valle-Inclán habla de "comedias bárbaras": la comedia implica algo

light mientras que lo bárbaro significa atávico, primitivo. Esa combinación de elementos distintos es la base de mis instalaciones. En *De rerum natura* de Lucrecio hice una Torre de Babel de televisiones antiguas que iban proyectando personas como átomos, y los músicos giraban alrededor tocando Haendel como en una especie de universo inventado por niños. Tengo una instalación llamada *La espera* con un texto que me escribió Karl Ove Knausgard, el autor de *Mi lucha*. También he trabajado sobre los locos años 20. En la instalación de Colonia trabajo con François Xavier Roth. Somos muy amigos, nos entendemos muy bien.

¿Es habitual ese buen entendimiento con los directores musicales?

Normalmente sí, con los buenos directores musicales existe comunicación. Hay piezas muy complicadas de hacer si no te entiendes con el director musical. Es un buen binomio, es interesante charlar de música. En una conferencia que di una persona muy importante dijo que "los cantantes y los directores musicales tenemos una página con algo escrito, una página con unas notas escritas

"No me gusta decirle al público lo que tiene que pensar, prefiero dejar las cosas muy abiertas porque yo las tengo abiertas en mi imaginación"

que debemos respetar". Le pregunté quién había escrito esas páginas. El editor, obviamente. Y en el caso de la música barroca, ¿quién las ha escrito? Está muy bien escuchar ópera barroca con instrumentos de la época, pero tampoco pasa nada si se hace con instrumentos románticos. Y esas notas, ¿no se las inventó el cantante? ¿No se añadieron después? Incluso en el siglo XIX están esos 'Does' inventados por los cantantes, no por Verdi. Eso es la historia del arte, interpretación y reinterpretación. No hay papel en blanco. Obviamente Berg es muy preciso, pero el tercer acto de *Lulú* no es suyo y se nota con claridad. Yo no lo quise hacer. ¿No era una interpretación o una reinterpretación de Berg? O la *Turandot* de Puccini. Cuando la monté acabé en la muerte de Liù, donde se detuvo Toscanini. Mucha gente se molestó, pero funcionó bien. Lo otro cambia totalmente el color de toda la ópera. Hay personas que tienen todo el derecho a ser puristas, pero todo esto hay que saberlo también. Hay óperas reinterpretadas, incluso reescritas. Es como el *Folio* de Shakespeare, que está sin puntuar. Cada editor hace una puntuación diferente.

¿Existen límites en la interpretación?

Los límites se los pone uno. Mis únicos límites son éticos, no de la imaginación. "*Thought is free*", como dice Shakespeare en uno de esos momentos que esconden lo que dice Stephen Greenblatt de los ángulos oblicuos. Luego uno puede decir que no le ha gustado la puesta en escena de Calixto Bieito, y no pasa nada, no deja de ser una interpretación.

¿Y qué hay de los libretos?

Los libretos hay que saber leerlos, y hay que conocer el contexto en el que están escritos. Si lees *Il trovatore* desde la visión de ahora parece la historia de un señor que se ha vuelto majara, pero si te metes dentro ves ese intento romántico español, quizás no muy acertado, y entiendes el guerracivilismo español, la destrucción entre las familias, el duelo a garrotazos. Puedes convertir *Il trovatore* en una gran comedia, como hizo Groucho Marx en esa película fantástica, o leer lo que hay dentro y ver una historia en la que quemar, asesinan, las familias se matan entre ellas... A un suizo puede parecerle un disparate, pero para un español no debe de ser algo muy extraño viniendo de un estado que ha tenido no una guerra civil, sino muchas guerras civiles a lo largo de la historia. Si ves *Il trovatore* desde esa perspectiva puedes entenderlo, puedes ver ese estado en permanente conflicto.

Yendo tan al fondo de las obras, analizándolas tan en lo profundo, ¿termina uno amando a sus personajes, no queriéndolos soltar?

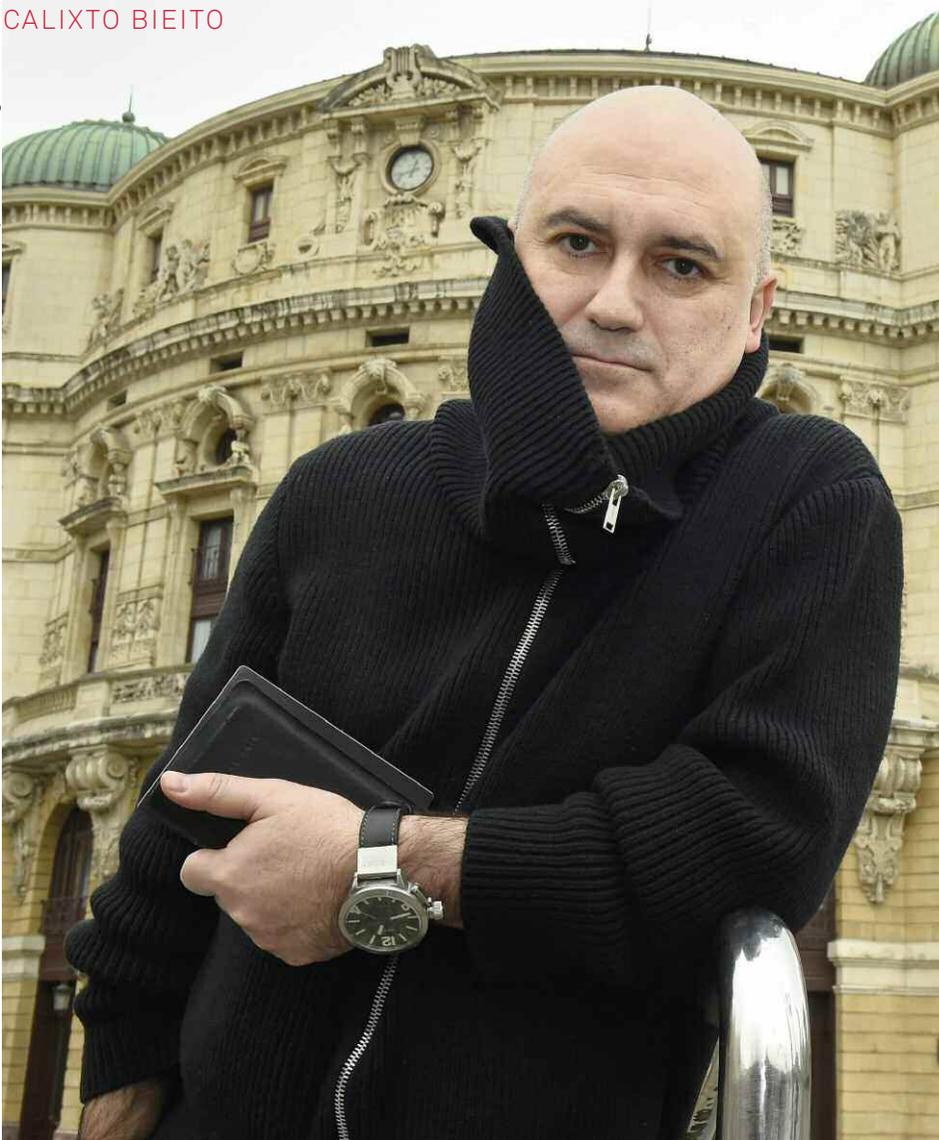
Pasa en óperas como *Wozzeck*, que no es una ópera sobre la violencia de un hombre contra una mujer, es una historia del principio de la psiquiatría. El padre de Büchner tenía muchos textos sobre psiquiatría. Ahí hay unos psiquiatras que están analizando a un personaje que sufre un trastorno, ella tiene trastornos también... Es una historia muy desgraciada, extremadamente triste. *Wozzeck* y Marie son personajes que atrapan. Yo la coloqué en una sociedad en la que se acababa el petróleo y los médicos de las empresas hacían test psicológicos a los trabajadores. En conjunto, *Wozzeck* tiene una dramaturgia perfecta, como *Salome* o como *Elektra*. Es una obra maestra.

Wozzeck fue una producción muy sonada en el Real. También Die Soldaten.

Die Soldaten es un monumento del siglo XX, de toda la violencia del siglo XX. Ahí estaba una persona con una depresión, que es Zimmermann, transmitiendo los trastornos de la guerra. Yo conocía muy bien a Jakob Lenz porque cuando era joven lo traduje en la universidad del francés al catalán. La adaptación de Zimmermann es perfecta. *Wozzeck*, *Die Soldaten*... También hay películas que son monumentos. *Fantasia* de Disney es una película increíble hasta en el título.

¿Ve mucho cine?

He visto mucho cine, mucho, pero veía más antes. Cuando se estrenó *Barry Lyndon*, iba casi todos los días al cine a verla. Ahora estoy volviendo a ver películas de Fritz Lang, de la época en la que la fuerza de los directores y los



muy poco, es gigantesco, una novela magistral. Cómo hace música con las palabras, esa historia fantástica... Está todo ahí. Cervantes necesita más ayuda, no lo acabamos de vender tan bien como se vende a Shakespeare. Yo en los Shakespeare me he guiado mucho por los relatos salvajes de Charles Lamb, sintiendo eso que nos enseñaron los románticos de sacar el niño interior que tiene cada adulto y darle prioridad sobre el adulto.

Lo cual nos lleva a su infancia en Miranda, en la fría Miranda. ¿Cómo la recuerda?

En Miranda hacía un frío bestial, pero a mí me gustaba. Me encantaba correr, jugar a pelota y sentir el frío en las mejillas. No estoy seguro de que la patria sea la niñez, es una frase que suena muy bien, pero por mi infancia en Miranda ahora todo me resulta familiar en Bilbao. Los olores son muy parecidos, el de las gildas, el del txakolí, el sonido de los txistus...

¿Se está abriendo Bilbao a Europa?

Sí, claramente. Por eso me llamaron.

Se nota en los vuelos, es una ciudad muy bien comunicada con Francia y el centro de Europa, es una ciudad que mira al norte, también culturalmente. Se trata de un intercambio: no es solo que Bilbao vaya a absorber, también aquí viene gente a absorber. Y cuando acabe la pandemia va a ir a más. No me refiero solo al turismo gastronómico. Cada vez conozco más gente que viene a Bilbao para conocer la ciudad, para ir al Guggenheim... Un día me encontré en el despacho un recuerdo de las Wagner, que habían estado en el Arriaga. Ese intercambio de influencias es muy enriquecedor, es lo mejor que le está pasando a la ciudad. Te ves en otro espejo. Y estar con *Obabakoak* en euskera en Stuttgart, con el público en pie, llorando...

Hablábamos antes de la violencia, de esa violencia presente en el mundo y en sus espectáculos. El XX ha sido un siglo extremadamente violento. ¿Qué podemos esperar del XXI?

Tengo esperanza, por eso hago mi trabajo. Hay que confiar en la gente que viene detrás, cada generación va a tener sus luchas, se va a enfrentar a sus propios problemas, y ser extremadamente pesimista no tiene mucho sentido, es una posición fácil. Siempre ganas. Si todo va mal porque tienes razón, y si todo va bien porque te beneficias de que todo vaya bien. Pero la violencia va a estar siempre y la educación sirve para combatir la violencia que llevamos en las células, esas células que tienen también el apocalipsis dentro, comiéndose entre ellas... Tengo la esperanza de que cuando pase todo esto vuelva una especie de nuevo humanismo, aunque sea digital. Porque la era digital es una realidad en la que estamos totalmente metidos, y puede utilizarse para bien o para mal. Ya Alejandro Magno pensaba en digital, pues quería tener todos los libros en una biblioteca. Ahora los tenemos en un ordenador. La idea es la misma. ¶

compositores centroeuropeos creó el Hollywood dorado, el mejor Hollywood. Hay en toda esa época películas muy muy buenas.

¿Cuál es esa parte del repertorio que no se ve subiendo a un escenario y esa otra que le ha sorprendido recientemente?

Me gusta Rossini, pero el Rossini divertido no es mi terreno. Es muy difícil hacer buena comedia. Massenet no me gusta mucho, pero

comercial. Fue para un mes y estuvo un año entero, con Patricio Contreras, Joaquín Furriel... Sonaba fantástico con acento argentino.

En el caso de *La vida es sueño* hay dos versiones: la que se hace siempre, que hizo Calderón para la imprenta años más tarde y cambiando muchas cosas, y la llamada versión de Zaragoza, escrita para los actores, que acaba de manera muy diferente, diciendo: "Todo es

"Los clásicos son modernos, eran modernos en su época, hacían lo mismo que nosotros. Shakespeare pertenece a todo el mundo"

no pasa nada, puedo escuchar su música. Y cuando hice Gesualdo eso fue realmente... ¡buf! La música de Gesualdo parece haber sido escrita hoy. Fue un avanzado total.

Los clásicos han tenido una presencia muy destacada en su trayectoria desde aquel lejano montaje de *La vida es sueño* que llevó a Edimburgo en los 90.

La vida es sueño ha estado en cartel en Alemania entre ocho y diez años en la versión alemana. Hay también una versión inglesa, la castellana... En Argentina ha estado un año en el San Martín de Buenos Aires, en la calle Corrientes, compitiendo con todo el teatro

viento, todo es nada". Calderón me gusta mucho, mucho. También he hecho en alemán una creación sobre *El gran teatro del mundo*, que estubo de gira por media Europa. Los alemanes, empezando por Schopenhauer, reivindicaron mucho la figura Calderón.

Sorprende esa universalidad de los clásicos.

Son modernos, eran modernos en su época, hacían lo mismo que nosotros. Shakespeare pertenece a todo el mundo. El *copyright* lo tienen los ingleses, lo explotan bien, lo han vendido muy bien. Es gigantesco, pero también el *Quijote*, que he releído hace

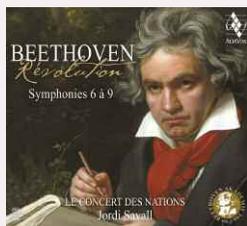
LOS EXCEPCIONALES

— DEL MES DE MARZO DE 2022 —

La distinción de grabaciones excepcionales se concede a las novedades que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



ALFONSO X:
Cantigas del este de Francia (Provenza y Auvernia). Música Antigua. Director: Eduardo Paniagua
PNEUMA 1620 (2 CD)
Pág. 36



BEETHOVEN:
Sinfonías nº 6, 7, 8 y 9. Sara Gouzy, soprano. Laila Salome Fischer, mezzosoprano. Mingjie Lei, tenor. Manuel Walser, barítono. Le Concert des Nations. La Capella Nacional de Catalunya. Director: Jordi Savall.
ALIA VOX 9946 (3 CD)
Pág. 43



HAENDEL:
Arias de óperas. Emoke Baráth, soprano. Artaserse. Director: Philippe Jaroussky
ERATO 0190296370625 (1 CD)
Pág. 37



SHOSTAKOVICH:
Concierto para piano, trompeta y orquesta op. 35. Sinfonía nº 9 op. 70
Yefim Bronfman, piano
O.S. de la Radio de Baviera
Director: Mariss Jansons
BR KLASSIK 900202 (1 CD)
Pág. 46



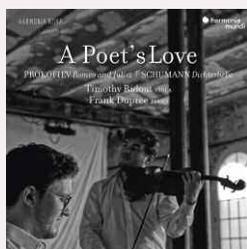
HAENDEL:
Arias de óperas. Sandrine Piau, soprano. Les Paladins. Director y clave: Jérôme Correas
ALPHA 765 (1 CD)
Pág. 37



KURTÁG / DVORÁK:
Six moments musicaux. Officium breve. Quinteto de cuerda op. 97
Parker Quartet
Kim Kashkashian, viola
ECM 485 6984 (1 CD)
Pág. 48



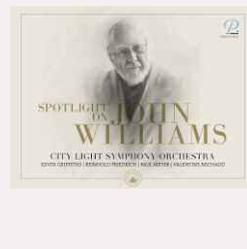
TELEMANN:
Conciertos TWV 51:G9 y 52:G3. Fantasías TWV 40:14 y 15. Et al.
Antoine Tamestit, viola. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: Bernhard Forck.
HARMONIA MUNDI 902342 (1 CD)
Pág. 38



A POET'S LOVE
Obras de Prokofiev y Schumann
Timothy Ridout, viola
Frank Dupree, piano
HARMONIA MUNDI 916118 (1 CD)
Pág. 52



BACH / ABEL:
Solos para viola da gamba
Lucile Boulanger, viola da gamba
ALPHA 783 (1 CD)
Pág. 40



BANDAS SONORAS

JOHN WILLIAMS:
Spotlight on John Williams
V. Michaud, saxo alto. R. Friedrich, trompeta. P. Meyer, clarinete. City Light Symphony Orchestra. Director: K. Griffiths.
PROSPERO 0012 (2 CD)
Pág. 79

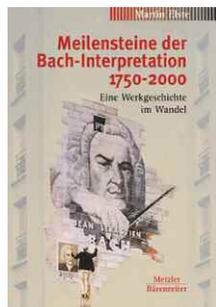
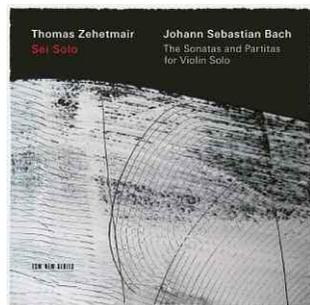
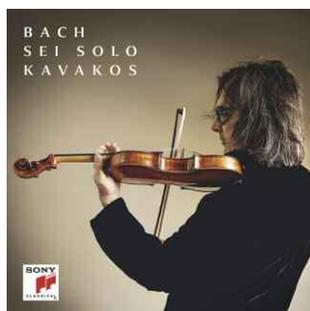


Emil Telmányi y Albert Schweitzer

Kavakos conjura los fantasmas de Bach

PABLO L. RODRÍGUEZ

El violinista griego toca un violín moderno, pero con una variada paleta de golpes de arco y detalles ornamentales relacionados con la llamada tercera vía



“**NO** puedes tocar una fuga en tres partes continuas al violín, pero a fuerza de dobles cuerdas y esquivar la melodía de un lado a otro, consigues al menos evocar su horrible fantasma”. En febrero de 1890, George Bernard Shaw (alias Corno di Bassetto) expuso con sarcasmo el principal problema interpretativo del ciclo de *Sonatas y partitas para violín solo BWV 1001-1006* de Bach. Tras escuchar a Joseph Joachim tocar la *Sonata n.º 3 en Do mayor BWV 1005*, el autor de *Pigmalión* tildó de “ruido abominable” su versión de la fuga. Está claro que, en los movimientos polifónicos del ciclo (las tres fugas y la famosa *Ciaccona*), no es posible tocar con precisión, y de principio a fin, tres notas a la vez. Y no hay más remedio que dividir las o arpeggiarlas. Se trata de algo perfectamente normal si consideramos que la notación redactada por Bach era una simple instrucción y no la documentación exacta de una interpretación, tal como se entendió durante el siglo XIX y buena parte del XX.

En su fundamental monografía sobre las ‘piedras miliare’ de la interpretación bachiana (Bärenreiter Verlag, 1999), el discólogo Martin Elste aborda este problema. Lo hace desde el falso ‘arco de Bach’ hasta las más recientes interpretaciones historicistas con violín barroco. Empieza con la disparatada solución planteada por Albert Schweitzer, a comienzos del siglo XX, de evocar el sonido del órgano con un violín por medio de un arco curvo que modificaba la tensión de sus crines para abarcar más de dos cuerdas a la vez. Lo escuchamos en la famosa grabación de Emil Telmányi para Decca, de 1954. Pero si en el violín de Telmányi las fugas suenan casi como un acordeón y sin fluidez, en las modernas y elegantes grabaciones con violín barroco representan un antimusical sobreesfuerzo técnico.

Conviene recordar que la historia interpretativa de este ciclo bachiano tiene un referente insoslayable en Yehudi Menuhin. El violinista estadounidense no sólo fue el primero que grabó el ciclo completo, entre 1933 y 1936, sino también quien estableció un estándar sonoro para los siguientes cincuenta años. También fue un niño prodigio que empezó grabando con trece años una asombrosa versión de la *Sonata n.º 3* de tono claro y uniforme, *tempo* firme y *vibrato* medido sin ningún *portamento*. Todas las grandes versiones venideras, como las de Nathan Milstein y Arthur Grumiaux, tomaron en consideración sus ideas. Pero Elste sitúa al violinista Thomas Zehetmair como avanzadilla de una tercera vía, en su grabación de 1982 (Telefunken/Warner), donde combina el violín moderno con elementos de la estética históricamente informada. Zehetmair ha revisitado el ciclo con éxito, en 2016 (ECM), ahora con violín barroco y toda la sabiduría virtuosística en sus dedos del instrumento moderno.

Leónidas Kavakos parece iniciar un periplo semejante con su primera grabación completa del ciclo, que acaba de publicar Decca, tras un primer acercamiento parcial, grabado en 2002 y combinado con Stravinsky (ECM). Y el resultado es sobresaliente. El violinista griego toca un violín moderno, pero con una variada paleta de golpes de arco y detalles ornamentales relacionados con la referida tercera vía. Quizá llegue con el tiempo a colocar en su barbilla un violín barroco, como Zehetmair, pero la solidez y fluidez de sus tres fugas han conjurado cualquier fantasma del pasado. ¶



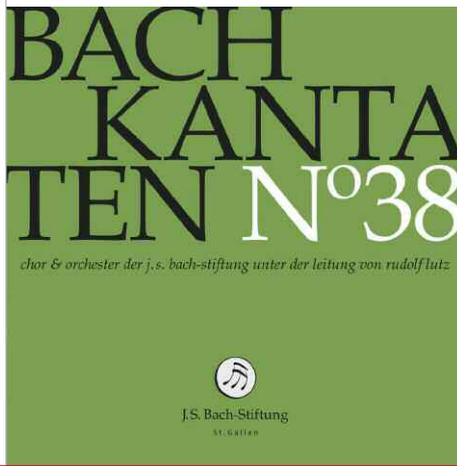
ALFONSO X:

Cantigas del este de Francia (Provenza y Auvernia). Música Antigua
 Director: Eduardo Paniagua
 PNEUMA 1620 (2 CD)

Haya pandemias u olas, el espectáculo debe continuar y Eduardo Paniagua prosigue incansable con su monumental proyecto en torno a las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, esta vez con desplazamiento incluido a ese sur de Francia que ocupan las históricas regiones de Provenza y Auvergne. Es la primera vez que tengo la oportunidad de hacer crítica de uno de los hijos discográficos de Paniagua y vaya por delante el vértigo que me despierta versar sobre una empresa que reverencio y sigo fielmente desde hace tantos años. Como prolegómeno, destaco la hermosa presentación física del disco, tatuado en su caja y notas de toda suerte de miniaturas alfonsíes. Los multiversos están de moda, y esas imágenes no son más que la puerta de entrada a una multiplicidad de mundos como representan las *Cantigas*. Cientos de historias y milagros que se entrelazan entre sí, con una dimensión épico-narrativa que siempre ha sido explotada por el arquitecto madrileño como ningún otro.

Un matiz que se une a los tres desafíos siempre presentes en las *Cantigas* y que considero que el proyecto Música Antigua borda con arte pulcro: la necesidad de conferir a cada cantiga su propia *raison d'être* en el maremágnum que articulan todas ellas; las infinitas posibilidades que ofrecen unas obras que son tan maleables y camaleónicas como el agua, sin por ello perder su esencia; y la necesidad de dar al oyente algo que le es muy lejano, pero que al mismo tiempo debe serle tremendamente familiar, a modo de resonancia intrahistórica. ¿Cómo hacerlo? He aquí un excelente ejemplo, explorando todo tipo de sonoridades *con ogni sorte d'istromenti*, parando el tiempo cuando hay algo importante que decir o encadenándolo a la danza cuando el colectivo reclama su papel. Una fiesta sonora digna del constructo musical más grande que vio nacer nuestra tierra.

JAVIER SERRANO GODOY



BACH:

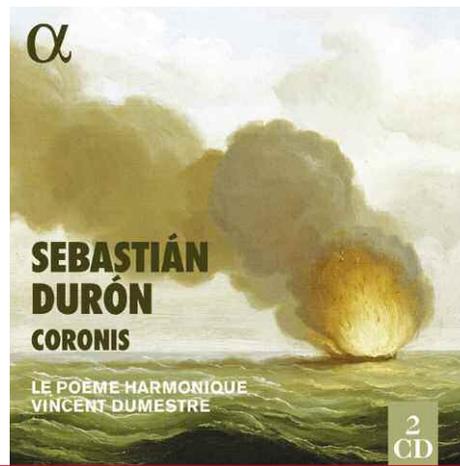
Cantatas BWV 3, 184 y 192
 Coro y Orquesta de la Bach-Stiftung
 Director: Rudolf Lutz. J.S. BACH-STIFTUNG ST. GALLEN 025 (1 CD)

Poco a poco va llegando a su conclusión la integral de las cantatas de Rudolf Lutz y sus huestes —coral y orquestal— de la Bach-Stiftung de San Galo, aunque aún no se ha anunciado de cuántos CD constará (recordemos, para hacernos una idea, que la integral de Masaaki Suzuki en Bis fueron 45 volúmenes con cantatas sacras y 10 con cantatas profanas). Las que se incluyen en esta entrega, que es la 38ª, son *Ach Gott, wie manches Herzeleid* BWV 3 (segundo domingo después de Epifanía, Leipzig, 1725), *Erwünschtes Freudenlicht* BWV 184 (martes de Pentecostés, Leipzig, 1724) y *Nun danket alle Gott* BWV 192 (domingo de Trinidad, Leipzig, 1730). Esta última se halla incompleta y solo se conservan dos coros y un aria para soprano y bajo; hasta hace no mucho se creía que había sido compuesta para la fiesta de la Reforma (de hecho, así consta en este disco) o, quizá, para una boda.

Según norma de la casa, es raro que repita un cantante en un mismo volumen. Los que figuran en este son la admirable soprano invidente Gerlinde Sämman, el contratener Jan Börner, el tenor Christian Rathgeber y el bajo Matthias Friedrich (BWV 3); la soprano Ulrike Hofbauer, la mezzosoprano Margot Oitzinger, el tenor Daniel Johannsen y el bajo Fabrice Hayoz (BWV 184), y la soprano Miriam Feuersinger y el bajo Manuel Walser (BWV 192). La principal novedad es que dos (BWV 3 y 192) no están grabadas en la 'sede' de la Bach Stiftung —la Iglesia Protestante de Trogen—, sino en la Olma-Halla de San Galo. El motivo no es otro que se registraron durante febrero y abril de 2021, cuando las autoridades helvéticas prohibieron hacer música con público.

Lecturas irreprochables en todos los aspectos, destacando el *altus* estable de la Bach-Stiftung, Jan Börner —esta vez fuera del coro—, en el precioso dúo *Wenn sorgen auf mich dringen* con Sämman, quien también raya en él a gran altura.

EDUARDO TORRICO



DURÓN:

Coronis. Ana Quintans, Isabelle Druet, Cyril Auvity, Anthéa Pichanick, Victoire Bunel, Marielou Jacquard, Caroline Meng. *Le Poème Harmonique.* Director: Vincent Dumestre. ALPHA 788 (2 CD)

Hasta hace tres años, casi nadie había escuchado hablar de la ópera en dos jornadas *Coronis*, atribuida a Sebastián Durón (1660-1716) por el musicólogo Raúl Angulo. En octubre de 2019, dos agrupaciones —la española Los Músicos de Su Alteza y la francesa *Le Poème Harmonique*— la estrenaron paralelamente en tiempos modernos. La del grupo español, en concierto; la del grupo francés, escenificada, con once representaciones (algunas de las cuales se vieron afectadas por la covid).

En torno a *Coronis* todo son incógnitas: no se sabe cuándo ni dónde se estrenó, ni tampoco el motivo por el que se compuso. Tuvo que ser entre 1700, con la llegada de Felipe de Borbón a Madrid para acceder al trono español tras la muerte de Carlos II, y 1706, año en que Durón partió al exilio francés por orden expresa del rey, que lo consideraba un austracista radical. Y tuvo que ser así porque la trama es una velada narración en clave mitológica de los sucesos que estaban ocurriendo entonces en España, es decir, la Guerra de Sucesión.

Lo que aparece en este doble CD es una grabación de estudio realizada en París entre el 2 y el 5 de abril del pasado año. Cantantes e instrumentistas son todos franceses, salvo en el caso de la soprano portuguesa Ana Quintans (a quien se encomienda precisamente el rol protagonista de *Coronis*) y de los españoles Sara Agueda (arpa) y Pere Olivé (percusión). Agueda es, asimismo, la *coach* de pronunciación en español, que, sin ser perfecta en todos los casos, es más que notable tanto en los recitados como en las partes cantadas.

La música es lo que es; es decir, Durón en estado puro (no, no soy un apasionado de su música, lo siento), y si se antoja más de lo que realmente es se debe a la magnífica labor de Dumestre y todos y cada uno de sus colaboradores. Recomendada a los interesados en el Barroco español.

ENRIQUE VELASCO



HAENDEL:

Arias de óperas. Emöke Baráth, soprano. Artaserse. Director: Philippe Jaroussky
ERATO 0190296370625 (1 CD)

La protagonista de este CD es, sin duda, Emöke Baráth, con un popurrí de arias haendelianas de esas que no son demasiado frecuentes. Pertenecen a óperas como *Arianna in Creta*, *Deidamia*, *Partenope*, *Radamisto*, *Faramondo* o *Lotario*. Pero tampoco faltan las arias de las óperas habituales, es decir, de *Giulio Cesare* (*Da tempeste il legno infranto* o *Se pietà di me non senti, giusto ciel*) o *Alcina* (*Ombre pallide*). Sin embargo, hay un dato que, me temo, le puede restar protagonismo a la soprano húngara: quien dirige la orquesta, y no abre la boca para nada, es Philippe Jaroussky. El contratenor francés parece que encara de manera decidida su futuro dentro de la música enfocado a la dirección, y aquí no ha tenido la menor tentación de aparecer cantando ni aunque fuera en pequeño dúo.

No por menos frecuentes estas arias dejan de contener la espectacularidad que caracteriza a Haendel. Es el caso de la arrojada *Qual leon, che fere irato* (*Arianna in Creta*), la deliciosa *Qual farfalla* (*Partenope*), la patética *Ombra cara di mia sposa* (*Radamisto*) o la chispeante *Scherza in mar la navicella* (*Lotario*). Pero lo mejor es la inclusión de la que, en mi modesta opinión, es una de las arias más bellas del Barroco y, probablemente, de la historia de la ópera: *Qual nave smarrita* (*Radamisto*). Todas ellas, abordadas de manera impecable por la formidable Baráth, erigida por méritos propios en una de las más sobresalientes sopranos del momento dentro del repertorio 'antiguo'.

Todo en Baráth es digno de admiración, comenzando por una solidez técnica difícilmente superable y siguiendo por una voz plena de hermosura, unas agilidades que quitan el hipo y una delicadísima musicalidad. Jaroussky, al frente del ensemble que justo ahora fundara hace veinte años, le proporciona a la cantante el mejor acompañamiento posible. Algo de esto sí que sabe.

EDUARDO TORRICO

HAENDEL:

Arias de óperas. Sandrine Piau, soprano. Les Paladins. Director y clave: Jérôme Correas
ALPHA 765 (1 CD)

Sandrine Piau se ha consagrado como la soprano haendeliana por excelencia y esta grabación viene a confirmarlo una vez más. Lo he dicho varias veces y lo repetiré las que sea preciso: Piau, tras treinta años de gloriosa carrera, está mejor que nunca. Mantiene en buena medida la pureza de emisión y la limpieza, pero el peso, el color, las oscuridades, los matices que ha adquirido le permiten afrontar con asombrosa maestría las piezas angulares del repertorio trágico.

En esta ocasión, la cantante francesa aborda nueve arias, todas ellas joyas magistrales, aunque no de la misma nombradía, que abarcan un enorme espectro emocional. Si algo destaca por encima del inmenso nivel es lo que calificaría como transformismo canoro. Hay veces en que uno casi podría dudar de si es la misma mujer la que canta, tal es su capacidad no ya de encarnar con idéntica convicción roles y afectos opuestos, sino de transformar la voz para lograr el color adecuado a cada aria y, dentro de ella, casi a cada frase.

Inmersa en el patetismo más desolado, hace un *Piangero* fabuloso, aunque —aria fetiche para quien es la mejor *Alcina* de hoy y de ayer— su *Ah, mio cor* deja el tiempo en suspenso. Su *Lascia ch'io pianga* carece de equivalente en disco: nunca se ha escuchado una conjunción tan perfecta de emoción pura y sobriedad. En el lado opuesto, se pasea con soberano dominio por las endiabladas exigencias técnicas de *Scherza in mar la navicella*, *Da tempeste*, *Desterò dall'empia dite* y nada menos que *Tornami a vagheggiar*. Causa conmoción escuchar *Alla salma infidel* de *La Lucrezia* (esperemos escuchársela alguna vez completa, es una cantata perfecta para ella). Y más: la encantadora *Il nostro maggio* se convierte en sus manos en un aria de profundidades desconocidas.

Con total sinceridad: el mejor recital haendeliano de la historia; ¡no se lo pierda!

JAVIER SARRÍA PUEYO

MONDONVILLE:

Titon et l'Aurore. R. van Mechelen, G. Blondeel, E. de Negri, M. Mauillon, R. Dolcini. Les Arts Florissants. Dir. musical: William Christie. Dir. de escena: Basil Twist. NAXOS 2.110693 (1 DVD)

La pastoral heroica *Titon et l'Aurore* fue la primera creación teatral de Mondonville en recibir el beneplácito de una grabación discográfica integral (Minkowski, Erato Musifrance, 1992). Después llegarían *Les Fêtes de Paphos* (Rousset, L'Oiseau-Lyre, 1997) e *Isbé* (Vashegyi, Glossa, 2017). La reincidencia en este título, crucial para entender el devenir de la ópera francesa en el siglo XVIII, no tiene nada de curioso, al situarse como referencia del bando nacional en la 'querrela de los bufones' y gozar de un éxito espectacular desde su estreno en 1753 hasta la Revolución. No es de extrañar, pues el argumento, simple pero muy bien llevado, permite un despliegue de divertimento y espectáculo continuo, merced a una música bella y brillante, que capta al oyente desde el primer instante y no le abandona hasta el telón final.

Mondonville, violinista en la Ópera de París, despliega todo su magisterio orquestal —de nuevo es la orquesta la protagonista de la composición— con algunos números excepcionales, como la escena del primer acto *Que l'Aurore tarde à paraître*, en que, sobre el lamento de Titon, la orquesta va describiendo en un continuo *crescendo* la aparición de la Aurora con su luz matinal. O las deliciosas pastorales del mismo acto. O la hermosísima aparición de Cupido en el tercer acto. Y no faltan momentos solemnes, como el monólogo a la antigua usanza *Que vois-je?*

La puesta en escena no es historicista, pero, a estas alturas, no vamos a ponernos exquisitos y pedir peras al olmo. Lo importante es que, salvo momentos muy puntuales, la escena está llena de buen gusto, nos sitúa en un universo intemporal y toma buena nota de la escuela historicista.

Reparto soberbio —mención aparte al fastuoso Prometeo de Renato Dolcini— y orquesta y dirección tan sobresalientes como cabe esperar de LAF y Christie.

JAVIER SARRÍA PUEYO



SCARLATTI, D.:

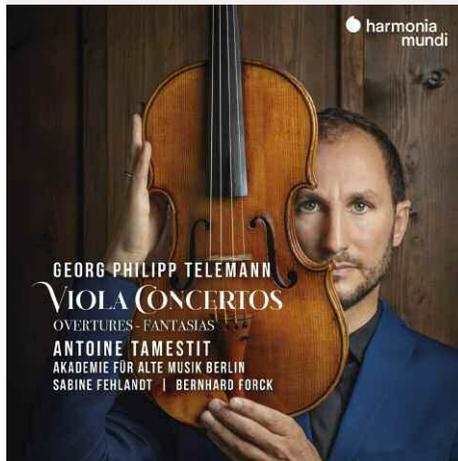
Dieciséis sonatas de la edición crítica de Emilia Fadini. Tres suites de la Hans von Bülow Anthology. Giulio Biddau, piano. APARTÉ 283 (2 CD)

Esta interesante edición de Domenico Scarlatti puede tomarse de dos maneras. Por un lado, es un excelente concierto de uno de los mejores especialistas actuales en el teclado dieciochesco. Concierto extenso porque entre las dos partes reúne más de treinta sonatas y aunque pueda parecer poca cosa, comparadas a las 600 que registran en la actualidad los expertos, su selección es muy buena.

Y lo es por la segunda razón: se contraponen aquí dos modos de entender al músico. Por un lado, la labor experta y científica de Emilia Fadini y sus dieciséis sonatas indudables y en perfecta edición. Y por otro la recepción romántica del músico italiano recogida en la antología del gran pianista y director Hans von Bülow que publicó en 1864. En ella Von Bülow buscaba extender la afición de Scarlatti a sus potenciales ejecutores o clientes en una época cuando casi todas las casas de la gran burguesía contaban con un buen piano.

La comparación es interesante. Puede uno tender a considerar como ‘verdaderas’ las de la edición crítica, pero no se debe despreciar la transcripción ‘romántica’ de Von Bülow, su efecto es muy bueno, su musicalidad indudable. Para mí es similar a los arreglos que hizo por las mismas fechas Liszt con muchas composiciones (¡sinfonías de Beethoven!) que a su modo de ver podían tocarse al piano en las grandes mansiones cultas de Europa y parte de América. No me escandaliza que estos arreglos buscaran un beneficio comercial, siempre que a su lado figure la escritura verdadera de Scarlatti. Ambas antologías merecen una audición separada y comparativa. La introducción de Biddau aclara algunos puntos, como la insistencia de Kirkpatrick sobre el uso del clave: algo que ha cambiado radicalmente en los últimos años cuando se han investigado con seriedad los instrumentos que usó el protegido de Barbara de Braganza.

FÉLIX DE AZÚA



TELEMANN:

Conciertos TWV 51:G9 y 52:G3. Fantasías TWV 40:14 y 15. Et al. Antoine Tamestit, viola. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: Bernhard Forck. HARMONIA MUNDI 902342 (1 CD)

Nadie pondrá en duda a estas alturas que la berlinesa Akamus es una de las mejores orquestas historicistas del mundo. Tampoco que entienden a Telemann a la perfección. Y en este bellísimo disco lo demuestran una vez más. En su nueva colaboración con Antoine Tamestit —ya estuvo presente en su segunda lectura de los bachianos *Conciertos de Brandemburgo*—, otorgan a la viola, instrumento bastante descuidado en la música barroca, un protagonismo especial. Y así, junto al archiconocido *Concierto TWV 51:G9* (primero que históricamente lo presenta como solista, pese a apariciones de mayor o menor relieve en obras de Bach y, antes, de Biber, Schmelzer o Keiser), traen otro concierto para dos violetas (*TWV 52:G3*), que con algún matiz pueden asimilarse a las violas —todo un hallazgo, por cierto, este concierto— y tres transcripciones, dos de las fantasías para violín y una sonata canónica de 1738.

La maestría técnica, elegancia y virtuosismo de Tamestit con la viola, en armónica complicidad con Sabine Fehlandt en las obras dobles, es uno de los puntos fuertes del disco. Pero el soporte ofrecido por la Akademie es, por supuesto, de muchos quilates y, sobre todo, los dos conciertos quedan como referencias discográficas indiscutibles, superando con creces en el primero, por su gracia y dinamismo, a la interpretación hasta ahora más solvente, la de Musica Antiqua Köln. Y cuando la orquesta afronta, por su parte, las dos oberturas —repertorio en el que ya dejaron algún notabilísimo álbum— hace gala de nuevo de su identificación con el compositor, con una lectura refinada y sutil, sin pesantez alguna, sino, por el contrario, airosa y con momentos chispeantes.

Si sumamos la impecable toma de sonido, la conclusión es evidente: un gran disco que nadie debería perderse

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



LULLY'S FOLLOWERS IN GERMANY

Obras de Muffat, Fischer y Telemann. El Gran Teatro del Mundo. Director y clave: Julio Caballero Pérez. AMBRONAY 314 (1 CD)

La colaboración entre el Festival de musique Baroque d'Ambronay y Eeemerging (proyecto de cooperación europea que promueve la aparición de nuevos talentos en la música antigua) sigue proporcionando grandes alegrías a los melómanos. A los grupos seleccionados cada año se les posibilita actuar en algunos de los festivales más importantes del circuito continental, así como grabar un disco para el sello de Ambronay. En esta ocasión es el turno de El Gran Teatro del Mundo. Que el grupo lleve el nombre de la obra de Calderón de la Barca no es casualidad: su director artístico es el clavecinista granadino Julio Caballero Pérez, y en él figuran, asimismo, el ya baqueteado violonchelista y violagambista barcelonés Bruno Hurtado Gosálvez, y la no menos baqueteada oboísta palentino-santanderina Miriam Jorde (habitual integrante de la Freiburger Barockorchester, ahí es nada). A los miembros de El Gran Teatro del Mundo les une, al margen de su juventud, el haberse formado en al Schola Cantorum Basiliensis. Por ello, aparece también el no tan joven flautista de pico Michael Form, muy vinculado en su día a la Schola como alumno, como docente y como director de su orquesta barroca.

Este magnífico CD lleva por título *Lully y sus seguidores en Alemania*. Se incluyen obras de Georg Muffat (es curioso que en Francia se le considere alemán, ya que nació en Megève, en la Alta Saboya), Johann Caspar Fischer y Georg Philipp Telemann. De Muffat figuran una selección de piezas del *Armonico tributo* y del primer fascículo del *Florilegium Secundum*. De Fischer, la primera suite de *Le Journal du Printemps*. Y de Telemann, la *Suite TWV 55:Es4*.

Las lecturas de estas obras que emulan al gran Lully son, por parte de El Gran Teatro del Mundo, fastuosas. Especialmente, en el caso de la obertura de Telemann, con algunos pasajes sublimes.

ENRIQUE VELASCO

UNIVERSO BARROCO



CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

20/03/22 19:00h | **ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA**
GIOVANNI ANTONINI DIRECTOR

J. S. Bach: INTEGRAL DE LAS *Suites para orquesta*



29/05/22 19:00h | **MUSICA ALCHEMICA**
LINA TUR BONET VIOLÍN Y DIRECCIÓN

OBRAS DE J. S. Bach y A. Vivaldi

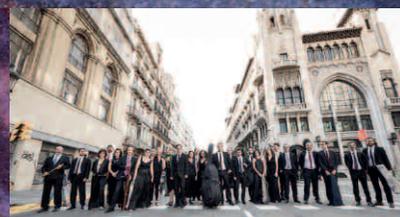


06/03/22 18:00h | **VESPRES D'ARNADÍ**

DANI ESPASA CLAVE Y DIRECCIÓN

X. SABATA CONTRATENOR | N. RIAL Y A. DEVIN SOPRANOS
K. BRADIĆ MEZZOSOPRANO | R. QUIRANT SOPRANISTA

G. F. Haendel: *Amadigi di Gaula*



08/03/22 19:30h | **LES ARTS FLORISSANTS**

WILLIAM CHRISTIE DIRECTOR

R. REDMOND SOPRANO | J. WAY TENOR | S. MANOJLOVIĆ BAJO

G. F. Haendel: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*



10/04/22 19:00h | **FREIBURGER BAROCKORCHESTER**

RENÉ JACOBS DIRECTOR | J. ELLICOTT TENOR

G. SEMENZATO SOPRANO | M. BEATE KIELLAND MEZZOSOPRANO

A. MIGUÉLEZ ROUCO CONTRATENOR

H. RASKER CONTRALTO | A. MASTRONI BAJO

A. Caldara: *Maddalena ai piedi di Cristo*



07/05/22 19:30h | **NEREYDAS**

JAVIER ULISES ILLÁN DIRECTOR | Z. WILDER TENOR

M. ESPADA, A. QUINTANS, N. RIAL, L. CAIHUELA

Y P. FRIEDHOFF SOPRANOS | V. CRUZ BAJO

N. Conforto: *La Nitteti*



LOCALIDADES: de 12€ a 50€

Taquillas del Auditorio Nacional de Música | Teatro de la Zarzuela | Teatros del INAEM | www.entradasinaem.es | 91 193 93 21 | Más información y descuentos en:



BACH / ABEL:

Solos para viola da gamba
Lucile Boulanger, viola da gamba
ALPHA 783 (1 CD)

“La mejor de todos nosotros”, me recordó Eduardo Torrico que nos dijo recientemente uno de los buenos violagambistas que residen en Francia. Se refería a Lucile Boulanger, que no ha parado de crecer como músico desde su primera grabación, sin que lleguen a vislumbrarse sus límites desde que comenzara su andadura a temprana edad.

Este álbum doble recoge obras de Bach y Abel, donde, más allá de relaciones entre ambas familias, Boulanger busca crear un diálogo espiritual entre su música con un programa para viola da gamba que compila suites con movimientos agrupados por tonalidades, según la tradición francesa. Bach no dejó mucha música para viola, aunque sí le dio un papel especial en la *Pasión según San Mateo*, en las sonatas para viola y clave, en cantatas tempranas o en el *Sexto concierto de Brandemburgo*, y nada a solo. Sin embargo, sí compuso una serie de piezas a solo de profunda y compleja escritura. Por su lado, Abel, tenido por el último gran violagambista, compuso obras orquestales de su tiempo, preclasicismo, pero nos legó en el Manuscrito Drexel unos espléndidos solos de carácter arcaizante, de naturaleza improvisatoria e introspectiva, que remiten a la época dorada de la viola.

Boulanger realiza transcripciones de piezas de Bach para crear suites a partir de solos para clave, violonchelo, violín, laúd o flauta, junto a otras suites con piezas de Abel. El volumen resulta de una coherencia musical sin fisuras. La interpretación de Boulanger, armada con su copia del modelo Tielke de siete cuerdas de 1699, es impresionante y explota todos los recursos del instrumento, desde la fragilidad hasta la resonancia profunda de su sonido, y aborda con su viola toda la dimensión armónica, melódica y el enorme rango que abarca esta música. Una grabación profunda y emocionante que perdurará en la memoria.

MANUEL DE LARA RUIZ



HAENDEL / SCARLATTI, D:

Música para clave. Pierre Hantaï, clave
MIRARE 560 (1 CD)

Comentando el excelente debut de Cristiano Gaudio en *L'Encelade* (SCHERZO n° 381, de febrero pasado), afirmaba quien redacta esto que aquel no fue el primero ni sería el último disco que evocase el famoso duelo que enfrentó, bajo los auspicios del cardenal Ottoboni, a Haendel y Scarlatti el joven. Y hete aquí que, casi a la par, nada menos que Pierre Hantaï ha decidido hacer lo propio. Conocido es el periplo que desde 1992 le está llevando a explorar con intensidad —aunque por el momento sin integridad— el casi inabarcable corpus sonatístico del napolitano, lo que, por el momento, le ha ocupado siete registros. Su pasión haendeliana es, empero, menos reconocida y más reciente, siendo su primer fruto la excelente grabación parida *chez Mirare* hace un par de años con cuatro de las *Eight great Suites* de 1720, donde hubo de retractarse por escrito de su juvenil rechazo por Haendel, en buena medida debido a la nefasta influencia de su maestro Leonhardt, quien como se sabe odiaba al genio de Halle.

Hoy, Hantaï explora casi a la manera de Heródoto la producción paralela de los dos monstruos nacidos en 1685. En el caso del sajón, opta por la versión clavecinística de la obertura de *Il pasto fido* —muy célebre en su época—, la *Suite HWV 430*, quinta de la primera serie, con su celeberrima aria y variaciones que han pasado a la historia como *El herrero armonioso*, y un popurrí de fragmentos de las *Suites n° 3, 4 y 5 del Second Set* (1733). Con Scarlatti abarcamos en siete sonatas desde lo bien conocido (*K. 12*) hasta lo casi ignoto.

Hantaï se produce como suele, bien fiel a su estilo: algo brusco, muy animado, brillante, técnicamente deslumbrante, exuberante y no muy lírico, apoyado en un sobresaliente clave de Jonte Knif (2004) basado en modelos alemanes y grabado con excepcional resonancia por el gran Nicolas Bartholomé.

JAVIER SARRÍA PUEYO



BACH / BUXTEHUDE / SCHÜTZ

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169. Klag-Lied BuxWV 76b. Et al. Iestyn Davies, contratenor. Tom Foster, órgano. Arcangelo. Director: Jonathan Cohen
HYPERION 68375 (1 CD)

En su tercer ciclo de cantatas en Leipzig, Bach debió de disponer de un excelente solista alto, porque en breve espacio compuso tres bellas cantatas para esa voz y donde, además, introdujo el protagonismo del órgano *obligato*. Las dos aquí interpretadas las reelaboró a partir de conciertos hoy perdidos y añaden a la orquesta un tercer oboe, tenor o *da caccia*. *Gott soll allein mein Herze haben* comienza con una sinfonía que debió de pertenecer a un concierto, el arioso y el aria con órgano *obligato* que le siguen nos muestran al Bach orfèbre que mima música y texto. Tras otro recitativo, llega el aria *Stirb in mir*, un bellissimo siciliano —digno de sus pasiones— debido a ese concierto perdido, del que deriva el concierto *BWV 1053*. En la cantata *Geist und Seele wird verwirret*, Bach utiliza órgano *obligato* en las dos sinfonías, que formarían el primer —que recupera en su fragmento *BWV 1059*— y último movimientos de otro concierto perdido, y en la primera aria, un bonito siciliano con indicios de pertenecer a otro concierto. La cantata termina con otra aria con *ritornello* orquestal a dos partes y órgano.

La voz cristalina y aterciopelada de Davies se adapta como un guante a esta música, que suena más fresca que nunca. Davies es capaz de sostener líneas de canto llenas de calidez, belleza y pureza con una técnica impoluta. También son excelentes el órgano de Foster y la orquesta, brillante, equilibrada y delicada.

Un salto en el tiempo nos lleva a la belleza serena del *Klag Lied* de Buxtehude, lleno de armonías atrevidas y un amplio rango vocal donde comprobamos la técnica exquisita de Davies. Completa este CD el concierto vocal *Erbarme dich*, un arreglo coral de Schütz donde utiliza la vieja melodía con la técnica del concierto que integra con un denso contrapunto con textura de cuerdas de ricas armonías.

MANUEL DE LARA RUIZ



MADONNA DELLA GRAZIA

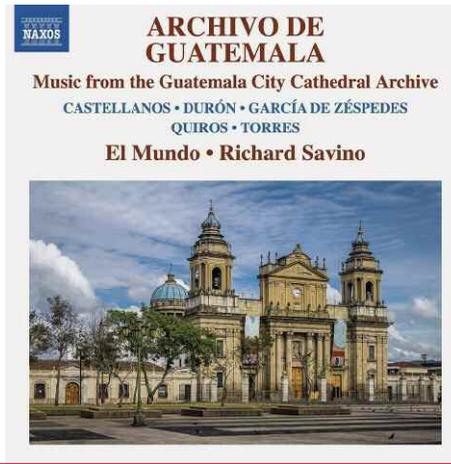
Obras de Sances, Brunelli, Rigatti, Falconieri, Leonarda, Cavalli y Merula. Anna Reinhold, Guilhem Worms. Ensemble Il Caravaggio. Directora: Camille Delaforge. KLARTHE 120 (1 CD)

Sangre nueva es lo que veo, escucho y aprecio en este interesante proyecto en manos jóvenes. Aprovechando los miles de vertientes que ha dado de sí la devoción mariana, ya sea desde la academia como desde la calle, este recién nacido grupo de 'anticuados' (es decir, dedicados a la música antigua) ha dado a luz un trabajo tan prometedor como equilibrado. El repertorio, sin serme ajeno en esos nombres que están en mi vida común (Falconieri, Merula y desde luego, Cavalli), me ha resultado fresco, como una bocanada de aire al abrir la ventana, en vista de que se alejan del sota-caballo-rey del temprano canon italiano.

Sin duda, la gran aportación aquí presente la constituye el listado de anónimos (hasta seis puedo contar) que desmarcan la grabación del ámbito meramente 'culto', para introducirla en un festín sonoro digno del pueblo italiano. La profusión de *Madonna delle Grazie* (que otorga el título), la presión bárbara de *Cicerenella mia* y la crudeza en la voz de la *Lavandaie* conforman un golpe de efecto que pone a uno los pies en la tierra, para posteriormente volar al cielo que proponen *La suave melodía*, la *Canzonetta spirituale* y la gran joya de este álbum, *O quam suavis*.

La interpretación no da mucho margen a error: el continuo es nutridísimo en artilugios y efectos; las posibilidades sonoras son enormes, como atestiguan las piezas sin autor; y existe un alto grado de atrevimiento que escasea entre los conjuntos jóvenes, la mayoría de las veces más papistas que el Papa. Me falta convencimiento en las voces, seguridad, espíritu; hay una clara incomodidad en el repertorio, aunque el bosque no me oculta el potencial que hay en ellas. Ahora sólo me queda la intriga por lo que está por venir, y lo que me traerá esta nueva generación de virtuosos.

JAVIER SERRANO GODOY



ARCHIVO DE GUATEMALA

Obras de Castellanos, Sanz, Durón, Torres, Quirós, Vargas y Guzmán, García de Zéspedes y anónimas. El Mundo. Director: Richard Savino. NAXOS 8.574295 (1 CD)

Lo hemos dicho tantas veces que puede sonar a tópico, pero no por ello es menos cierto: una de las grandes aportaciones —y no ha habido pocas de todo tipo— de la explosión barroquizante del último medio siglo ha sido sacar a la luz el inapreciable tesoro de la música colonial iberoamericana. El clero secular y regular, llegado desde la metrópoli o, cada vez más, autóctono, cuidó especialmente la música religiosa. Seguía, por una parte, las prácticas europeas propias de la iglesia católica, pero también explotó una poderosa vía de acercamiento a la sensibilidad de los nativos y de atracción religiosa. Las grandes catedrales fueron espacio privilegiado de esta práctica y, así, el equipo norteamericano de Richard Savino presenta un disco dedicado a la música conservada en la imponente catedral de Guatemala.

Es música, claro está, europea —ahí están, por ejemplo, el briocense Sebastián Durón y el madrileño José de Torres, por cierto, con una deliciosa cantada al Santísimo—, pero también de compositores criollos o encuadrables en alguna de las numerosísimas 'castas' a que dio lugar el complejo mestizaje de españoles y nativos —Quirós, Castellanos o García de Zéspedes—. Y las propias obras seleccionadas, en las que predominan las religiosas, reflejan la progresiva adopción de un aire propio, iberoamericano y no sólo por la introducción de instrumentos populares en aquellas tierras.

Richard Savino lleva ya mucho tiempo transitando la música guitarrística española y, al frente de su grupo El Mundo, haciendo notables incursiones en la música de Iberoamérica. Y haciendo abstracción de alguna que otra pronunciación 'de aquella manera', anotamos esta de la música guatemalteca como una valiosa aportación para el conocimiento de este hermoso capítulo de nuestra música, porque tan nuestra como de aquellas latitudes es.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



HAYDN:

Sonatas nº 20, 34, 51 & 52
Paul Lewis, piano
HARMONIA MUNDI 902372 (1 CD)

Tras su anterior grabación con las *Sonatas nº 32, 40, 49 y 50*, Paul Lewis nos ofrece aquí su segunda entrega de lo que se augura como una integral de la obra para teclado de Franz Joseph Haydn. Una buena noticia, sin lugar a duda, porque Lewis ha mostrado repetidas veces su especial sintonía con este repertorio.

En este segundo acercamiento, el pianista británico se centra en obras de la plena madurez de Haydn con cuatro sonatas fechadas en los años 80 y 90 del siglo XVIII, momento de gran creatividad y de asimilación de los diversos estilos entonces circulantes. Así, encontramos obras en el más estilo clasicista, con ribetes galantes, como la nº 51, en la que Lewis se recrea en una articulación picada y ligera, con poco peso en la pulsación y claridad y sutileza en la ligazón entre las notas, poco pedal y fraseo juguetón, con trinos y grupetos bien nítidos. En cambio, tenemos dos soberbias sonatas en modo menor, la nº 20 (Do menor) y la nº 34 (Mi menor), ambas con una clara escora expresiva hacia el mundo del *Sturm und Drang* en los primeros movimientos y con dos movimientos lentos llenos de melancolía. En el Andante con moto de la nº 20 resulta magistral la forma en la que Lewis sostiene el casi *ostinato* del tema base mientras va desgranando, con variedad y claridad en cada repetición el tema melódico, sosteniendo a la perfección el frágil equilibrio.

Por otra parte, en el Adagio de la nº 34 se recrea en una articulación fundamentada en los diversos grados de *staccato*, pero con sentido de continuidad en la línea *cantabile*. Finalmente, en la monumental *Sonata nº 52* Lewis se concentra en las texturas casi sinfónicas del Allegro moderato, con un fraseo ágil y brillante, mientras que en el Adagio distribuye oportunamente leves pero expresivas retenciones que crean un clima de expectación en el oyente.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



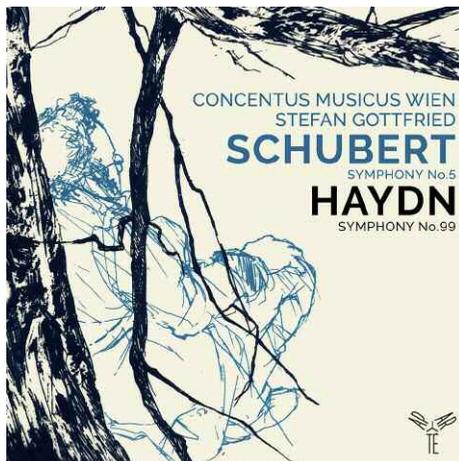
WAGENSEIL:
Seis sonatas para violín, violonchelo y violone. Musica Elegentia
 Director: Matteo Cicchitti
 CHALLENGE 72896 (1 CD)

A mediados del siglo XVIII, la estética musical y el estilo compositivo estaban sufriendo una enorme aceleración y una evolución a un ritmo vertiginoso. Baste pensar que a sólo tres o cuatro años de la muerte de Johann Sebastian Bach compone Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) estas seis sonatas que van incluso más allá del estilo galante y que se sitúan en los umbrales del Clasicismo. Gozó de estima y fama este vienés en vida, una vida vinculada durante décadas a la corte imperial austriaca. En las cartas de Leopold Mozart a su amigo salzburgoés Hagenauer durante los primeros viajes con el *Wunderkind* se menciona varias veces a Wagenseil, algunas de cuyas obras ordena copiar y enviar a Salzburgo.

Estas seis sonatas que aquí nos ofrece en primicia mundial el conjunto Musica Elegentia (Paola Nervi, violín; Antonio Coloccia, violonchelo; y Matteo Cicchitti, violone y dirección) suponen un importante paso en la transición de la sonata para violín y bajo continuo hacia una forma en la que se desgaja del continuo la línea del violonchelo para adquirir personalidad propia, con líneas melódicas independientes del mero acompañamiento, que aquí queda adscrito al violone (interpretado con instrumento vienés de cinco cuerdas y trastes).

Wagenseil se muestra como un fértil creador de melodías, con especial sensibilidad para los movimientos lentos, llenos de encanto y no exentos de melancolía, a la vez que evidencian sus años de formación con Johann Joseph Fux en el tratamiento contrapuntístico de las tres voces. Todo ello es resaltado por la interpretación vivaz y chispeante de Musica Elegentia, con instrumentos de época que suenan con suavidad, pero con una articulación picada muy apropiada, sobre todo, para los minuets con los que se coronan casi todas las sonatas.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR

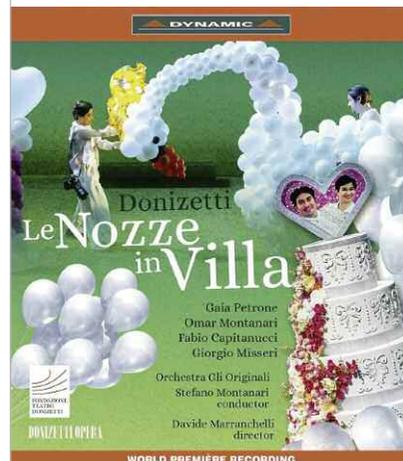


HAYDN / SCHUBERT:
Sinfonía nº 99. Sinfonía nº 5
 Concentus Musicus Wien
 Director: Stefan Gottfried
 APARTE 247 (1 CD)

Casi siete décadas después de ser fundado por Harnoncourt con la finalidad (entonces radicalmente novedosa) de interpretar la música antigua en coherencia con la época en la que fue compuesta, tras multitud de horas de vuelo en las que ha legado grabaciones legendarias de Monteverdi, Haendel, Bach y algunos más, interpretándolos como nadie antes los había interpretado, el Concentus Musicus Wien vive una nueva etapa en la que busca mantener las que han sido históricamente sus señas de identidad, y lo hace expandiendo su mirada más allá de las fronteras de la denominada música antigua. De ahí nació la idea de este disco grabado en vivo en el Musikverein de Viena en octubre de 2020, el segundo tras la muerte de Harnoncourt.

Haydn ha sido siempre uno de los puntos fuertes del Concentus y esta nº 99 (1793) tiene el trazo claro, vigoroso e inteligente de todas las *Londres*, una actividad frenética, una ligereza que va inquebrantablemente unida a la precisión, además de un sonido particular (siempre lo tuvo) que se manifiesta con toda rotundidad. Pero es la *Quinta* de Schubert (1816) la que da verdadero valor al disco. En una época en la que sus obras más estimadas son las tardías (*Viaje de invierno*, las tres últimas sonatas para piano y las obras de cámara finales) siguen grabándose estas sinfonías juveniles que muestran nítidamente las raíces de su estilo. Y tienen valor por sí mismas, desde la *Primera* hasta la *Sexta*, aunque él mismo las considerase impropias de enviar al mundo con la conciencia tranquila. Gottfried y el Concentus establecen lazos evidentes con Haydn y la sinfonía anterior, tanto en el sonido como en los acentos, las articulaciones, los contrastes y las dinámicas, sin guardarse nada, e imponen un ritmo fluido y eléctrico al conjunto de la obra hasta desembocar en un *Finale* particularmente excitante.

ASIER VALLEJO UGARTE



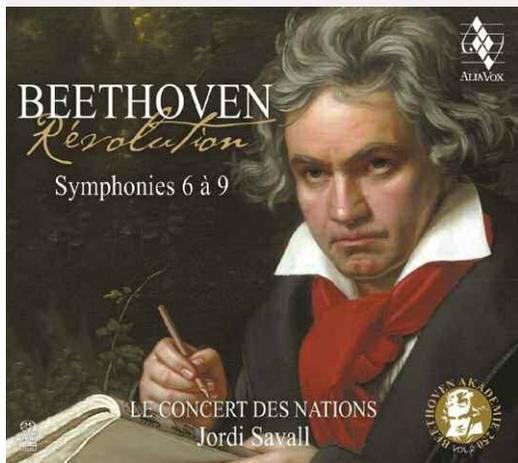
DONIZETTI:
Le nozze in villa. Gaia Petrone, Omar Montanari, Fabio Capitanucci, Manuela Custer. Orq. Gli Originali. D. musical: Stefano Montanari. D. de escena: Davide Marranchelli. DYNAMIC 37908 (1 DVD)

Opera Rara, a partir de los pasados años 70, ha puesto a disposición de los aficionados varias óperas donizettianas justa o injustamente orilladas. Ahora Bérgamo, a través del festival que dedica a este músico, está ampliando la tarea. Lo hizo ya con *Enrico di Borgogna* y lo hace ahora con estas *Nozze*, una de las primeras partituras de Donizetti, cuyo número de orden varía si se suman o no las obras perdidas o la póstuma *Pigmalione* (¿para cuándo *Chiara e Serafina?*). Obra de 1821, de la que ya se conocía el terceto del acto II gracias de nuevo al citado sello inglés, con toda lógica acusa débitos rossinianos, quien bien podría haberse interesado por el tema.

El montaje sigue de cerca el colorido de la música y la gracia del argumento con algunos elementos escénicos. Cantada sin público y con la orquesta al fondo del improvisado escenario, la representación recae en los actores-cantantes, que dan cuenta clara de su desarrollo, tras un inicio donde parece evocarse el origen futbolístico que la epidemia tanto dañó a la localidad. Stefano Montanari se hace eco de ese clima jocoso en una narración ágil y plena de ritmo.

El reparto se mueve con entera satisfacción, muy bien distribuidos según las necesidades de cada personaje. Gaia Petrone y, en especial, Manuela Custer sacan adelante los principales papeles femeninos. Misseri, bonita voz y adecuado tenor lírico-ligero para Claudio, en algunos momentos le viene un poco complicada la escritura del papel. El mejor elogio hacia el Petronio de Omar Montanari es que recuerda a Bruscantini cuando se encargaba de este tipo de entidades. A su lado, el Trifoglio de Capitanucci se pone a su altura: magníficos en el inevitable y espléndido —esperable, asimismo— dúo de bufos. Al faltar de la partitura un quinteto del acto II, este se ha compuesto para la ocasión.

FERNANDO FRAGA



BEETHOVEN:

Sinfonías nº 6, 7, 8 y 9. Sara Gouzy, soprano. Laila Salome Fischer, mezzosoprano. Mingjie Lei, tenor. Manuel Walser, barítono. Le Concert des Nations. La Capella Nacional de Catalunya. Director: Jordi Savall. ALIA VOX 9946 (3 CD)

En el nº 366 de SCHERZO (octubre de 2020) pueden encontrar los lectores mi comentario a la primera parte de este ciclo beethoveniano, en el que describo el concienzudo programa de preparación de cada sinfonía, repetido, como cabía esperar, en esta segunda parte del ciclo. En su excelente artículo (el extenso folleto de este álbum es un lujo, con estupendos artículos del propio Savall, Marc Vignal y Luca Chiantore), el maestro de Igualada narra los avatares que esta segunda mitad de la aventura beethoveniana también ha tenido que superar, incluido el parón de última hora en la *Novena* por el contagio de varios miembros del coro, extendido luego a más músicos, incluyendo el propio Savall, hasta que el proyecto pudo coronarse entre 2020 (sinfonías nº 6, 7 y 8) y 2021 (nº 9).

Como en la primera parte, se han adecuado plantilla (con incorporación de jóvenes participantes en las Academias Beethoven 250 organizadas por Savall) y diapason según manuscritos y fuentes originales, para emplear un contingente que, según las sinfonías, ha oscilado entre 55 y 66 músicos (más 36 voces en el coro de la *Novena*). Como en aquel álbum, esa profunda preparación se traduce, sin la menor duda, en un resultado de gran impacto. No hay, en este Beethoven revolucionario, lugar para el edulcoramiento. Incluso la *Pastoral* alberga buenas dosis de músculo y contundencia, sin perjuicio de que también, como ocurre en el segundo tiempo, cante con elegancia.

Tiene la *Séptima* una vitalidad envidiable en sus movimientos extremos, y contiene una insólita crudeza en algunos ataques del segundo movimiento (algo que se encuentra también en muchos momentos de las demás sinfonías). La *Octava* llega con una urgencia vital contagiosa desde el trepidante tiempo inicial, pero no hace concesiones en un segundo movimiento de rotundo impulso rítmico, esa 'fiebre rítmica' resaltada por agresivos acentos a la que me referí en mi comentario anterior. Una interpretación llena de nervio y contrastes que, probablemente, marca el punto más alto de esta segunda parte del ciclo.

La *Novena* se mueve, sobre todo en sus movimientos centrales, con *tempi* vivos, articulación de decidida rotundidad y un cantable ligero en el tercer tiempo, que a más de uno quizá le parezca que con ello pierde encanto expresivo. A veces, la velocidad se encuentra al límite de la compatibilidad con la nitidez, como en el rapidísimo trio del scherzo, pero también en algunos momentos del Adagio molto. El movimiento final impacta más por la seca contundencia de algunos ataques que por los *tempi* en sí mismos, aunque el del Allegro assai vivace alla marcia pone al tenor Lei en algún apuro, que el solista gestiona con solvencia. En cambio, el tramo final casi sorprende por su moderación (el final está alejado de cualquier asomo de arrebatado enloquecido a la Furtwängler).

Notable cuarteto solista, en el que luce especialmente bien el barítono Walser, con la soprano Gouzy luciendo una voz más bonita que grande. El coro se muestra bien timbrado y empastado, y las sopranos negocian con suficiencia la a menudo inclemente tesitura beethoveniana. La prestación orquestal, como en la primera mitad del ciclo, es excelente. En resumen, estamos ante un ciclo beethoveniano especial, que nos llega, como sin duda pretende su director, con nuevos colores y energías, y que a buen seguro interesará y gustará mucho a quienes se acerquen a él sin prejuicios y con el oído y el espíritu prestos a aceptar de buen grado esta dosis masiva de energía vital y en muchos momentos descarnada violencia. Con pocas dudas, se sitúa muy en los primeros puestos entre las opciones historicistas.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

HINDEMITH:

Obras para clarinete. Sharon Kam, clarinete. Antje Welthaas, violín. Julian Steckel, violonchelo. Enrico Pace, piano. Frankfurt Radio Symphony Orchestra. Dir.: Daniel Cohen. ORFEO 210041 (1 CD)

La viola fue el instrumento fetiche de Hindemith y el clarinete es su equivalente entre los vientos, de modo que se acredita así el interés del compositor por el segundo. Este programa, aparte de ser monográfico, ilustra la constancia estética hindemithiana entre su etapa media y su final. El *Cuarteto para clarinete, piano y cuerdas* data de 1938; la *Sonata para clarinete y piano*, de 1939, y el *Concierto para clarinete y orquesta*, de 1947, es decir que ilustran los años del exilio y del retorno a Alemania.

En todos ellos luce la principal virtud de Hindemith: la caligrafía. Su escritura es atenta y minuciosa, y sirve para resolver las estructuras que, como es habitual en él, responden a lo clásico, como clásica ha sido siempre su mentalidad, fuera en un contexto tardorromántico o francamente expresionista. Además, el compositor sabe componer en el sentido de reunir humores muy contrastados, entre lo feliz, lo burlesco, lo angustioso, lo sereno y lo siniestro. No se suman ni se amontonan, sino que se estructuran con objetividad, esa Nueva Objetividad que es la versión alemana del Retorno a la Razón francés.

Dar en el clavo hindemithiano no es fácil en cuanto no se puede reducir su mensaje a uno solo de sus complejos elementos. A veces la buena letra con que puebla sus pentagramas puede desorientar al intérprete. Hay que resaltar el canto cuando lo lleva, justamente, una voz cantante; explorar las armonías matizando sus disonancias; climatizar cuando un arrebatado patético ensombrece un paisajito risueño; dejar dialogar los instrumentos sin abrumar a unos con otro que se pone de solista, es decir de falso solitario. Para el caso, estamos ante una elevada excelencia, destacando la clarinetista por su enjundia y su bella timbración, porque Hindemith le ha dado páginas de privilegio a su hermano de la viola.

BLAS MATAMORO



ROSSINI:

L'occasione fa il ladro. Patrick Kabongo, Vera Talerko, Kenneth Tarver, Lorenzo Regazzo. Virtuosi Brunensis. Dir. mus.: Antonino Fogliani. Dir.de escena: Jochen Schönleber. NAXOS 2.110706 (1 DVD)

Con veinte años y en tan sólo once días, Rossini compuso en 1812 esta farsa para Venecia llena de una de las músicas más frescas y brillantes salidas de su siempre fértil pluma. Sobre un libreto de Luigi Prividali basado de forma algo imaginativa en una obra de teatro francesa, el argumento se fundamenta sobre los clásicos equívocos de identidades entre dos pretendientes a la mano de Berenice y el intercambio de personaje entre esta y su criada Ernestina para comprobar así la sinceridad de los sentimientos de los aspirantes a desposarse con ella. Sin olvidar al previsible viejo tío y tutor de la joven, personaje imprescindible en este tipo de tramas.

El Festival Rossini de Bad Wildbad subió este título al Köngliches Kurtheater en julio de 2017, de cuyas representaciones procede esta grabación. La producción escénica es más propia del *arte povera* que de un festival internacional como este. La simplicidad de medios escénicos raya en la racanería y en lo escolar. La iluminación es bastante mortecina y el movimiento de personajes poco fluido. En el terreno musical, Fogliani mantiene un buen pulso, imprime *tempi* vivos, animados, ágiles y acentos bien marcados, sabiendo acompañar a las voces sin imprimirles prisas, pero también sin dejarlas caer en la indolencia. La orquesta es sólo regular, con sonido poco empastado en las cuerdas.

De entre las voces cabe señalar el buen oficio como *basso buffo* de Lorenzo Regazzo, que suple con su soltura escénica el desgaste de su voz en la franja alta. Quien sí que está en plenitud de facultades es Kenneth Tarver, con un bello timbre de tenor rossiniano cien por cien, una estupenda línea de canto y dominio sobresaliente de agilidades y agudos. Interesante también la voz de Talerko, de buen *legato* y fraseo muy cuidado. El resto cumple sin más.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



WALCKIERS:

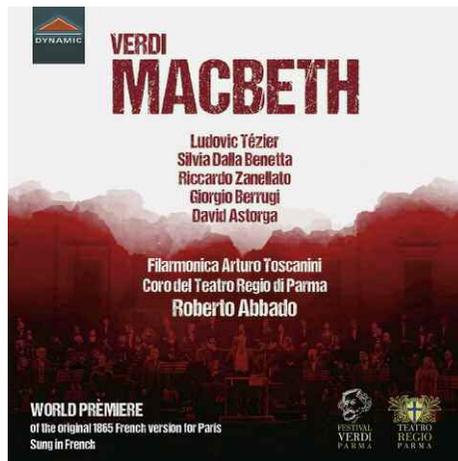
Quintetos para cuerdas nº 2 y 4 Quinteto Fabergé ES-DUR 2084 (1 CD)

Eugène Walckiers (1793-1866) fue un músico francés de especial renombre como flautista. Estudió composición en París con Antonin Reicha, el célebre profesor entre cuyos alumnos figuraron Berlioz, Gounod y Liszt. Es justamente Reicha quien diseña el pasaje entre el Clasicismo y el Romanticismo, que en Alemania personifica Beethoven y que llega a Francia como un beethoveniano de buen gusto y elegancia formal: Mendelssohn. Si Berlioz es genial e inclasificable y va de individualista, por el lado de Gounod se conforma un Romanticismo académico de signo nacional francés. A esta zona de las enseñanzas reichianas pertenece Walckiers.

Estos dos quintetos son lo más conocido de su catálogo y se deben, especialmente, a la amistad del compositor con el contrabajista Achille Gouffe, que fue, en aquel tiempo, junto con Giovanni Bottesini, el más destacado solista de tal instrumento en Europa. La presencia del contrabajo especializa estas partituras pues normalmente el quinteto se consigue con dos violas o dos violonchelos. El sonido del contrabajo contribuye a solidificar el conjunto y aproximarlos a una orquesta de cámara.

La estética de Walckiers se aproxima a Mendelssohn: sensibilidad romántica y mentalidad clásica. Los movimientos están medidos, la exposición de los temas y sus variantes ocupan su lugar, la seriedad de los movimientos rápidos extremos contrasta con la levedad de los *scherzi* y la placidez de los cantables. Las melodías son elegantes y las armonías, certeras y oportunas. Así lo han entendido los músicos aquí reunidos, de una disciplina de lectura y una homogeneidad tímbrica sólo tan encomiables como su conocimiento del estilo pertinente y el control de los volúmenes conforme los movimientos.

BLAS MATAMORO



VERDI:

Macbeth. Ludovic Tézier, Silvia Dalla Benetta, Riccardo Zanellato, Giorgio Berrugi, David Astorga. Filarmónica Arturo Toscanini Coro del Teatro Regio di Parma Roberto Abbado. DYNAMIC 7915 (2 CD)

La difusión del *Macbeth* es la suma de la partitura original de 1847 más los cambios y añadidos realizados por Verdi para su estreno parisino de 1865, siempre cantada en italiano y normalmente evitando el ballet. En su tierra parmesana y en versión de concierto se ha propuesto la obra en su texto francés, añadiendo así un testimonio más en torno a esta extraordinaria ópera. Se ha cuidado la propuesta: Abbado cuenta con una orquesta solícita y un coro experimentado, y su lectura no se sale de las reglas básicas de lo que debe ser una lectura verdiana.

Para para el papel de protagonista se cuenta con uno de los barítonos actuales de mayor capacidad vocal y expresiva, Ludovic Tézier, quien no defrauda en un *Macbeth* ya cantado en el Liceu barcelonés unos años atrás. Voz importante, canto *legato* de implacable precisión, fraseo genuino que una dicción nitidísima hace aún más evidente... Entidad, en suma, de gran profundidad psicológica. Zanellato, pese a un *vibrato* que a veces le cuesta controlar, tiene medios más que suficientes para definir un notable Banquo. Berrugi suma a su bonita y sonora voz una esmerada exposición del aria. Buen Malcolm el de David Astorga.

Lady Macbeth estaba previsto la cantara la estupenda Davinia Rodríguez, pero lamentablemente se lo impidió una indisposición. Dalla Benetta —ya bien conocida por sus papeles rossinianos, aunque pulse otro muy variado repertorio— salva con creces la situación. El instrumento responde a todas las enormes exigencias de tan onerosa parte y la intérprete lo adorna con la incisiva capacidad de dar contenido y realidad al personaje, entre agresivo, confuso o desgarrado, poniéndose siempre a la altura de su más famoso compañero baritonal. A destacar su escena del sonambulismo. El resto del equipo se pone a la altura de tan valioso y bienvenido proyecto.

FERNANDO FRAGA



HORN & PIANO

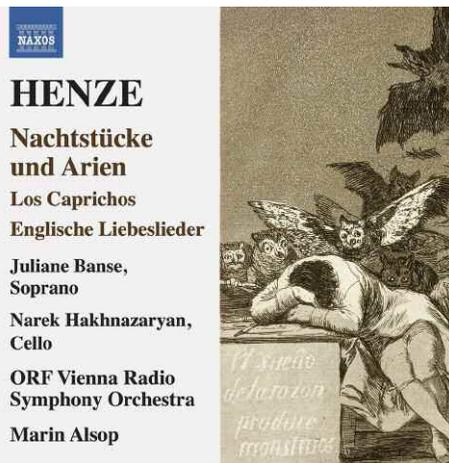
Obras de Beethoven, Ries, Danzi y Punto. Teunis van der Zwart, trompa bajo. Alexander Melnikov, pianoforte. HARMONIA MUNDI 905351 (1 CD)

Jan Václav Stich (1746-1803), más conocido en su tiempo como Giovanni Punto, fue un famoso virtuoso de la trompa que asombró a compositores como Mozart o Beethoven, quienes compusieron para él diversas obras. Fue también el autor, junto a Anton Joseph Hampel, de uno de los mejores tratados de trompa de su época, publicado en 1794. En este, como en otros, se distinguía por entonces entre la trompa alto y la trompa bajo, cada una de ellas con una embocadura diferente y un rango sonoro también diverso. Gracias a Punto, alcanzó relevancia la trompa bajo, con su embocadura de mayor diámetro y un sonido más aterciopelado y de mayor profundidad en los graves.

Teunis van der Zwart es un bien conocido especialista en la trompa natural y su concurso es requerido habitualmente por los mejores conjuntos historicistas, como la Orquesta Barroca de Ámsterdam, la Akademie für Alte Musik o el Collegium Vocale Gent. Aquí tiene ocasión de demostrarnos las virtudes de la trompa bajo, un instrumento ya en desuso prácticamente y que en las manos y la boca de este virtuoso suena con sedosidad, con agudos nada estridentes y unos graves realmente contundentes. Sorprende, en esta selección de obras nacidas para Punto y su trompa, la capacidad de van der Zwart de modular y colorear el sonido, a la vez que de ejecutar rápidos pasajes y ornamentaciones.

Tenemos, además, la ocasión de escuchar uno de los dieciséis conciertos que el propio Punto escribió para sí mismo, en transcripción para piano y trompa, obra, como era de esperar, llena de agilidad y efectos virtuosísticos. Tiene para ello a su lado a uno de los mejores fortepianistas del momento, un Melnikov espléndido en todo momento, con articulación enérgica y perfecta resolución de todos los pasajes brillantes, especialmente en la esplendorosa *Sonata op. 34* de Ferdinand Ries.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



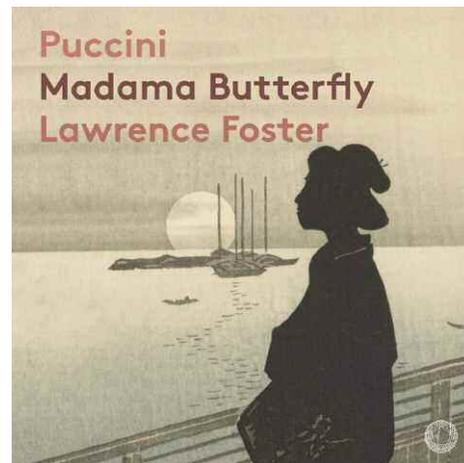
HENZE:

Nachtstücke und Arien. Los caprichos. Englische Liebeslieder. Juliane Banse. Narek Hakhnazaryan, violonchelo. Orquesta Sinfónica de la ORF. Directora: Marin Alsop. NAXOS 8.574181 (1 CD)

El interés teórico de este disco radica en que se reúnen tres piezas que ponen de manifiesto una forma de componer libre y poderosa. Tres piezas en las que aparecen también textos y pretextos —literarios, pictóricos, estos u otros— que han marcado el devenir de parte de la mejor música de nuestro tiempo. No se trata de decir que hoy la creación sea menos culta, que probablemente lo es, sino poner de manifiesto que aquí están Ingeborg Bachmann, Francisco de Goya y, en los *Englische Liebeslieder* —aunque no se diga, todo se sabe—, Robert Graves, John Wilmot, William Shakespeare y James Joyce. Son obras, respectivamente, de 1957, 1967 y 1998. Y recordemos que fue en el estreno de *Nachtstücke und Arien*, dirigido por Hans Rosbaud, cuando Boulez, Nono —“mi amigo Gigi”, diría el propio Henze— y Stockhausen abandonaron la sala a los primeros compases ante lo que les parecía toda una traición.

Naxos, que ha dedicado a Henze unos cuantos discos excelentes, quizá debiera haberlo pensado antes de lanzar este, pues, siendo coherente en su programa, ha de competir con versiones de absoluta referencia que lo hacen perfectamente prescindible, pues reflejan mucho mejor todo lo que esta música quiere decir. Así las que de *Nachtstücke...* y *Englische...* dejara Oliver Knussen con Anssi Kartunen al violonchelo y la Sinfónica de la BBC. O de la primera, entre otras, pero por citar una con la misma cantante que ahora, Christoph Poppen dirigiendo la Deutsche Radio Philharmonie. Todo para la firma Wergo. Las lecturas de Marin Alsop no resisten la comparación con las citadas. Es curioso, sin embargo, cómo Juliane Banse aguanta el tipo, no cantando tan bien como lo hizo con Poppen, pero sí consiguiendo que el paso del tiempo por su voz permita una expresividad más densa si no más bella, perfectamente razonable en todo caso.

LUIS SUÑÉN



PUCCINI:

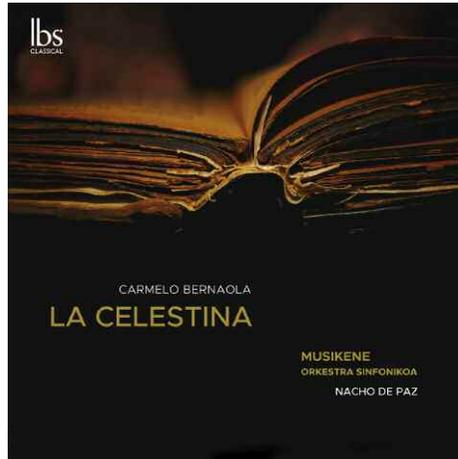
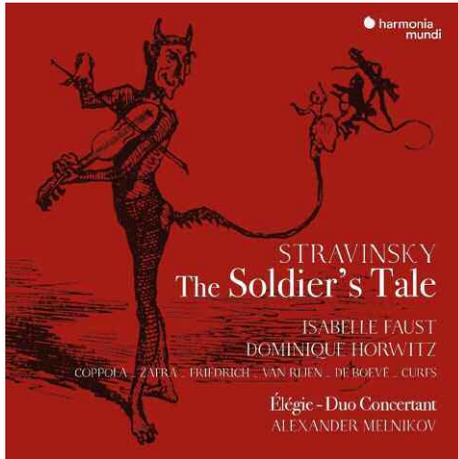
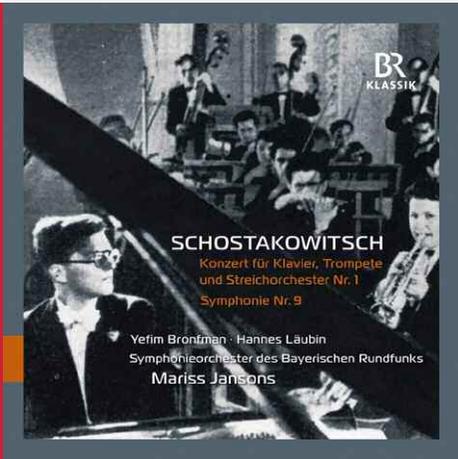
Madama Butterfly. Melody Moore, Stefano Secco, Lester Lynch, Elizabeth Kulman, Alexander Kaimbacher. Coro y Orquesta Gulbenkian. Director: Lawrence Foster. PENTATONE 5186783 (2 SACD)

Pentatone continúa con lo que parece ser el ciclo completo de las óperas puccinianas, con una presencia vocal bastante común en soprano y barítono. La competencia discográfica es generosamente complicada. Desde dos de las pioneras (Pampanino, 1922, y Toti dal Monte, 1939), cada generación cuenta con una o varias Cio-Cio-San. La presente de inmediato atrae atenciones por la detallada exposición orquestal que la excelente toma sonora potencia. Una lectura de Foster que desentraña con minuciosidad la escritura pucciniana y todo su envolvente lirismo, y que, también a su favor, no ningunea en ningún momento a los solistas.

Melody Moore, antes Giorgetta y Minnie, se acopla al mundo de la japonesita exhibiendo registro (da el Re bemol alternativo en su aparición) y exponiendo con facilidad los pasajes más melódicos. En la parte más complicada, a través de la cual Puccini define analíticamente a Cio-Cio-San, esas frases cortas de incisivo significado las resuelve en general bastante satisfactoriamente, sin deslizarse a una peligrosa cursilería o dejándolas a medias de su significado. Es una Butterfly muy digna y por momentos muy inspirada.

Los medios tenoriles de Secco son los que necesita Pinkerton, según la partitura. Su cuidado canto muy a la italiana pone el resto. Lynch parece sentirse más afín a entidades de mayor peso dramático, por colorido y anchura instrumentales, pero se pliega a las cualidades de Sharpless logrando, sobre todo en el acto segundo, matices dignos de destacar. Kulman es una Suzuki por encima de la media y el Goro de Kaimbacher, menos ladino que de costumbre, puede colocarse dentro de la mejor tradición. Sin problemas de distribución ni resultados el resto del equipo. Como es habitual en el sello, se ofrece la partitura al completo sin evitar los habituales compases cortados en el acto primero.

FERNANDO FRAGA



SHOSTAKOVICH:
Concierto para piano, trompeta y orquesta op. 35. Sinfonía nº 9 op. 70.
 Yefim Bronfman, piano. O.S. de la Radio de Baviera. Director: Mariss Jansons.
 BR KLASSIK 900202 (1 CD)

A pesar de su brevedad, este disco merece toda nuestra atención. La orquesta es una de las mejores del mundo y Jansons fue, hasta su inoportuna muerte en 2019, el mejor intérprete de Shostakovich. Este programa no puede ser más acertado. Responde a dos conciertos que tuvieron lugar en 2011 y 2012 en Múnich y Viena. Es, por tanto, una recuperación documental y muy oportuna de la memoria del gran Jansons de hace diez años.

He aquí dos obras de Shosta que nadie diría que son suyas. Ambas son afirmativas, satíricas, humorísticas, incluso paródicas. Y no deja de ser una gran sorpresa. La *Novena* data de 1945 y Stalin quería que fuese una celebración “de nuestra gran victoria”. El músico no podía odiar más la ampulosa del sátrapa y compuso una sinfonía llena de humor, una burla de la ampulosa bolchevique, un contraste enorme con todas las *Novenas* que conocemos. Se cuenta que, en los ensayos de 1945, iba Shosta arriba y abajo del patio de butacas musitando: “¡Circo, circo!”. Eso quería, pura burla y parodia, pero Mravinski, hombre prudente o cobarde, no se dejó influir y le dio el hieratismo que pedía la ocasión.

Lo mismo sucede con el *Concierto para piano y trompeta* de 1933. En palabras del autor, “una burla del carácter severo y conservador del concierto de música clásica”. De modo que la pieza desapareció en cuanto los estalinistas tomaron las riendas y los fusilamientos. Es una pieza genial en la que la parte de la trompeta viene de una ‘música circense’ del autor (muy aficionado al circo) que parece el fondo de una película de dibujos animados, con golpes, saltos, caricaturas y persecuciones. Maravillosa pieza y magnífico disco.

FÉLIX DE AZÚA

STRAVINSKY:
La historia del soldado. Dúo concertante. Elegía. Faust, Melnikov, Coppola, Zafra, Friedrich, Van Rijen, Boevé, Curfs.
 HARMONIA MUNDI 992671 (1 CD)

En Stravinsky, como en cualquier otro compositor desde la época antigua hasta la contemporánea, la elección de los instrumentos tiene implicaciones tanto sonoras como estilísticas, por lo que determina completamente el sentido que se quiere dar a la música. Él mismo era minucioso con el sonido que buscaba en sus obras y por ello los protagonistas de esta nueva referencia de *La historia del soldado* optaron por emplear instrumentos contruidos a comienzos del XX, en torno al momento (1918) en que fue compuesta; tan solo los de Isabelle Faust (su Stradivarius de 1704, “*Bella durmiente*”, que toca con cuerdas de tripa) y Wies de Boevé (un contrabajo vienés de 1748, también con cuerdas de tripa) son anteriores.

En términos puramente sonoros el resultado es diferente, sutilmente diferente, a lo que hasta ahora ofrecían los clásicos y los modernos, más áspero y abrasivo, aunque lo que destaca realmente es su admirable pureza, una diafanidad que permite apreciar con transparencia cristalina ese nuevo ideal de Stravinsky marcado por el descubrimiento del jazz estadounidense y radicalmente alejado del sonido orquestal ruso de los ballets previos a la guerra. Puede que dentro de ese planteamiento la presencia del narrador fuese inevitable, pero Dominique Horwitz no es especialmente atrayente en su relato y sus intervenciones se hacen largas, muy largas, viniendo a avalar la impresión del propio Stravinsky de que *La historia del soldado* no destaca como obra teatral y que en ella la música se vale por sí misma. Y hasta ahí los peros, pues los dos complementos son sencillamente antológicos: una meditativa e introspectiva *Elegía* para violín solo (viola en origen) y un *Dúo concertante* en el que Faust y Melnikov vuelven a demostrar que convierten en oro cuanto tocan, cualquier pieza del repertorio en la que posan su mirada.

ASIER VALLEJO UGARTE

BERNAOLA / GERENABARRENA:
La Celestina. Galatea, Rocinante y Preciosa. Jaso. Lucía Gómez, Mikel Zabala, Irene Fraile. Orquesta Sinfónica Musikene. Director: Nacho de Paz.
 IBS 202021 (1 CD)

Con salvedades, la música de Carmelo Bernaola (1922-2002) está, desde su deceso, en el olvido. Es la triste suerte que corren muchos de nuestros compositores. ¿Quién conoce y dónde se escucha a Delás, Olavide, Barce, Gombau...? Ni siquiera es de ayuda la discografía, exigua (y la existente yace esparcida en grabaciones poco disponibles). Basándonos en esta idea que un sello inquieto e hiperactivo como Ibs ponga en nuestras manos un monográfico Bernaola representa una saludable noticia. Ha tenido que ser, sin embargo, una orquesta de esforzados y comprometidos estudiantes como la de Musikene la que reivindique su memoria.

De su *Celestina* se ofrece aquí el ballet íntegro, estrenado en 1998. Una partitura esta que retrata al último Bernaola, más modernista que radical y, en todo caso, profundamente hábil a la hora de coser motivos musicales que se trenzan de forma rítmica, incluso obsesiva. Toda la amplia obra está transida por un sentir apesadumbrado; como la aflicción de los desdichados amantes de la obra de Fernando de Rojas. Las aportaciones vocales, especialmente las puramente narradas, otorgan a la audición un sentido teatral muy afín al melodrama radiofónico, lo que otorga un significado aún más pleno en la escucha en disco que se nos propone. *Galatea, Rocinante y Preciosa* va más atrás en el tiempo: en 1980 el compositor ya caracterizaba su música por un notable vigor rítmico, pero hay esquivas aun de una suerte de puntillismo serialista muy particular.

El CD se completa con *Jaso* (2020), obra orquestal de Zuriñe Gerenabarrena, alumna de Bernaola, y cuya página, más abstracta y percusiva, parece amplificar los compulsivos ecos sinfónicos de *La Celestina*. Nacho de Paz, especialista en estas y otras arqueologías de nuestra inmediata contemporaneidad, extrae el mejor quehacer posible de la orquesta de Musikene.

ISMAEL G. CABRAL



Nacho de Paz

“LA MÚSICA DE HILDEGARD VON BINGEN ESTÁ AHÍ SIGLOS DESPUÉS, LO MISMO PASARÁ CON LA CULTURA ACTUAL”

Markus Bruckner

Recibir las enseñanzas de Arturo Tamayo imprimió un carácter muy reconocible en las formas de afrontar y concebir la dirección orquestal de Nacho de Paz. Aunque se mueve con soltura en el repertorio clásico su carrera, en el podio y en las aulas, lleva años centrada en la difusión y el estudio de la música contemporánea. Esto lo acredita el haber sido invitado por los principales ensembles

centroeuropeos consagrados a la modernidad; un circuito reducido si se quiere, pero en el que su nombre es especialmente valorado. El sello Ibs publica, en conjunción con el centro de estudios Musikene, un disco monográfico dedicado a Carmelo Bernaola (1929-2002) en el que se pone en valor una de las páginas más ambiciosas de su catálogo, el ballet *La Celestina*.

¿Cómo llegó a sus manos el proyecto?

Accedí al proyecto debido a la repentina indisposición del maestro José Ramón Encinar seis días antes de comenzar la grabación. No había dirigido música de Bernaola con anterioridad, pero sí muchas obras de autores coetáneos. Hay numerosos rasgos técnicos y estéticos comunes, generacionales, en su escritura que me permitieron avanzar con relativa rapidez en su comprensión.

¿Por qué grabar el ballet *La Celestina* de forma íntegra y no la suite que el propio Bernaola preparó posteriormente?

No existía una grabación discográfica. La suite discurre muy rápida y sin repeticiones (dura casi la mitad). Esto significa que es quintaesencial, que está ‘destilada’ para ser escuchada sin escena. Sin embargo, el ballet completo contiene todas las estructuras necesarias para desarrollar y comprender una puesta en escena e insertar los textos declamados que enfatizan la dramaturgia.

Las voces de los actores imprimen a la obra un tono dramático muy radiofónico, ¿cree que sería de interés presentar la obra en concierto tal y como la ha registrado?

El ballet, con las voces de los actores superpuestas, se ha grabado siguiendo escrupulosamente la composición de Bernaola tal y como se interpretó en su estreno escénico en el Teatro Real el 24 de junio de 1998. Algún coreógrafo ya ha manifestado su interés.

Para una orquesta de estudiantes como la de Musikene, ¿cuáles fueron los principales escollos que tuvieron que sortear los músicos a la hora de enfrentarse a la partitura?

En realidad, a pesar de lo que pudiera parecer, cualquier orquesta (profesional o de estudiantes) se enfrenta a las mismas dificultades y en este proyecto no resaltaría nada particular. Varía la experiencia, los prejuicios, el dominio técnico y el entusiasmo. Por suerte, las orquestas jóvenes son muy

dúctiles y, con paciencia e insistencia, se puede lograr lo mismo o más que con una agrupación profesional.

Este disco supone, en buena medida, una recuperación y una reivindicación de un nombre muy olvidado de la composición española contemporánea. ¿Qué otras obras de Bernaola creen que esperan su momento?

Su catálogo de música orquestal, de concierto, no es excesivamente extenso puesto que también cultivó otros géneros como el cine, la televisión o el teatro. Con voluntad, sus obras de formato sinfónico se podrían dar a conocer en un breve arco de tiempo en las temporadas de las orquestas españolas. Obras tan dispares como *Impulsos* (1968-1972) o su *Sinfonía n.º 3* (1990), por ejemplo, son realmente magníficas.

quien viene centrando estas líneas, caiga también en el olvido?

Vivimos una época de cuotas, de modas, de discursos blancos y de fotos bonitas. El arte comprometido discurre ajeno a estos caprichos de la gestión musical. Por ejemplo, la música de Hildegard von Bingen está ahí para quien la aprecie, siglos después de haberse escrito. Lo mismo sucederá con la cultura actual dentro de muchos años. Considero que mi trabajo como intérprete es servir al compositor de mi tiempo y colaborar en su difusión con el máximo esfuerzo y respeto.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Estoy colaborando con el canal de televisión ARTE/ZDF en la grabación de música del siglo XXI para cine mudo del XX recientemente restaurado. Se acaba de emitir mi última grabación con el Ensemble

“Mi trabajo como intérprete es servir al compositor de mi tiempo y colaborar en su difusión con el máximo esfuerzo y respeto”

Zuriñe Gerenabarrena, cuya obra *Jaso* se oye también en el álbum, fue alumna de Bernaola. ¿Cuál piensa que es el rasgo de estilo más apreciable que el maestro dejó en sus estudiantes?

Los alumnos de Bernaola son diversos, pero probablemente sus influencias de la escuela italiana en el gesto (Maderna, Bussotti, Donatoni, Berio...) y de la polaca en la forma (Lutoslawski, Górecki...), más liberadas de los dogmatismos centroeuropeos de mediados del siglo XX, sean puntos de encuentro.

Meses antes de la muerte de otro nombre fundamental de la música española, Luis de Pablo, dirigió su música junto a la Orquesta Nacional de España. ¿Teme ahora que su catálogo, como la de

Recherche. Hace seis años que dirijo habitualmente a PHACE en Viena en su temporada de abono de la Konzerthaus y en giras europeas. Hemos realizado una veintena de proyectos juntos y en los próximos años desarrollaremos varios programas multimedia. Y próximamente dirigiré al Ensemble Intercontemporain. Desde mi contacto con Boulez en 2004, afortunadamente, tengo que congratularme porque veo que he dirigido a los conjuntos especializados en el repertorio contemporáneo más importantes de Europa.

ISMAEL G. CABRAL



VLADIGEROV:

Canciones orquestales. Gerdjikov, Valcheva-Evrova, Ventzislavova, Stoitzeva. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Búlgara. Director: Alexander Vladigerov. CAPRICCIO C8070 (2 CD)

El legado vocal del prolífico Vladigerov —menos cuantioso y trascendental que su obra para orquesta o teclado— abunda en páginas compuestas en origen para voz y piano y posteriormente orquestadas, en ocasiones a muchos años de distancia respecto a la versión primigenia, algo frecuente también en otras parcelas de su catálogo.

A partir de 1920, el músico búlgaro trabajó en Berlín y Viena, como director, pianista y compositor en producciones teatrales de Max Reinhardt, a quien suministró músicas incidentales. Buen conocedor del repertorio para voz y orquesta de autores como Mahler, Strauss, Pfitzner, Marx y Korngold, su influjo se deja sentir en algunas de las más bellas canciones aquí recogidas, cuya desaparición de las salas de conciertos centroeuropeas solo cabe achacar a la precipitada marcha del músico a su país en 1932, en plena ascensión nazi, y al empleo sistemático de poetas (Gabe, Slaveikov, Liliev, Issaeva) ignorados fuera de las fronteras de Bulgaria (pese a que el músico se codeara con Zweig, Schnitzler, Hofmannsthal, Werfel y otros astros de las letras alemanas de su tiempo).

A destacar los melancólicos *Seis cantos líricos* y la breve balada satírica *Lud Gidyia*, obras ambas de 1917 y orquestadas sesenta años después, el emotivo *Canto al amado* (1953) y, en la cima de todo el conjunto, las conmovedoras *Cuatro canciones op. 67*, joyas tardías de refinada coloración impresionista y evocaciones paisajísticas (la lluvia primaveral, el azul del cielo, las luces del alba). De menor ambición e interés más limitado, algunas de las canciones populares búlgaras extraídas de distintos *opus*.

La dirección de Alexander Vladigerov, hijo del compositor, y las prestaciones del bajo Pavel Gerdjikov y las sopranos Maria Ventzislavova y Evelina Stoitzeva (creadora en Bulgaria de *Katerina Ismailova*) solo concitan elogios.

JUAN MANUEL VIANA

SZYMANOWSKI / KLECKI / BARGIELSKI:

Sonata en Re menor op. 9. Introducción y rondó op. 21. Neosonatina. Notturmo '81 Dominika Przech, violín. Adam Nikolaj Gozdziwski, piano. DUX 1699 (1 CD)

Música para violín y piano de compositores polacos. Pero cada obra está separada por poco más de cuarto de siglo. Las dos últimas, las de Zbigniew Bargielski, lo están por casi treinta años (*Neosonatina*, 1956; *Notturmo '81*, 1984). Empezamos en 1903 y terminamos en 1984, desde la Polonia todavía dependiente de las tres Águilas hasta la del estado de sitio, y ese título de *Notturmo '81* no debe de ser gratuito; no olvidemos lo que significó para Polonia 1981.

Partimos de una pieza juvenil, afrancesada y ya magistral, del Szymanowski de solo 22 años, la *Sonata en Re menor*, una delicia bien construida, con magníficos desarrollos, que se complace en evocar la *Sonata* de César Franck. Pero es obra personal, salvo que hagamos el ridículo de reclamar 'poloneidad' a un compositor que fue patriota, pero no exactamente nacionalista en música (con detalles que no son lo mejor de este compositor, que desde ese 1903 no hizo más que crecer).

Estas cuatro obras son el viaje de sensibilidades de tres compositores polacos y cuatro épocas distintas, y ese itinerario de más de tres cuartos de siglo nos permite percibir cuatro sensibilidades distintas. No se extrañen con Bargielski; todos tenemos sensibilidades distintas si hay distancia suficiente en una vida no truncada demasiado pronto. Habrá algo más que curiosidad en quien oiga este CD al ver el progresivo incremento del cromatismo desde la *Introducción y rondó* de Klecki, incluso en la *Noesonatina* de Bargielski, obra del primer año de apertura, cuando la música y toda Polonia empiezan a desafiar el miedo. Para concluir en su *Notturmo*, que es como un poema sinfónico, solo que camerístico. La excelencia del violín de Dominika Przech es la base y es el canto de este recital de alto voltaje lírico y dramático. Con otra base, que es a menudo otro canto, el del piano de Gozdziwski.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

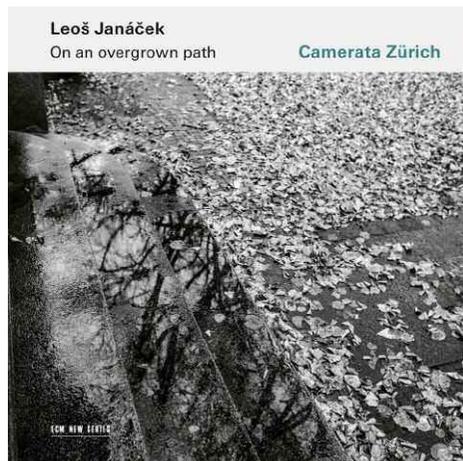
KURTÁG / DVORÁK:
Six moments musicaux. Officium breve. Quinteto de cuerda op. 97. Parker Quartet. Kim Kashkashian, viola. ECM 485 6984 (1 CD)

Puede sorprender el acoplamiento de Kurtág y Dvorák en un mismo CD. Es el Dvorák magistral del *Quinteto op. 97*, de su primer viaje a América, cuando iba a convertirse en profeta de la escuela incipiente de Estados Unidos. Algún compositor se lo tomó en serio en su juventud, como Charles Ives. La lectura del *Quinteto* desborda sutileza, y aun así fuerza; tensión, y aun así claridad. Si una obra tal consigue momentos de inquietud es que estamos ante una realización que cuestiona el discurso establecido y sus sentidos menos evidentes, incluso sus enigmas, si los tiene. Un episodio importante: el solo de violín sobre *pizzicati* del trío en el Scherzo.

Pero al *Quinteto* de Dvorák lo rodean secuencias de piezas breves, miniaturas que llegan a lo fugaz en las quince secuencias del *Officium breve* (1989), música aforística en que se sugiere el planteamiento y se invita a completarlo. El *Officium* consta de todas esas piezas, siempre lentas o andante, incluso tres *sostenutos* seguidos (sonido que se mantiene, no necesariamente en suspenso, sí en espera o en requerimiento de trama). Para ir a parar a in *Disperato*, vivo, penúltimo episodio, y al *Larghetto* del *Arioso* interrotto. Es decir, el oficio podría considerarse un réquiem, que se plantea en las secuencias que son *pianto* (con apelación a Webern) a partir de la dedicatoria in memoriam a Andreas Szévénszky.

Volvamos al comienzo, *Momentos para cuarteto*, incisivos, breves pero no aforísticos, seis episodios que culminan en el tercero, también un réquiem breve, en memoria de György Sebök. Música para el placer de la inquietud, no para el relax. Música con aspectos fúnebres y con planteamiento de enigmas. Método: el virtuosismo y la comprensión más honda. Es el magisterio de una formación se diría que insuperable. El Parker Quartet, con la viola de Kim Kashkashian en el *Quinteto*.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



JANÁČEK / SUK / BRAMI:

En un frondoso sendero (arreglo para orquesta de cuerda). Meditación sobre San Venceslao. En un frondoso sendero (poemas para el ciclo de Janáček. Camerata Zürich
 Director y primer violín: Igor Karsko. Maïa Brami, recitado
 ECM 2597 485 6432 (1 CD)

Una obra muy conocida, una secuencia de piezas breves para piano que han conquistado el repertorio algo tarde y hasta cierto punto: nos referimos al ciclo *En un frondoso sendero* (valen otras traducciones con tal de que signifiquen lo mismo), diez obras breves que son evocadoras, acaso descriptivas del mundo de Janáček y su muy querida hija Olga, que murió a los 23 años, dos después de publicarse las diez piezas que son en realidad el primer cuaderno de las miniaturas. La enfermedad y muerte de Olga es contemporánea de la larga composición de *Jenufa*, que se estrenó en Brno un año después de la muerte de la joven. La evocación se transforma desde entonces en una especie de recuerdo, de réquiem y de desconsuelo. Algo hay, pero Olga vivía aún. Solo que la enfermedad amenazaba con un fin como el del otro hijo de Janáček, Vladimir, fallecido en 1890.

Lo que oímos aquí es una transcripción para orquesta de cuerda, todo un atrevimiento de Daniel Rumler para la Camerata Zürich. Lo que importa es el resultado, lo veremos. El ciclo, en su versión para cuerdas, se ofrece con un prólogo, una pieza breve de Josef Suk, discípulo, yerno, amigo entrañable de Dvorák; y un epílogo, diez poemas de Maïa Brami, uno para cada pieza del ciclo. No terminamos ahí; se continúa con las intenciones del ciclo que hubieran formado un segundo cuaderno, y concluye con el muy bello *Notturmo op. 40* de Dvorák (Molto adagio).

El resultado de Rumler y la Camerata es muy bello, pero convierte el ciclo pianístico en otra obra: lo que era de esperar. Es de esos casos en los que la orquestación es la obra. El origen pianístico es intimista, rico en impresiones pero no me atrevo a hablar de impresionismo. Ahora, la intimidad, más que perderse se transforma. La poética de un lirismo intenso pero no romántico se desliza aquí hacia un Romanticismo tardío que acaso sea inevitable, pero no sabría decir si lo es. Bien ¿pero es un bello ciclo lo que oímos? Rotundamente, sí. Eso sí, basado en Janáček, no obra plenamente de Janáček. Podemos comparar, o no (no es obligatorio), lo que propone la Camerata Zürich es otra cosa y como tal hay que tomarlo.

Es un acierto empezar con Suk, seis minutos penetrantes en voz baja, como las piezas de Janáček. Y también lo es concluir con el *Notturmo* de Dvorák, otros seis minutos muy bellos y siempre en voz baja, y sobre todo pariente íntimo del Sendero, sin pretenderlo. Es como si la Camerata Zürich propusiera una simetría alrededor de las piezas del Sendero. Y se incluyeran con toda naturalidad, en ese arco, las cinco piezas del segundo Sendero, el que no recorrió Janáček por completo. Con el enriquecimiento de los poemas en francés de Maïa Brami, poeta y escritora para niños, recitados por ella misma de manera vibrante y sencilla, sin mueca alguna. Infidelidades o transformaciones aparte, estamos ante un recital realmente hermoso en su intensidad. Qué belleza.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



Emanuel Ax · Leonidas Kavakos · Yo-Yo Ma
Beethoven for Three: Symphonies Nos. 2 and 5

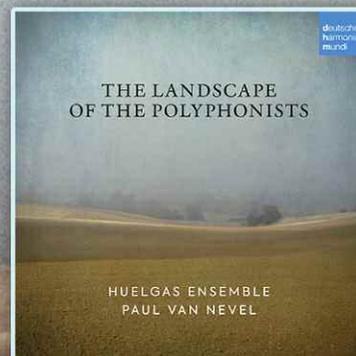
La grabación borra la frontera entre la música orquestal y de cámara, presenta dos sinfonías icónicas de Beethoven con arreglos intimistas que mantienen la fuerza e inmediatez de los trabajos orquestales de Beethoven

ESTHER ABRAMI



La violinista francesa lanza su álbum debut homónimo. Es un crisol creativo de diferentes estilos de música clásica, lleno de composiciones nuevas e inspiradoras. Colaborando con una gran variedad de compositores y músicos contemporáneos, así como con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena

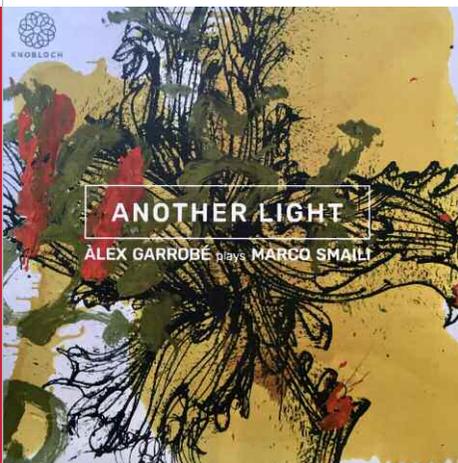
THE LANDSCAPE OF THE POLYPHONISTS
HUELGAS ENSEMBLE · PAUL VAN NEVEL



EL MUNDO DE LA ESCUELA FRANCOFLAMENCA 1400-1600

Una notable grabación que explora la conexión entre la música polifónica y el paisaje

Visítanos en: www.sonyclassical.es



SMAILI:

Obras para guitarra. Àlex Garrobé, guitarra
 KNOBLOCH 254-2021 (1 CD)

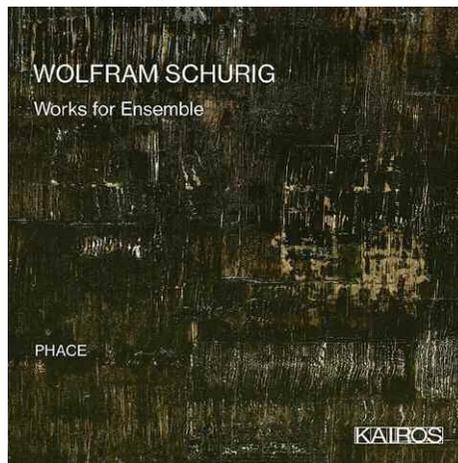
Doce años después del disco dedicado a la obra para guitarra de Salvador Brotons (Columna Música, 2009), Àlex Garrobé lo ha vuelto a hacer. Ha vuelto a descubrir un nuevo continente en el orbe del repertorio guitarrístico grabado con el primer registro íntegramente dedicado a la obra de Marco Smaili (Argel, 1967) y ha plantado en ese espacio —que era un secreto a voces— su bandera de gran intérprete y músico capaz de ver siempre más allá. Como entonces, Garrobé aborda prácticamente la integral guitarrística de un compositor inesperado que ha alcanzado la madurez más plena; pero, en este caso, más que cerrar (por un tiempo) su obra para guitarra, como pasó con Brotons, confiamos en que sea, más bien, un nuevo principio.

Quizá así se pueda entender el título del disco, *Another light*, y su referencia a la obra que fue, en buena medida, el principio de la trayectoria creativa de Smaili: *La misma luz de entonces* (1998) y sus reflejos en... *y el canto se hizo vuelo* (2013-14) y su tercer tiempo *La luz ya llovida*. Es como si el camino de Smaili hacia la luz o desde la luz hacia esta otra luz, no hubiera sino apenas comenzado. Smaili no va a dejar la guitarra. Él es guitarrista antes que compositor. La guitarra es su origen, su destino, su centro. Seguramente también su antorcha para iluminar la Caverna y ver y dibujar sus sombras. Más allá de referencias musicales concretas que van desde Tete Montoliú o Morton Feldman a Toru Takemitsu pasando por Joaquín Rodrigo o Francis Poulenc, el universo musical de Smaili es un sistema autorregulado según las reglas de su *métier* y su capricho (“método e intuición”, en sus palabras), en una especie de *Empfindsamer Stil* en el que, dentro de su orden, todo puede pasar y lo que pasa siempre resulta sorprendente hasta el extremo de hacer previsible lo insospechado.

Dentro de los límites de la guitarra y de su técnica, Smaili siempre encuentra un dedo libre para alcanzar lo imprevisto, explorando las opciones de cada posición de las manos sobre el instrumento para contribuir al color armónico o al vector melódico. Y lo hace en pos de una “exuberante belleza” —palabras suyas, como espectador de su propia obra— resultante de una modalidad que una y otra vez se escapa por sus tangentes, por cualquier tangente. Pero para Smaili eso solo es el brillo deslumbrante de una superficie pulida; lo importante —poesía y forma, diría yo— está detrás esperando y exigiendo no tanto la interpretación como la adivinación del intérprete o del oyente. En el caso de Garrobé, la grabación desde el recogimiento carmelitano del Desierto de las Palmas (Castellón), contribuyó sin duda a sus adivinaciones.

Solo dos cuestiones más que hacen de esta producción discográfica algo muy sobresaliente. Con ella nace un nuevo sello discográfico, Knobloch, asociado a la importante fábrica de cuerdas para guitarra establecida en Girona desde 2009. El principio no puede ser mejor. Y, finalmente, más allá de la cuidada dimensión gráfica del disco, este incluye el hermoso ensayo *Cartografía del deshielo* del guitarrista Javier Riba, catedrático del Conservatorio de Córdoba, que será un texto imprescindible para quien quiera adentrarse y poner palabras, con la sensibilidad y el acierto de quien lo ha transitado, en el mundo poético-musical de Smaili. Una producción guitarrística por sus cuatro costados —el compositor, el intérprete, el ensayista y el sello discográfico— que celebro con el mayor entusiasmo.

JAVIER SUÁREZ-PAJARES



SCHURIG:

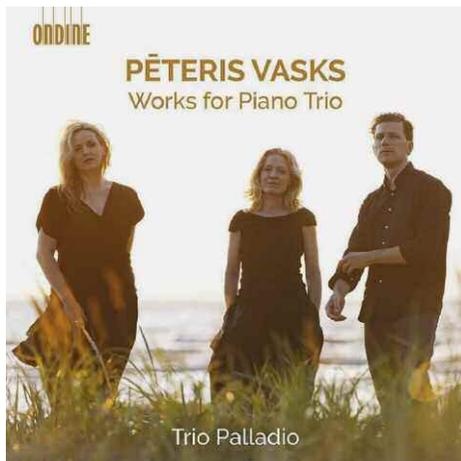
Konzert für violine. Kokoi. Battaglia. Gesänge von der Peripherie
 Ensemble Phace. Directores: Joseph Trafton, Nacho de Paz, Simeon Pironkoff y Lars Miekusch. KAIROS 0015113 (1 CD)

Aunque su nombre poco o nada diga en la vida concertística española (por lo demás, en el ámbito de la música contemporánea, tan pertinazmente sesgada), el austriaco Wolfram Schurig (1967) es una presencia habitual en las programaciones de los principales grupos especializados de la órbita germana. Este nuevo monográfico en Kairos permite además constatar la fortaleza con la que el Ensemble Phace (o, a secas, PHACE, como se denominan) ha irrumpido en su ámbito, codeándose de aquí a poco con los imponentes Klangforum, Modern y Musikfabrik.

El director Nacho de Paz tiene una especial vinculación con el grupo que se sustancia en este disco con la obra de mayor interés, *Kokoi* (2020), un concierto para oboe y ocho instrumentos que toma su título de la acepción con la que una tribu indígena colombiana denomina a una mortífera rana venenosa. La premisa sirve a Schurig para crear una partitura impulsiva en la que el ensemble se comporta como la jungla en la que vive el animal protagonista, un oboe que atraviesa diferentes fases, a menudo eruptivas, pero que no rehúye soliloquios de carácter más pastoral. El compositor, vinculado a la interpretación de la música antigua como flautista, reivindica esa herencia formativa y personal volcándola en la más temprana *Battaglia* (1999), de resonancias biberianas, pieza fluctuante e inestable. El *Concierto para violín y 19 instrumentos* (2016) pone a la solista, Ivana Pristasová, en una situación sofocante, como asediada por un conjunto que le interrumpe una cantinela expresionista, no novedosa, aunque atractiva en su colisión con el magma instrumental.

El álbum finaliza con la inasumible *Gesänge der Peripherie* (2016), especie de ciclo espejo del *Pierrot Lunaire* y donde Schurig se torna trascendental y tortuosamente regresivo en su invocación de un lirismo pesante, ensimismado.

ISMAEL G. CABRAL



VASKS:
Works for Piano Trio. Lonely Angel. Episodi e canto perpetuo. Plainscapes
 Trio Palladio. ONDINE 1343-2 (1 CD)

Es probable que la belleza sepa esperar más que nosotros, porque la música necesita a veces un *timelapse* para reconciliarse con nuestra percepción, que tiene mucho de impaciente. No estamos hechos del sonido que ansiamos sentir y donde ponemos tanta pasión como lealtad ciega. La música viene con la corriente de su fuente natural e inagotable, navegando como belleza para sus espectadores. Estamos hechos no de la música sino para la música, y nuestra comunicación con este disco, donde puede escucharse la evolución de Vasks como compositor, o descubridor de sonidos, también pone a prueba nuestra propia trazabilidad como oyentes. Una sinceridad paralela nos implica cuando nos acercamos al fenómeno artístico contemporáneo, donde gusto y placer ya no son suficientes ni representativos, pero todavía son celebrados.

Vasks es un habitual para el Trio Palladio porque la nacionalidad compartida trabaja a favor del encuentro. *Lonely Angel* y *Plainscapes* son partituras revisitadas, la primera traída del quinto movimiento de su *Cuarteto de cuerdas n.º 4*, que pasó también como un *Arreglo para violín y cuerdas* estrenado por Gidon Kremer y la Kremerata Baltica, y la segunda originalmente compuesta para coro, violín y violonchelo. Ambas enmarcan la gran obra central que es *Episodi e canto perpetuo*, el más puro Vasks dedicado a Messiaen y su *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Todo un dulce escondido bajo cáscara amarga a medida de este tiempo sediento de contemplación.

Cuando un compositor adapta sus obras, incluso cuando se autocita, está reconociendo que puede decir mucho más sonando con otros timbres, Y es que su música, decía Vasks, apunta a algo más allá de lo humano, apunta a la belleza y al amor puros que nos inspiran y debemos compartir universalmente. En su idealización está la inspiración, tal como lo hace la poesía.

JOSÉ ANTONIO TELLO SÁENZ



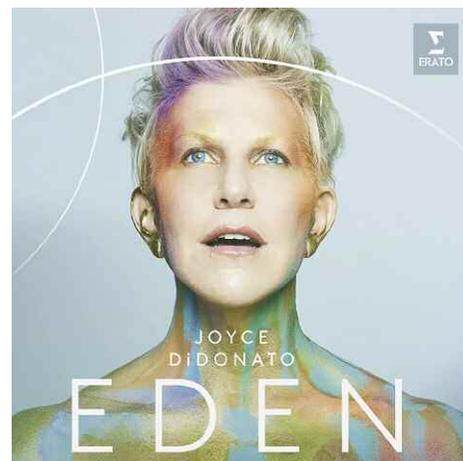
SOL & PAT
Obras de Leclair, Widmann, C.P.E. Bach, Coll, Ravel, Markowicz, Zbinden, Xenakis, Ligeti, Kodály y J.S. Bach
 Sol Gabetta, violonchelo. Patricia Kopatchinskaja, violín. ALPHA 757 (1 CD)

Es este un disco nada convencional, pero no es tan atractivo solo por eso. El repertorio va de lo despreocupado a lo muy serio, de lo recurrente a lo genial. Todo empieza en una versión, digamos libre, del conocido *Tambourin* de la *Sonata op 5 n.º 10* de Leclair en la que la imaginación de las protagonistas se va hacia lo popular, lo danzable, pero no precisamente lo versallesco. El cierre es el *Preludio BWV 860* de J.S. Bach, levisísimamente tratado, de nuevo lejos del *tempo* más extremado que conocemos en la versión para teclado y tocado de —no con— una suerte de pereza que lo desvirtúa bastante.

En el otro extremo, lo más cercano en el tiempo, la elección es muy inteligente, pues se trata de un puñado de obras maestras —dos de los *25 dúos para violín y violonchelo* de Jörg Widmann, *Rizoma* de Francisco Coll, *Dhíply Zyia* de Iannis Xenakis y *Homenaje a Hilding Rosenberg* de György Ligeti— formidablemente tocadas desde una cercanía que el oyente adivina sin dificultad. Interesante pero menos resultan el *Interlude* del polaco Marcin Markowicz y *La fête au village* de Julien-François Zbinden, en la que las intérpretes se lo toman como es y se lucen de lo lindo, sobre todo en la Fanfarre.

De la parte mollar del CD, la que forman la *Sonata* de Ravel y el *Dúo* de Kodaly, se ofrecen versiones de referencia. De la maravillosa obra del húngaro, por cierto, la misma discográfica había publicado no hace mucho otra extraordinaria a cargo de Barnabás Kelemen y Nicolas Altstaedt. En Ravel hay, igualmente, momentos memorables, así en el *Allegro inicial*, donde el sonido pareciera casi el de un cuarteto o en el conclusivo *Vif, avec entrain*, donde la música se hace casi físicamente aprehensible. Todo ello se abrocha en un disco original, distinto, arriesgado y animoso, para escuchar muchas veces, y que muestra el talento de dos grandes.

LUIS SUÑÉN

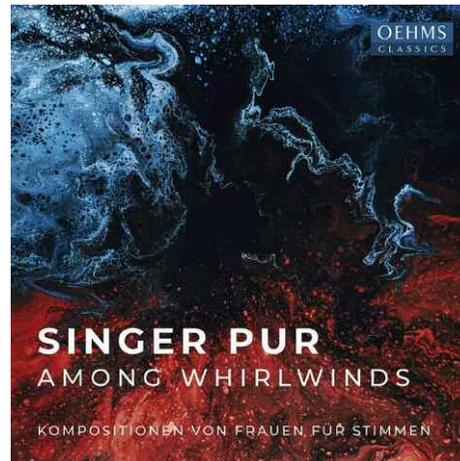


EDEN
Obras de Ives, Mahler, Haendel et al.
 Joyce DiDonato, mezzosoprano. *Il Pomo d'Oro*. Director: Maxim Emelyanychev
 ERATO 0190296465154 (1 CD)

Joyce DiDonato ha descubierto que, a pesar de la pandemia, el ciclo natural de las estaciones seguía su curso. Ella sola, como una mayor. Sin duda cada ser humano descubre el mundo por primera vez para sí, pero el problema es que ahora, lo contamos; y a veces, ya mayorcitos. Pero vamos al lío. El CD *Eden* está inspirado en esa observación reciente y en un creciente interés ecológico por su parte, puesto que dice que su confección le ha llevado cinco años. Mucho nos parece para lo poco original de alguna propuesta. Se abre con *La pregunta sin respuesta* de Ives, en el que la mezzosoprano interpreta la impenitente frase de la trompeta. ¿Por qué no, dirán ustedes? Eso me dije yo, pero el asunto es que es el conjunto el que no funciona. Interpretar a Ives, Copland, Wagner y Mahler con una orquesta barroca, por mucho que toquen maravillosamente —que lo hacen, y excelentemente en las obras de su periodo— y por bien que dirija el indiscutible Emelyanychev, no es buena idea. Falta profundidad de sonido y efectivos. Claro que esto último beneficia a DiDonato, cuya potencia vocal es más bien reducida.

Siento decir que la cantante tiene un registro de una décima en buen estado. Los agudos son destemplados, cuando no desafinados y los graves inaudibles o con un registro de pecho muy pobre. No entiendo ese empeño en hacer trampas y cambiar su color constantemente en aras de una presunta expresividad, manía que se ha ido incrementando. El resultado es simplemente un exceso de histrionismo y una carencia de homogeneidad en la emisión. Y, qué quieren que les diga, como ecologista patanegra, servidora reivindica la figura del Wanderer, que no pretende descubrir la naturaleza, sino que de verdad comulga con ella, no quiere hacer proselitismo ninguno. Y hasta tiene el buen gusto de suicidarse sin subir el vídeo a Instagram.

ANA GARCÍA URCOLA



A POET'S LOVE

Obras de Prokofiev y Schumann. Timothy Ridout, viola. Frank Dupree, piano. HARMONIA MUNDI 916118 (1 CD)

Uno de los grandes méritos del presente CD de los jovencísimos Timothy Ridout y Frank Dupree es el de hacernos olvidar *ipso facto* que las partituras que interpretan de forma admirable son sendas transcripciones de obras muy conocidas. Si, como es lógico, los referentes del *Romeo y Julieta* de Prokofiev y *Dichterliebe* de Schumann no dejan de estar presentes, la apropiación y la introspección instrumental y musical son de tal calibre que la sensación final es la de haber asistido a un fantástico recital de música de cámara.

Es a Vadim Borissovski a quien se debe esa sabia reducción del ballet del ruso, de la cual han sido escogidos siete números para la grabación. Ridout despliega todo su poderío técnico y una calidad de sonido absolutamente excepcional para traducir la vastedad y sutilidad de todos esos estados de ánimo, entre humorísticos y lúgubres. En cuanto a su propia transcripción del ciclo schumanniano, sólo cabe el asombro y el aplauso ante tal entendimiento del estilo vocal y su traducción, con las pertinentes modificaciones que incluyen, por ejemplo, la inversión del papel de los instrumentos o incluso la utilización del efecto *sul ponticello* para obtener un sonido más ácido e imitativo de un violín popular. ¡Qué control de la velocidad del arco y del *vibrato*, que nos transmite esas zozobras y melancolías del poeta!

En cuanto al magnífico Frank Dupree, impacta esa mezcla explosiva entre la madurez intelectual y musical y la pasión y la frescura juveniles. Y por supuesto, esa visión unitaria que imprimen ambos a su lectura. Una reflexión final: si una lección están dando las nuevas generaciones es que los mejores no son los especializadísimos, sino quienes dan a diferentes palos, tanto en épocas y estilos como en instrumentos o especialidades. Este amor de poeta nos ha conquistado. Por completo.

ANA GARCÍA URCOLA

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2022

Obras de los Strauss (Josef, Johann I, Johann II y Eduard), Ziehrer y Hellmeseberger II. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Daniel Barenboim. SONY 19439962512 5 (2 CD)

Comenté en la reseña publicada el mismo día, basada en la transmisión televisiva, que el concierto de año nuevo 2022 no había sido de los mejores (aunque tampoco de los peores). Barenboim estaba, sin duda, en baja forma, pero la orquesta es la que es y en este repertorio es capaz, como poco, de alcanzar lo notable. Los veteranos en el evento, naturalmente (y más aún cuando de la grabación se trata), echarán de menos, con toda la razón, las chispeantes lecturas de Kleiber en obras que el legendario y singular maestro ofreció en alguna de sus dos comparecencias (1989 y 1992): la *obertura de El murciélago*, los vales *Las mil y una noches* o *Música de las esferas*, además de la *Marcha persa*, pero también las más sonrientes polcas *Champán* (ofrecida por Prêtre en su concierto de 2010) y *A la caza*, que apareció también como propina, creo que con más gracejo, en el concierto de Jansons del año 2016.

Lo ofrecido por Barenboim en estas obras pareció, frente a las de los directores citados, tan impecable como falto del sonriente nervio y la vibración de alegría que debe tener esta música. En cuanto a estos ingredientes, el propio Barenboim brilló a más altura en sus dos comparecencias previas (2009 y 2014). En el lado más positivo encontramos algunas primicias que obtuvieron lecturas más que plausibles, y a la cabeza hay que situar el bonito vals *Los noctámbulos* de Ziehrer, donde los filarmónicos, como ya hicieran en otra obra del mismo autor en 2016, además de tocar primorosamente, cantaron y silbaron a la perfección. El disco, con una toma sonora magnífica, tendrá especial interés para muy entusiastas de Barenboim o para interesados en las primicias que se ofrecían este año, como el citado vals de Zieher. Porque, como dije en su momento, no fue un concierto de los que uno guarda en el recuerdo y reclama la escucha repetida.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

AMONG WHIRLWINDS

Obras de Metcalf, Von Bingen, Thorvaldsdóttir, Horsley, Stoytcheva, Lee, Ugalde Álvarez, Hensel, Andrée, Schumann, Aleotti, Casulana, Ricci de Tingoli, et al. Singer Pur. OC 1723 (1 CD)

Among Whirlwinds, el nuevo álbum a cargo del sexteto alemán Singer Pur, es una declaración de intenciones que reivindica la importancia de las mujeres compositoras, injustamente relegadas por su condición femenina a un papel secundario a lo largo de la historia. El prestigioso grupo con sede en Ratisbona presenta un variado y exigente programa con obras de gran calidad creadas por mujeres, desde la época medieval (Hildegard von Bingen no podía faltar) hasta la más contemporánea.

Las obras de la estadounidense Joanne Metcalf tienen su origen en la estrecha colaboración con el sexteto desde sus inicios, otras son fruto de los encuentros propios de toda trayectoria artística, como es el caso de la británica Jessica Horsley, la coreana Junghee Lee o la donostiarra Eva Ugalde, por ejemplo. La muestra se completa con autoras renacentistas —Cesarina Ricci de Tingoli, Vittoria Aleotti y Maddalena Casulana—, románticas —Fanny Mendelssohn-Hensel y Clara Schumann— y con varias más, cuyas piezas sorprenden por su originalidad. Todas, en cualquier caso, se convierten en argumentos rotundos e inapelables para el propósito del álbum, por su calidad inherente y por el acierto, la afinación y el equilibrio con los que se interpretan —escuchen las maravillosas *Heyrthú Oss Himmum Á* de Anna Thorvaldsdóttir o *Heartland* de Eva Ugalde—.

Singer Pur brilla aquí con su expresividad, refinada musicalidad y depurado fraseo, luciendo un sonido terso y pleno de matices, todavía más empastado que en *Horizons*, su anterior álbum. Si las razones que se esgrimen son como estas, tan inspiradoras y brillantemente interpretadas, se augura un futuro no muy lejano en el que el papel de las mujeres compositoras no haya de reivindicarse y sea equiparable en la realidad cotidiana al de los hombres. Valga este magnífico disco como augurio.

URKO SANGRONIZ

Reijo Kiilunen

(ONDINE)

“LA MULTIPLICIDAD DE FORMATOS SIEMPRE HA FORMADO PARTE DEL NEGOCIO DISCOGRÁFICO”

El más creativo y resiliente entre los sellos independientes de música clásica ha conseguido presentar un vigoroso flujo de atractivos lanzamientos que combinan intérpretes y repertorios conocidos con propuestas tan inesperadas como tentadoras. Se trata de una gesta que Ondine, con sede en Helsinki, ha logrado al tiempo que continúa aprovechando una vibrante tradición musical nacional (que no se acaba, ni mucho menos, con Sibelius) y llegando más allá de las fronteras de Finlandia. Ondine cuenta hoy en día con un elenco de artistas internacionales entre los que se cuentan Christian Tetzlaff,

Vladimir Ashkenazy, Olli Mustonen, Lars Vogt, Hanno Lintu o Peter Jablonski, al tiempo que graba a compositores bálticos como Talivaldis Kenins, MK Ciurlionis, Jurgis Karnavicius y Eduardas Balsys, demostrando mes a mes su gran capacidad para generar ideas, así como su determinación para sobrevivir a los embates de la industria. A lo largo de cuatro décadas, el sello ha estado dirigido por su fundador, el discreto pero enérgico Reijo Kiilunen, quien reflexiona sobre los secretos que han propiciado que Ondine siga en la brecha.

Ondine es un sello internacional, pero al mismo tiempo es un sello finlandés.

¿Qué implica para usted esta sentencia?

Creo que la respuesta a esta pregunta está contenida en su propia formulación: se trata precisamente de la combinación de estas dos ideas. Cuando fundé el sello en 1985, Finlandia ya gozaba de una sólida reputación internacional como potencia en el ámbito de la música clásica, con artistas como el director de orquesta Paavo Berglund, los cantantes Matti Talvela y Jorma Hynninen, los compositores Aulis Sallinen y Einojuhani Rautavaara, y por último, aunque no por ello menos importante, con el auge de la ópera, con obras como *Las últimas tentaciones* de Joonas Kokkonen o *El jinete* y *La línea roja* de Aulis Sallinen. Sentí que era una base sólida sobre la que podía construir un sello. Al mismo tiempo, no quería que el sello fuera ‘sólo finlandés’, sino ‘sólo de calidad’, por lo que desde muy pronto comenzamos a trabajar también con artistas y orquestas internacionales; un ejemplo de ello es que empezamos a grabar con Vladimir Ashkenazy como director de orquesta, hace unos veinte años. Tener nuestra base en Helsinki aporta una chispa especial a nuestro perfil y nos ha ayudado a beneficiarnos de la atención que ha recibido Finlandia como ‘país de las maravillas clásicas’. Al mismo tiempo, el mundo se ha hecho más pequeño e internacional, por lo que ya no se nos considera aislados en la parte norte de Europa.

¿Qué le ha impulsado a apoyar con tanto ahínco a la música contemporánea finlandesa?

Para mí siempre ha sido muy importante apoyar a los artistas y compositores de hoy y no limitarme a grabar a los viejos maestros. Afortunadamente, los compositores más

importantes de Finlandia —Saariaho, Lindberg, Hakola, Sallinen y, *last but not least*, Rautavaara, por ejemplo— han atraído a los mejores editores internacionales, y nuestros mejores artistas tienen importantes managers internacionales. Nuestra colaboración en todo esto ha sido, creo, la clave del verdadero éxito internacional de nuestra música. Todo esto no habría sido posible confiando únicamente en una serie de acciones apoyadas por el gobierno.

Este *modus operandi* se extiende también a su trabajo con orquestas, artistas y música de los países bálticos...

La ‘presencia’ del sello habría sido limitada si nos hubiéramos limitado a lo finlandés, por lo que trabajar con músicos internacionales es de especial importancia para nosotros, y me atrevería a decir que nuestra lista de artistas es bastante impresionante desde hace algunas décadas. Una de las piedras angulares de nuestro perfil es nuestro enfoque en los países escandinavos y bálticos, y ya tenemos una larga historia compartida con artistas y compositores bálticos, incluyendo la colaboración regular durante unos quince años con el espléndido Coro de la Radio de Letonia (cuyo último lanzamiento es *Llum*, del compositor barcelonés Ramón Humet). Varios sellos han grabado música báltica con anterioridad, pero nosotros hemos ido más allá de los nombres más obvios, ya que todavía hay muchos descubrimientos por hacer. Por ejemplo, el lituano Eduardas Balsys, cuyas obras —incluyendo su primer concierto para violín— hemos publicado recientemente con la Orquesta Sinfónica Nacional de Lituania bajo la dirección de Modestas Pitrenas.

Ondine siempre ha fomentado los talentos emergentes. Recientemente ha comenzado a trabajar con el

norteamericano Robert Treviño, actual director de la Orquesta de Euskadi.

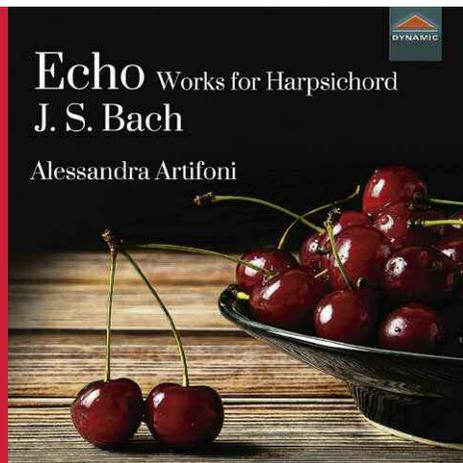
¿Cómo encaja en Ondine?

Establecimos contacto con Robert a través de nuestro enfoque escandinavo cuando fue elegido director musical de la Orquesta Sinfónica de Malmö. Robert es, en mi opinión, uno de los directores jóvenes más interesantes, por lo que nos alegramos de empezar a trabajar con él, especialmente porque aporta también a la Euskadiko Orkestra, lo que nos permite planificar una atractiva y variada propuesta de repertorio entre las dos orquestas.

Los últimos años han sido muy complicados para la industria del disco. ¿Cómo ha afrontado la reducción general de las ventas, la multiplicidad de formatos, las oportunidades y las amenazas que ofrece el streaming digital?

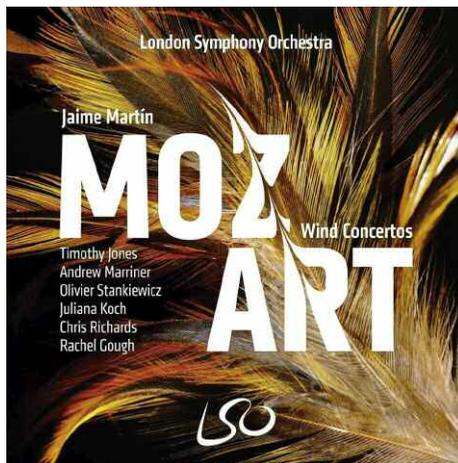
Creo que los momentos más duros fueron hace diez o quince años. Desde entonces, hemos aprendido a adaptarnos adoptando nuevos modelos de negocio, de producción y coproducción. La multiplicidad de formatos siempre ha formado parte del negocio discográfico, ¡incluso el nacimiento y la decadencia de muchos de ellos! Teniendo en cuenta todo esto, a nosotros nos ha ido razonablemente bien en los últimos años, aunque uno tiene que vivir constantemente con el temor del qué pasará el año que viene, y el siguiente... Pero puedo decir con satisfacción que durante todos estos años en Ondine hemos conseguido mantener la máxima calidad en nuestros lanzamientos, sin concesiones.

MARK WIGGINS



BACH:
Concierto italiano BWV 971. Fantasía y fuga BWV 904. Obertura a la francesa BWV 831. Sonata BWV 964
 Alessandra Artifoni, clave
 DYNAMIC 7922 (1 CD)

Artifoni demuestra ser una artista de muchos quilates en unas lecturas excelentes de obras capitales del corpus clavecinístico bachiano. El hándicap: una competencia feroz. Con todo y con eso, merece la pena la escucha (magníficas la *Fantasía y fuga* y la *Sonata* —transcripción de la violinística *BWV 1003*—), también por la estupenda copia de un Mietke debida a Tony Chinnery que se utiliza en esta grabación. J.S.P.



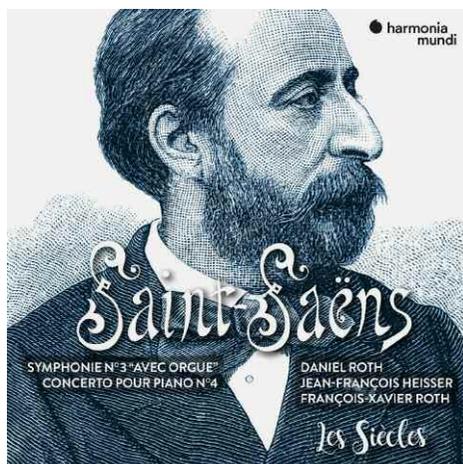
MOZART:
Conciertos para trompa nº 2 K. 417, para oboe K. 314, para clarinete K. 622. Sinfonía Concertante K. 297b. Et al.
 Orquesta Sinfónica de Londres
 Director: Jaime Martín. LSO 0855 (2 CD)

Interpretaciones no implicadas en lo históricamente informado, de línea muy tradicional, irreprochable corrección en la letra e impecable perfección en la ejecución, que componen un álbum notable, de esos que difícilmente defraudará en su conjunto. Si se buscan versiones excepcionales de cada una de las obras, la materia es bien distinta. R.O.B.



OFFENBACH:
Barbe-Bleue. Yann Beuron, Héloïse Mas, Christophe Gay. Orq. y Coro de la Ópera de Lyon. Dir. musical: Michele Spotti. Dir. de escena: Laurent Pelly
 OPUS ARTE 1336 (1 DVD)

Divertida y muy teatral producción escénica de Laurent Pelly, que sabe sacar partido escénico de los cantantes-actores, para esta chisposa sátira del cuento original y, de camino, de Napoleón III. Spotti dirige con gracia y alegría, jugando a su placer con los ritmos bailables. Buen plantel de voces (a destacar la sensual Héloïse Mas) que, a su vez, son estupendos actores. A.M.M.



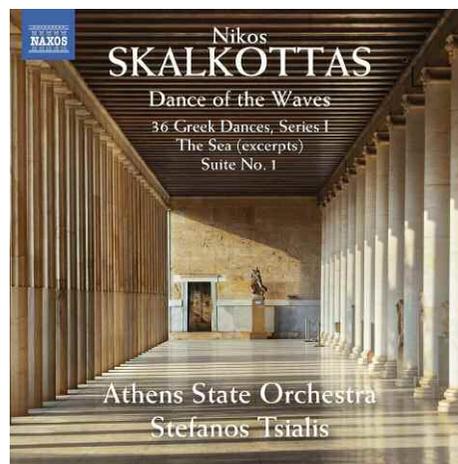
SAINT-SAËNS:
Sinfonía nº 3 "avec orgue". Concierto para piano nº 4. Daniel Roth, órgano. Jean-François Heisser, piano. Les Siècles. Director: François-Xavier Roth
 HARMONIA MUNDI 905348 (1 CD)

Se reúnen aquí dos brillantes composiciones de Saint-Saëns. Mi canon era la grabación de Bernstein con la Filarmónica de Nueva York en 1962 (Sony), pero hecha la comparación en los dos títulos empata Roth en este registro de 2009-2010 por su frescura y ligereza. Bernstein era más grandioso, más clasicista, pero Roth elige una escala menor y muy efectiva con dos solistas perfectos. F.A.



KORNGOLD:
Canciones, vol. 2. Britta Stallmeister, Sibylle Fischer, Uwe Schenker-Primus. Philip Roy, violín. Peter Franck, violonchelo. Klaus Simon, piano
 NAXOS 8.573083 (1 CD)

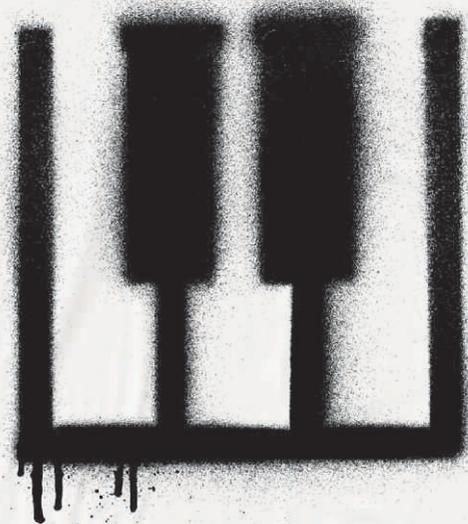
E.W. Korngold dominó muy pronto la voz. Lo demuestran de manera especial sus óperas; las dos primeras son de cuando tenía 16 años. Las canciones siguen esa línea. Este meritorio CD entusiasmará a algunos aficionados por recopilar con excelentes artistas un material siempre desperdigado. Lástima, no conozco el primer volumen. S.M.B.



SKALKOTTAS:
36 danzas griegas, serie I. El mar. Suite nº 1. Orquesta Estatal de Atenas
 Director: Stefanos Tsialis
 NAXOS 8.574182 (1 CD)

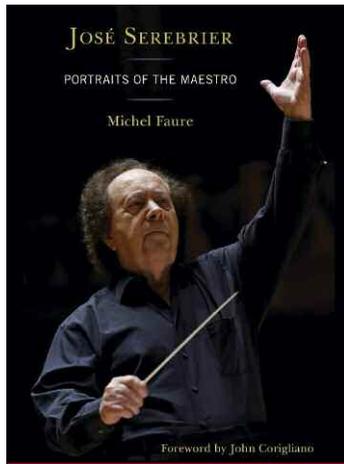
El mayor atractivo de este notable registro se centra en la inclusión, en primicia, de tres fragmentos del ballet *El mar* y, ante todo, de la *Suite nº 1*, temprana muestra del talento de Skalkottas cuando estudiaba con Schoenberg en Berlín. En la primera serie de *Danzas griegas*, con mucho su obra más divulgada, la valiosa orquesta helénica quedaría un peldaño por debajo de la BBC SO (Bis, 2003). J.M.V.

27 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES



- 28/02 Grigory Sokolov
- 21/03 Alexandre Kantorow
- 05/05 Josep Colom
- 07/06 Rafał Blechacz
- 27/06 András Schiff
- 27/09 Renaud Capuçon & Nicholas Angelich
- 04/10 Maria João Pires
- 18/10 Alexandre Tharaud
- 15/11 Juan Pérez Floristán
- 13/12 Igor Levit

2022



MICHEL FAURE:

José Serebrier - Portraits of the maestro.

AMADEUS PRESS (Lanham, 2021). 283 págs.

Tiene 83 años y lleva en esto desde los 17, así que bien puede José Serebrier protagonizar un libro sobre sí mismo, como es este, traducción al inglés corregida y ampliada de la biografía escrita por el crítico francés Michel Faure y publicada en 2001 con el subtítulo de *Un director de orquesta y compositor al alba del siglo XXI*. Han pasado unos cuantos años y tras aquella alba intuida ha salido ya el sol y llevamos más de veinte años, con lo que la nueva edición se subtitula *Retratos del maestro*, de manera que lo que era el anuncio de una continuidad gozosa es ahora, además de la manifestación de que tal continuidad sigue en marcha, el resumen de una vida en la música. Una vida que va desde el prodigio infantil hasta la presencia en grandes orquestas, sin necesidad de ser titular de ninguna, a la ingente actividad discográfica muchas veces

sobre sus propias obras, cuyo catálogo igualmente se incluye, así como una discografía que abarca de 1966 a 2021. Todo hace del libro un retrato —suma de retratos, como se nos dice— de alguien que nació irremediamente para la música.

El prólogo está a cargo de John Corigliano, quien se refiere a un concierto en el Teatro Real de Madrid, cuando era sala de conciertos, en el que Serebrier dirigía el estreno en España de su *Concierto para piano y orquesta* del propio Corigliano. Este no solía asistir a las interpretaciones de sus obras por los nervios. Decidió quedarse entre bambalinas, luego salió del teatro y cuando quiso volver no le dejaron porque no tenía entrada. Ya sabemos los mayores cómo las gastaba aquel equipo de porteros y acomodadores tan disciplinado como eficaz.

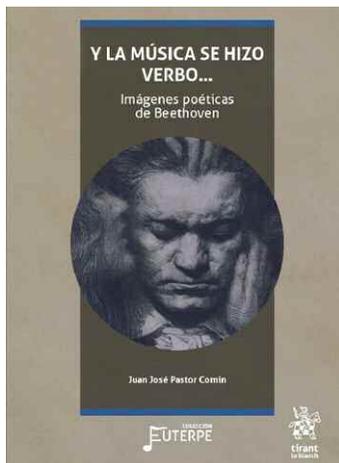
La vida de Serebrier va desde el prodigio infantil hasta la presencia en grandes orquestas, sin necesidad de ser titular de ninguna, a la ingente actividad discográfica

descubriendo obras menos habituales —así Bloch o Glazunov, Ives o las transcripciones de Bach de su querido Stokowski, Ned Rorem y tantas otras cosas—, o acompañando a su mujer, la soprano Carole Farley.

Por ahí desfilan los años iniciales, la formación cerca de Dorati, Copland, Stokowski o Monteux, las ocasiones de aprender y de dirigir que se fueron poniendo a su alcance, su trayectoria como compositor —fue discípulo de Martinu— editado y grabado, las pequeñas historias paralelas, así su encuentro con Dalí, que es uno de los momentos más sorprendentes de cuantos aparecen en estas páginas o, sin ir más lejos, su boda. Hay también unos cuantos análisis sobre compositores y colegas, además de

No cuenta Corigliano si dijo que era el autor y, por tanto, nos quedamos sin saber la respuesta, probablemente un punto castiza de más. Sí aportaremos un dato que Corigliano no concreta. El concierto tuvo lugar el miércoles 7 de octubre de 1970, a las siete y media de la tarde, dentro del Festival de Música de América y España. La orquesta fue la Filarmonica de Madrid y el programa incluía *Corales criollos* de Juan José Castro, *Ceremonia indígena* de Guillermo Uribe-Holguín, *Cinco invocaciones al Crucificado* de Montsalvatge y el citado *Concierto* de Corigliano.

LUIS SUÑÉN



JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN:
Y la música se hizo verbo - Imágenes poéticas de Beethoven. TIRANT LO BLANC (Valencia, 2021). 714 págs.

Quizás sea Beethoven el compositor del que más se ha escrito. En 2020, con motivo de los 250 años de su nacimiento, se editaron libros, se publicaron grabaciones y planificaron conciertos y festivales. Sólo la covid hizo que el aniversario que prometía ser todo un acontecimiento quedara bastante deslucido. Muchos esperaron a 2021 para publicar lo que el viento de 2020 se llevó. Sin embargo, *Y la música se hizo verbo* de Juan José Pastor Comín no es un libro más sobre Beethoven. Pastor Comín ha hecho un riguroso estudio no sólo de los textos que Beethoven leyó en vida, sino de todos esos literatos y poetas que han escrito sobre él.

El subtítulo del libro está muy bien traído: *Imágenes poéticas de Beethoven*. Ese es precisamente el aspecto que da un extraordinario valor a este libro, no tanto el que se hable de Beethoven —que sí se habla—, sino de lo que la figura del gran maestro de Bonn ha sugerido a los autores del universo literario y poético. Los amantes de la lectura y la literatura encontrarán un tesoro en este libro con estructura de sinfonía: un primer movimiento sobre la construcción narrativa del mito; un segundo, sobre Beethoven en la narrativa del siglo XX; un tercero sobre Beethoven en la poesía universal; y uno final sobre Beethoven en la poesía en lengua española.

Por el libro desfilan muchísimos escritores y poetas, grandes y pequeños: Balzac, Hugo, Galdós, Clarín, Proust, Woolf, Huxley, Mann, Kundera, Rilke... No conozco ningún otro libro en el que se haya abordado con tanto tino la figura de Beethoven en la literatura, y menos aún en lengua española. No estamos ante un libro de consulta, aunque como tal podría quedarse en el estante, sino de un libro para saborearlo como se toma el buen café: despacio, a pequeños sorbos, sintiendo su aroma. En el libro de Pastor Comín la música, sí, se hace verbo.

MICHAEL THALLIUM

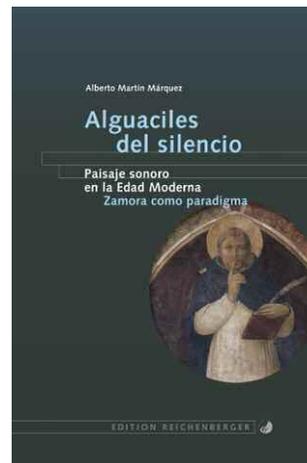


GERARDO KLEINBURG:
Historias de ópera. TURNER CLÁSICA (Madrid, 2021). 340 págs.

En base a su experiencia y posición, como escritor o alto profesional de medios operísticos, Kleinburg reúne una serie de entrevistas realizadas en uno de los momentos más duros de la pandemia a diversas personalidades relacionadas con el mundo de la ópera. Charlas con maestros de canto (Gabriel Mijares), directores de teatro (Joan Matabosch, Alonso Escalante), de orquesta (Iván López Reynoso, Enrique Diemecke), de escena (Marcelo Lombardero) o un todo terreno musical (José Areán). Pero, sobre todo, con cantantes; la mayoría, tenores: están todos los más relevantes de su tierra mexicana, de Araiza a Camarena, pasando por Vargas, Chacón-Cruz y Lomelí, incluido el infaltable Domingo. Un pequeño grupo que puede ampliar conocimientos de esa parte del género operístico más llamativa o de más directa vinculación con el aficionado.

Tras una breve pero certera definición de cada personaje, el autor entra en materia, normalmente profesional pero que a veces alcanza recovecos de mayor intimidad. En este sentido, llama la atención el discurso de Rolando Villazón, tan alejado de la imagen que a menudo transmite. Cada capítulo lo ultima Kleinburg con un rápido y directo cuestionario (quizás, lo que mayor curiosidad despierte en el lector). Así, por ejemplo, sabemos a quién admira Matabosch o que María Katzarava prefiere cantar Verdi a Puccini o que a Alonso Escalante le gusta escenificar más a Verdi que a Wagner o conocer la larga lista de admiraciones barritales de su colega Alfredo Daza o que a Ainhoa Arteta le gustaría cantar Carmen si fuera mezzosoprano. Incluso que Milan Kundera es el autor predilecto de Philippe Jaroussky y que Domingo admira más a Cristiano Ronaldo que a Messi, ya que de pasada aparecen tratados otros temas, los más insospechados a veces. Libro sumamente entretenido, hecho con rigor y muy bien escrito.

FERNANDO FRAGA



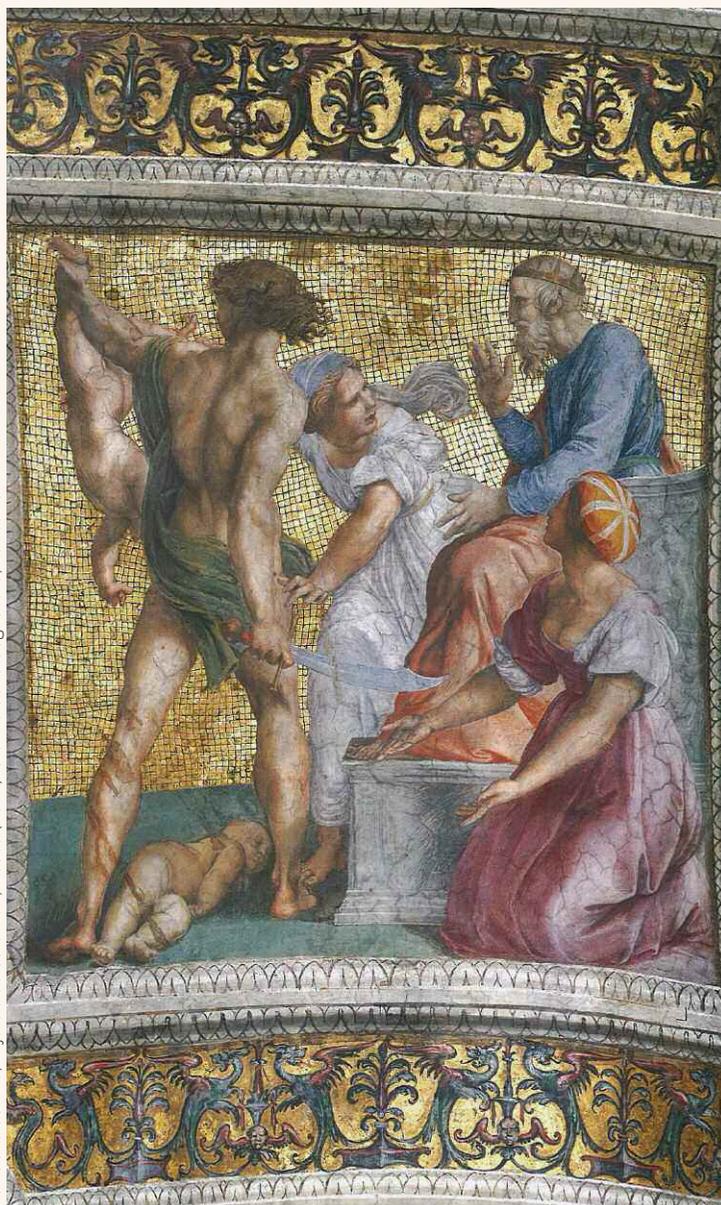
ALBERTO MARTÍN MÁRQUEZ:
Alguaciles del silencio - Zamora como paradigma. Prólogo de Tess Knighton. EDITION REICHENBERGER & INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIÁN DE OCAMPO (KASSEL, 2021). 308 págs.

En musicología solemos decir que la historia universal, tal como se conoce y construye, es una historia sorda. No hay espacio ni para fanfarrias en las guerras de nuestros libros ni para cánticos en las revoluciones fundamentales, de la misma manera que nuestros museos más importantes ignoran, confunden y aplanan la inmensa mayoría de las referencias musicales que se encuentran en sus fondos, entre los que siempre acaban poco menos que vilipendiados los instrumentos. Batallas personales aparte, sírvanme estas primeras líneas para resaltar la importancia de un libro como el que he tenido el gusto de disfrutar estos últimos meses. El trabajo de Alberto Martín Márquez está llamado a convertirse en un clásico entre los primeros referentes de paisajismo sonoro en nuestra lengua. Mi ramalazo académico insiste en el extraordinario rigor de su investigación (no esperaba menos de la dirección de Pablo Rodríguez y Javier Lorenzo Pinar) con un sinfín de fuentes cada cual más curiosa/jugosa que la anterior, pero el sofisticado (de sofá, no de sabio) y voraz lector que arrastro cada día no ha parado de disfrutar tanto el paradójico ejercicio de leer con el oído como el de simpatizar con el zamorano medio del diecisiete.

Porque la envidia de investigar y transmitir paisajes sonoros reside en ese factor: encuentras muchas historietas recogidas a modo de colmena, aunque te quedas con la campana que resuena, con el mendigo que pide a la puerta, con el mercader que grita el género o con el cura y su misa cantada. A todo ello, súmese para el autor un detallismo de paisajista británico en medio de una atractiva y moderna Zamora (más efervescente y alocada que el sobrio y recio páramo que venden las malas lenguas), y ya está listo el caramelo que todo historiocurioso enfermizo necesita para poner banda sonora a los encierros forzosos.

JAVIER SERRANO GODOY

ÓPERA Y DERECHO (III)



Raffaello Sanzio, *El juicio de Salomón*, fresco (1511), Stanza della Segnatura, Vaticano.

Son ya tres los dossieres que el lector de SCHERZO tiene a su disposición en relación con la presencia de elementos jurídicos en los libretos de ópera. Quizá en algún caso el lector se sorprenda de las óperas elegidas o del tratamiento que le dan los autores del comentario; en otros casos, quizá rechacen la inclusión de una ópera en esta relación. Todas ellas tienen sus aspectos jurídicos: evidentes en el *Solomon* de Haendel; muy claros también en *La casa de los muertos* de Janáček; jurídicos, aunque poéticos, en *Madama Butterfly* de Puccini y políticos —y, por ello mismo, jurídicos— en el *Karl V.* de Krenek. Hemos querido traer también óperas no populares para difundir algunas obras. Pero fundamentalmente deseamos que disfruten con estos comentarios.

ENCARNACIÓN ROCA
Coordinadora del dossier

Una visión jurídica de Solomon

JAVIER SARRÍA PUEYO

HALLAR en extenso terreno de la ópera barroca un ejemplar que permita un análisis de cierta sustancia jurídica es arduo. En ese terreno abundan —en especial a partir de la reforma metastasiana, pero también antes— las narraciones basadas en personajes históricos donde el tema del poder sí es central. Con mucha frecuencia nos encontramos en presencia de conflictos políticos consecuencia de una usurpación y, por lo tanto, lo nuclear es la legitimidad de origen —que, como corolario, siempre acaba derivando en la (i)legitimidad de ejercicio— del poder político, que, en una interpretación prerrevolucionaria, solo proviene de Dios, cuyos designios se cumplen siempre que se respeten las leyes sucesorias. La usurpación, por lo tanto, siempre será una desviación de los mandatos divinos. El usurpador, en la ópera barroca, siempre es un tirano y las decisiones que toma —llamémoslas jurisdiccionales *lato sensu*— no son estrictamente jurídicas, en tanto en cuanto no están basadas en la ley, sino que son actos decisorios puramente arbitrarios, basados en la pura fuerza del poder absoluto, ilimitado e ilegítimo. En este sentido, esta clase de libreto ofrece poca materia para el estudio jurídico. Algo más, para el político.

Quizá el texto dramático del periodo barroco que presente más oportunidades sea la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, toda vez que presenta con bastante realismo el juicio de Jesús de Nazareth, el conflicto de jurisdicciones existente en la Judea romana entre las instituciones sacerdotales hebreas y el poder imperial y las competencias para el dictado de las respectivas resoluciones y la ejecución de la sentencia. Incluso, durante la ejecución de la pena —mediante la crucifixión—, el modo en que se convierte en castigo ejemplar y publicado mediante la inscripción del delito en una tablilla sobre la cruz en los tres idiomas comunes en la Jerusalén de la época: latín, griego y hebreo. Sin embargo, por muy atractivo que pueda resultar esta obra a los fines indicados, sería estirar demasiado el concepto de ópera a una pasión-oratorio, por mucho que Malcolm Boyd afirmase que esa pasión constituía el drama musical más importante hasta la *Tetralogía* wagneriana.

Por lo tanto, evitando echar mando de composiciones existentes, pero desconocidas por prácticamente todo el mundo, la opción más razonable es acudir al oratorio haendeliano *Solomon*. Estructurado en tres actos y compuesto entre el 5 de mayo y el 13 de junio de 1748, se estrenó en el 17 de marzo de 1749 en el Covent Garden londinense con escaso éxito. Hubo tres representaciones en 1749 y dos en 1759 en otra versión, pocos días antes de la muerte del compositor. Se trata de uno de los oratorios sobre tema bíblico (o *sacred dramas*, como generalmente los denominaron Haendel y sus libretistas) menos dramáticos. No desarrolla una historia lineal, sino que acude a diversas fuentes (Libro Primero de los Reyes, Libro Segundo de las Crónicas y las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo) para glosar las virtudes de su reinado, como promotor del comercio, la agricultura, la arquitectura, la religión, la justicia y, en general, la felicidad y prosperidad de su reino. Se trata, como es fácil adivinar, de un homenaje a las glorias del reinado de Jorge II de Inglaterra, cuya identificación con



Raffaello Sanzio, *El juicio de Salomón*.

el monarca bíblico es cristalina —razón por la cual, probablemente, el papel de Salomón no lo interpretó un castrado, sino una mujer—. Por lo tanto, crea varias escenas con contenidos dramáticos muy variables y cuya máxima teatralidad se da en el famoso juicio.

El rey Salomón es una figura ensalzada por la historia y la literatura tanto judía como cristiana como paradigma del rey sabio, justo y civilizador. Es precisamente la segunda de estas cualidades la que ahora nos interesa, la de Salomón como juez y, más importante, como juez justo —no es un pleonasma—. Un episodio, el del juicio, musicalizado

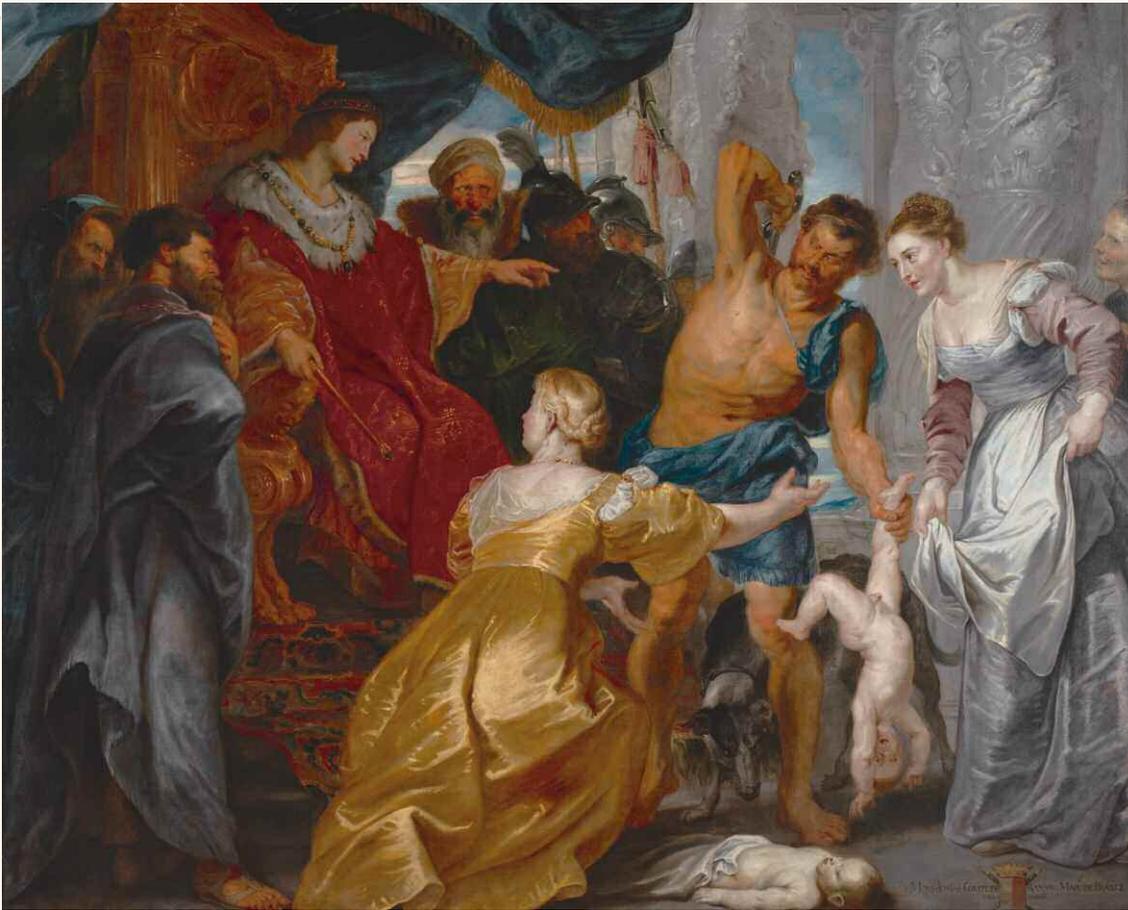
El rey Salomón es una figura ensalzada por la historia y la literatura tanto judía como cristiana como paradigma del rey sabio, justo y civilizador

durante los siglos XVII y XVIII en varias ocasiones (bien conocida es la composición latina de Marc-Antoine Charpentier).

El juicio de Salomón se desarrolla en los versículos 1 a 16 del tercer capítulo del Libro Primero de los Reyes de la siguiente manera:

Vinieron por entonces al rey dos prostitutas y se presentaron ante él.

Una de las mujeres dijo: “Óyeme, mi señor. Yo y esta mujer vivíamos en una misma casa, y yo he dado a luz, estando ella conmigo en la casa. A los tres días de mi alumbramiento, también dio a luz esta mujer; estábamos juntas, no había ningún extraño con nosotras en la casa, fuera de nosotras dos. El hijo de esa mujer murió una noche, porque ella se había acostado sobre él. Se levantó ella durante la noche y tomó a mi hijo de mi lado, mientras tu sierva dormía, y lo acostó en su regazo, y a su hijo muerto lo acostó en mi

Peter Paul Rubens, *El juicio de Salomón*.

Sea como fuere, el libretista y el autor bíblico ensalzan dos cualidades del rey: su justicia y su sagacidad. Salomón no solo imparte una justicia plena, al devolver la criatura a su madre, sino que lo hace empleando una astucia destacable, lo que, dicho en términos modernos, lo presenta no solo como gran juez, sino también como excelente investigador.

Desde la perspectiva estrictamente jurídica, llama la atención, en primer lugar, que las dos mujeres comparecen ante el rey en demanda de justicia por sí mismas. En las culturas patriarcales, una mujer comparecía en juicio por medio de su representante legal que, en la edad adulta, habría de ser su esposo. En este caso, la ausencia de representante se justifica por la condición de las partes. En efecto, las mujeres se designan en el texto hebreo como *zōnōt* (זונות), que es la forma

regazo. Cuando me levanté por la mañana para dar de mamar a mi hijo, lo hallé muerto; pero fijándome en él por la mañana vi que no era mi hijo, el que yo había dado a luz”.

La otra mujer dijo: “No, todo lo contrario, mi hijo es el vivo y tu hijo es el muerto”. Pero la otra replicó: “No; tu hijo es el muerto y mi hijo es el vivo”. Y discutían delante del rey.

Dijo el rey: “Esta dice: ‘Mi hijo es este, el vivo, y tu hijo es el muerto’. Pero la otra dice: ‘No, tu hijo es el muerto, y mi hijo es el vivo’”.

Dijo el rey: “Traedme una espada”. Llevaron una espada ante el rey.

Dijo el rey: “Partid en dos al niño vivo y dad una mitad a una y otra a la otra”.

La mujer de quien era el niño vivo habló al rey, porque sus entrañas se conmovieron por su hijo, y dijo: “Por favor, mi señor, que le den el niño vivo y que no le maten”.

Pero la otra dijo: “No será ni para mí ni para ti: que lo partan”.

Respondió el rey: “Entregad a aquella el niño vivo y no le matéis; ella es la madre”.

Todo Israel oyó el juicio que hizo el rey y reverenciaron al rey, pues vieron que había en él una sabiduría divina para hacer justicia.

El libretista anónimo de Haendel¹ respeta el sentido y contenido del original, aunque añade texto para los coros y glosas, además de adaptarlo, traducirlo y versificarlo. Quizá la mayor alteración consiste en que, desde el inicio, ‘da pistas’ al lector/oyente de quién es la madre legítima y quién la espuria, al atribuirles actitudes bien diferentes antes incluso de que tomen la palabra: [...] *Dissolv'd in tears / The one a new-born infant bears; / The other, fierce, and threat'ning loud, / Declares her story to the crowd*. Frente a ello, el texto hebreo² anticipa con cierta modernidad una perspectiva propia de la narración detectivesca, al presentar al lector los hechos sin acudir a la técnica del narrador omnisciente, de forma que, hasta el final, no se sabe quién es la madre verdadera.

plural del adjetivo *zōnâ* (זנות), prostituta. El libretista de Haendel, siguiendo la Biblia del Rey Jaime³, las denomina “*harlots*”, cuya traducción más exacta al español sería “*rameras*”. La primera implicación de esta circunstancia sería el incremento de la magnanimidad de Salomón. En efecto, en la antigua cultura hebrea, las prostitutas eran mujeres desposeídas de derechos, abandonadas por la sociedad y que, sin un protector masculino, tenían dificultades para la supervivencia. El hecho de que el rey acceda a administrar justicia en un caso entre dos prostitutas proporciona una nueva señal de la benevolencia del monarca y de su origen divino, pues un marginado de la naturaleza de las *rameras* solo en Dios puede encontrar su valor.

Por lo demás, aunque no sabemos a ciencia cierta cuáles eran las atribuciones jurisdiccionales de los reyes judíos —con la dificultad añadida de que solo hubo tres (Saúl, David y Salomón, con quien

Salomón no solo imparte una justicia plena, al devolver la criatura a su madre, sino que lo hace empleando una astucia destacable

termina la monarquía bíblica)— por las referencias del libro sagrado, así como por el contexto de las culturas neolíticas del medio oriente, es claro que el rey administraba justicia directamente, más aún cuando se trata de hechos acaecidos en Jerusalén, donde estaba la corte y el templo.

Por otra parte, la designación de mujeres como prostitutas es necesaria como trasfondo de la trama. Aclara por qué las mujeres viven solas, dieron a luz solas y estuvieron solas durante el supuesto cambio de bebés. La falta de testigos parece crear un callejón sin salida legal que solo el rey sabio puede resolver. El narrador introduce aquí con habilidad un contexto creíble que justifica la necesidad de aplicar la astucia para resolver el problema. En el contexto que nos ocupa estaba generalizado el sistema que, en derecho probatorio, se denomina de prueba legal o prueba tasada. Este consiste en que la ley determina el valor de medio de

prueba a la hora de determinar si el hecho que ha de acreditarse se considera o no probado. Así, en el caso de declaraciones testificales, según la condición social, el sexo o la condición religiosa del testigo, su declaración tenía más o menos peso o valor. En el juicio de Salomón, sin embargo, nos encontramos con dos testimonios que valen exactamente lo mismo, al tratarse de dos prostitutas. Como se ha indicado, esta circunstancia, unida a la ausencia de otros testigos que las partes implicadas, exige del monarca el empleo de un truco, que, como se aprecia al final del relato, no es más que eso, pues en ningún caso pretende partir en dos al bebé.

En otro orden de cosas, flota en el ambiente una pregunta que seguramente el lector se haya hecho: ¿para qué quiere la mujer cuyo propio bebé ha muerto⁴ apropiarse de un niño ajeno? Al fin y al cabo, tener un hijo no parece algo muy útil para una prostituta, partiendo, claro está, de que no cabe apelar al instinto maternal, ya que no es su retoño. Aquí cobra mucho sentido la interpretación judía tradicional. Aunque la designación hebrea contenida en el versículo 16 es muy clara⁵, según el Midrash⁶, las dos mujeres eran suegra y nuera, ambas habían tenido hijos varones y sus maridos habían muerto. La nuera mentirosa estaba obligada por las leyes de Yibbum a casarse con su cuñado a menos que se



Luca Giordano, *El juicio de Salomón*.

barroco y la consideración actual de los hechos, que constituirían un amplio elenco de infracciones penales, comenzando por el muy tradicional delito de suposición de parto (art. 220.1 del Código Penal), que justamente consiste en que una mujer aparente haber dado a luz a un niño nacido de otra madre.

Trasladado al derecho moderno, en el ámbito civil, nos hallaríamos en presencia de un juicio de familia en el que dos personas reclaman la filiación extramatrimonial materna. En la actualidad, con las técnicas de identificación del ADN, es muy sencillo acreditar una filiación, algo

extremadamente complicado hasta hace pocos años. En la época salomónica cabe suponer que asuntos así eran objeto de litigio, aunque resulta más dudoso que contasen con un juez tan sabio, sagaz y justo como Salomón.

Javier Sarría Pueyo es fiscal (Fiscalía General del Estado) y crítico musical

NOTAS

1. Se ha atribuido el texto a Newburgh Hamilton, Thomas Morell e, incluso, al poeta y dramaturgo judeobritánico Moses Mendes, pero ninguna de estas hipótesis aparece confirmada.
2. Se han encontrado multitud de historias semejantes en la literatura popular de Oriente, aunque parece sólidamente establecido que la historia bíblica es más bien una reelaboración literaria y cortesana más que un cuento popular propiamente.
3. Literalmente, el versículo 16 en la versión de 1611 se traduce del siguiente modo: "Then came there two women, that were harlots, unto the king, and stood before him".
4. El texto bíblico dice claramente cuál es la causa de la muerte: la asfixia al haber aplastado la madre al recién nacido mientras dormían.
5. No obstante, algunos proponen un significado diferente para esta palabra en el contexto de la historia, como "dueño de taberna" o "posadero". Estas propuestas generalmente se descartan como apologéticas. Otros combinan los dos significados y sugieren que, en el antiguo Oriente Próximo, algunas prostitutas también proporcionaban servicios de alojamiento.
6. Midrash (en hebreo, מדרש; "explicación"; plural midrashim) es un término hebreo que designa un método de exégesis de un texto bíblico dirigido al estudio o investigación que facilite la comprensión de la Torá.

Trasladado al derecho moderno, en el ámbito civil, nos hallaríamos en presencia de un juicio de familia en el que dos personas reclaman la filiación extramatrimonial materna

la liberara del arreglo mediante una ceremonia formal. Como su cuñado era el hijo vivo, ella tenía que casarse con él cuando fuera mayor de edad, o esperar el mismo tiempo para ser liberada y volverse a casar. Cuando Salomón sugirió dividir al bebé por la mitad, la mujer mentirosa, deseando escapar de las limitaciones de Yibbum a los ojos de Dios, estuvo de acuerdo. Así pudo Salomón saber quién era la verdadera madre. Es una interpretación muy ingeniosa, que logra encajar todas las piezas, aunque parece bastante forzada y contradice un tanto la moraleja de la historia.

Una cuestión interesante es la de las consecuencias que para la madre espuria tuvo su conducta reprochable. O más bien la falta de ellas. El narrador bíblico no hace mención alguna a las mismas, lo que probablemente escandalizó al moralizante libretista dieciochesco, quien, en el recitativo *accompagnato* *Israel, attend to what your king shall say*, introduce el siguiente reproche:

*She who could bear the fierce decree to hear,
Nor send one sigh, nor shed one pious tear,
Must be a stranger to a mother's name —
Hence from my sight, nor urge a further claim!*

*(Aquella que pudo soportar oír la cruel sentencia
sin lanzar un suspiro, ni derramar una piadosa lágrima,
no merece llamarse madre.*

¡Fuera de mi vista y no vuelvas a reclamar!)

Pero es la única consecuencia que para ella se deriva: Salomón la expulsa y la exhorta a no formular ulteriores peticiones. Desde luego, existe un enorme contraste en la descripción bíblica y su trasunto

Alma, Derecho y belleza en Madama Butterfly

MANUEL MONTOBBIO

¿QUIÉN dicta o escribe el guion de la obra de teatro que interpretamos? ¿En qué tablas de la ley está escrito el guion de la Historia? ¿Es el transcurrir de la vida el de la aplicación del Derecho? ¿Cómo y quién determina que lo sea, la medida en que lo es? ¿Qué pasa cuando en las relaciones entre las personas confluyen diferentes ordenamientos jurídicos, reflejo de diferentes mundos? ¿Qué leyes dicta el amor? ¿Qué obligaciones exige el alma?

Nos dice Simone Weil en *L'encracinement* que es la nuestra un alma enraizada, verticalmente en la cadena de los padres y antepasados que nos preceden y de los hijos y nietos que nos siguen, horizontalmente con nuestro tiempo y nuestra época, nuestro espacio, nuestros(s) imaginario(s) colectivo(s) y las identidades colectivas, culturas y civilizaciones de las que formamos parte, los retos de la humanidad compartida. Nos dice también, cuando se plantea con ese ensayo contribuir al alumbramiento de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que no son estos tanto derechos como obligaciones humanas; y lo son porque son exigencias para la alimentación, el cuidado, el encuentro con el alma universal de la que todos somos parte y en todos habita, la atención a sus necesidades y con ello la realización de nuestra esencia y el encuentro con nosotros mismos, avanzar en el camino hacia ser lo que podemos llegar a ser. Cuidar el alma, florecerla, promover su emerger a la luz desde las aguas profundas.

Convergen en la norma que se constituyen en ley la legitimidad del consenso social que refleja con el monopolio del uso legítimo de la fuerza por el Estado como garantía e instrumento de su aplicación. Confluencia entre seducción y obligación, entre moral y poder, entre legitimidad y fuerza, entre libertad y orden, refleja todo ordenamiento jurídico un mundo, una cosmovisión, una cultura; es fruto, juridificación y normativización de lo enseñado por la experiencia colectiva. Una ordenación desde el poder, por el poder, de la vida en sociedad; y al tiempo un acuerdo, pacto o contrato social de la obra colectiva a interpretar. La pública, determinada por la Constitución y el Derecho Público y sus instituciones y *dramatis personae*. Y la privada, al regular las relaciones entre las personas que conforman la sociedad y en ella conviven, establecer el código de circulación conforme a cuyas normas conducen sus vidas, ejercen su libertad, sus derechos.

Nos decía Platón que el propósito y sentido último del arte es acercarse, captar el alma, y que la música, la poesía y la literatura, la escultura o la pintura son vías para ello. Es así la ópera la obra de arte



total; pues en ella todas esas vías confluyen, pueden conjugarse y combinarse, en una fusión única y sublime, que difícilmente podría obtenerse realizando el camino por una sola de las vías, o sucesivamente por cada una. Despertar del alma en todos sus sentidos, despertar todos los sentidos del alma, sentir el alma: ópera. En la música, en el canto que de ella brota, en la literatura del texto, en la estética de las escenas y los decorados, en el teatro... Hablamos de una u otra obra de arte, según su género. La ópera es, sin embargo, 'la' obra (valga la redundancia).

Cuando Encarnación Roca Trias me planteó, en su última visita a Estrasburgo, si me animaría a escribir sobre *Madame Butterfly* desde la perspectiva de la relación entre ópera y Derecho, se me vino, en una primera aproximación superficial, el análisis del argumento de la obra desde la perspectiva de la aplicación del Derecho positivo, en concreto del Derecho Civil, de familia, y del Derecho Internacional Privado en la eventual regulación del conflicto de leyes entre el ordenamiento jurídico japonés y el estadounidense que pudiera aplicarse a las vicisitudes de la relación entre el Teniente Pinkerton y Cio Cio San y su común hijo "Dolor". Bien pudiera ser ese uno de los enfoques para afrontar el reto planteado, e incluso el de erigirnos en abogados de Cio Cio San y defenderla ante los tribunales, o —quien lo prefiera— del Teniente Pinkerton. Pero a medida que estos días, escuchando una y otra vez *Madame Butterfly*, he ido madurando la reflexión de las leyes de la mariposa hasta empuñar la pluma, se me han ido haciendo presentes estas reflexiones en gran angular como puntos de partida a cuya luz

aproximarnos, más que jurídicamente a *Madame Butterfly*, operísticamente a su dimensión jurídica; y hacerlo desde la perspectiva del alma enraizada.

Nos dice Seferis en uno de sus versos que un alma sólo puede ser del todo en otra alma. Tal vez por ello, además de hundir sus raíces en la tierra de su propia cultura y cosmovisión colectiva, alza el alma sus ramas al cielo con la esperanza de encontrarse con otras almas. Es el amor ese reflejo del alma que es del todo en otra alma. Acontece a veces que esas almas estén enraizadas en culturas, idiomas, cosmovisiones y derechos distintos, como las de Cio Cio San y Benjamin Franklin Pinkerton.

"Viene la sera... Non sei piú sola...". Anochece al fondo en la colina de Nagasaki, y bien capta Puccini —la mirada perdida en su casa de Lucca, o acaso en la de Torre del Lago— la eternidad del instante del amor que se realiza, en que se funden las almas y se encuentran los cuerpos, y quisiéramos que siempre durara...

Eternidad, permanencia, transformación, voluntad también con la que Cio Cio San replica "*Madama Pinkerton*" cuando es llamada "*Madama Butterfly*"; se convierte, antes de la boda, al cristianismo para adorar el mismo Dios; atraviesa la ausencia manifiesta su fe en "*Un bel di vedremo...*"; vive su relato de amor, de unión y de espera, por el que se muestra dispuesta a todo sacrificio "*Che tua madre dovrà...*"

Compra, junto a la casa de la colina de Nagasaki, Benjamin Franklin Pinkerton a Cio Cio San como esposa, sin considerar que ello le impida casarse un día con una joven estadounidense, como señala en el brindis con el que replica al Cónsul Sharpless. Como efectivamente hace a su regreso a Estados Unidos. Y considera desde su perspectiva su deber hacerse cargo de su hijo con Cio Cio San al tener noticia de su existencia.

Eternidad, permanencia, transformación, voluntad también con la que Cio Cio San replica "Madama Pinkerton" cuando es llamada "Madama Butterfly"

Bien pueda tal vez tener a ello derecho, o actuar así conforme a Derecho, y realizar con ello lo que, en una u otra cosmovisión, constituya el interés del niño, que no en vano Cio Cio San ha llamado "Dolor", de quien se despidió como pequeño dios ("*Piccolo Iddio!*") y por quien hace el sacrificio de la vida, con el que da el sentido último a su amor, y de él hace eternidad...

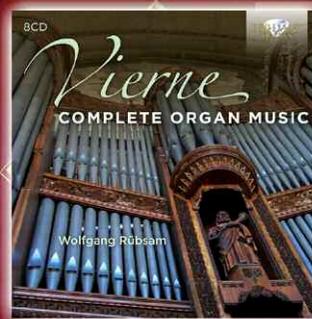
Pues no es ahí el Derecho la norma cuyo cumplimiento garantiza el monopolio legítimo de la fuerza por parte del Estado, el ejercicio de su capacidad de coerción; sino aquella conforme a la que queremos vivir, el honor por el que estamos dispuestos a morir, el relato de la vida sin el que no queremos vivir, cuyo punto y final estamos dispuestos a escribir con la sangre del *harakiri* en el alma de quienes interpreten, vean y escuchen *Madame Butterfly* y en su alma retengan la eternidad de sus instantes.

Tiene el corazón razones que la razón no alcanza. Corta a veces sus raíces el alma que es en otra alma, para ser en otra alma; y ya sólo en ella, con ella, puede vivir. Se dirige el Derecho al espíritu, a la razón; mas no alcanzan siempre sus leyes al alma, al corazón. Tiene a la luz del alma otro sentido —dirección, significado, sentimiento— la vida. Tiene el alma sus leyes: la mariposa también.

Breve es la vida de la mariposa
Eterna su belleza
Con su sangre escribe sus leyes

Manuel Montobbio es diplomático y escritor, Embajador Representante Permanente de España en el Consejo de Europa

Vierne



**Complete Organ Music - 8 CDs
Wolfgang Rübsum**

Louis Vierne compuso música sinfónica para órgano con una mezcla de estilos única. Esta grabación contiene sus obras completas, incluidas sus 6 Sinfonías para órgano y numerosas "Pièces en style libre".

**Complete Chamber Music for Clarinet
1 CD - Davide Bandieri, Matteo Fossi, Quartetto Savinio**

Weber tuvo especial predilección por el clarinete, y escribió obras como el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda Op.34, el Gran Dúo Concertante Op.48 y unas variaciones de la ópera Silvana.

Weber



Giuliani



**Complete music for flute & guitar - 1 CD
Daniele Ruggieri, Alberto Mesirca**

Mauro Giuliani, virtuoso de la guitarra italiana, escribió alrededor de 200 piezas en total. Esta grabación presenta sus obras completas para flauta y guitarra, incluyendo serenatas, popurrís y marchas

**Forgotten Melodies
2 CDs**

Mattia Ometto
Nikolai Medtner tiene sus raíces en el siglo XIX, romántico puro, con un lenguaje armónico y melódico muy personal. Esta grabación incluye la Sonata Reminiscenza, la Sonata Tragica, la Canzona Matinata, la Meditatione y otras joyas pianísticas.

Medtner



Y Muchos Más



Delitos y penas: De la casa de los muertos de Janáček

ENCARNA ROCA

“La culpa es siempre indudable”
(Kafka, *En la colonia penitenciaria*)

EN el año 2021 se celebró en segundo centenario del nacimiento de Fiodor Dostoievski¹, un autor muy apreciado entre los lectores españoles. Hay una obra que tiene una directísima relación con el Derecho Penal y el sistema de los delitos y las penas y su cumplimiento: se trata de la ópera de Janáček *De la casa de los muertos*, basada en la autobiografía de Dostoievski, que lleva el mismo título². No es la primera vez que en el dossier sobre Ópera y Derecho se plantea el tema del trato de los delincuentes convictos. En el anterior dossier, el comentario sobre *Fidelio* describía la cárcel de Sevilla y los esfuerzos para tratar de una forma menos cruel a los penados. En la época de la Ilustración y entre los ilustrados, hubo auténticos esforzados que defendieron un tratamiento más humano (Jovellanos, Manuel de Lardizábal y Uribe). Y las ácidas críticas de Goya a las torturas y las cárceles de su tiempo. Ese es el tema que tratan de una forma muy paralela Dostoievski y Janáček³.

¿POR QUÉ Y CÓMO ESCRIBE DOSTOIEVSKI LA AUTOBIOGRAFÍA?

El escritor había sido condenado a muerte por su pertenencia a un círculo revolucionario. En 1849, cuando ya estaban a punto de ejecutar la pena, apareció un mensajero con el indulto del zar, que la conmutaba⁴. Dostoievski cumplió la pena de destierro en Siberia durante diez años, cuatro de los cuales en el campo de prisioneros de Omsk. Allí nace el libro sobre la *Casa de los muertos*, que el escritor escribe en primera persona, aunque su nombre no aparezca. Atribuye la experiencia a “Aleksander Petrovich Goriancikov”, es decir, el noble, prisionero político en la ópera de Janáček.

La obra de Dostoievski no tiene un argumento en el sentido tradicional del término. Se trata de unas memorias en las que aparecen los compañeros de prisión y sus relaciones con el autor; la reflexión sobre la utilidad de las penas y la justicia de estas; las consecuencias psicológicas que producen en toda clase de penados y los efectos en sus parientes, esposa, hijos, padres; las trapacerías de los prisioneros para zafarse de los castigos, toleradas o no por las autoridades de forma arbitraria; la crueldad de algunos jefes; las penas corporales... Algunas de estas cuestiones aparecen en la ópera y a ellas me voy a referir de forma más amplia, para comparar el sistema ruso descrito por Dostoievski y la actual regulación de las penas en nuestra Constitución.

LA ÓPERA DE JANÁČEK

Se trata de la última ópera escrita por Janáček, que dejó inacabada a la espera de una revisión final de la partitura. Ello llevó a dos discípulos suyos, Bretislav Bakala y Osvald Chlubna a hacer cambios no solo en la orquestación, sino también en el texto y el final de la obra. Como dice Martín Bermúdez⁵, hicieron un final “más brillante, más de ‘redención’”. Y quizá por ello en un primer momento la obra fuera considerada dentro del género *verista*. Posteriormente, Charles Mackerras y John Tyrrell, uno



Fiodor Dostoievski

de los especialistas más importantes en Janáček, recuperaron la versión original, que es la que actualmente se representa.

La ópera de Janáček tiene una estructura poco habitual: transcurre en el presidio donde Goryancikov es destinado para cumplir la condena. Con él se inicia la obra, pero no es el protagonista, porque en esta ópera no los hay. Es el noble en prisión por un delito político, como se encarga de aclarar él mismo. En la obra de Dostoievski aparecen otros personajes con acusaciones por delitos comunes y delitos políticos, incluso uno que luego es dejado en libertad al haberse producido un error judicial⁶. La ópera se estructura en tres actos, en cada uno de los cuales los prisioneros del campo siberiano cuentan los delitos que los han llevado a prisión. El autor del libreto es el mismo Janáček, quien eligió y adaptó a estilo operístico las historias más impactantes que narra Dostoievski. Se trata de delitos realmente graves; hay que dejar aparte los políticos, que tienen mucha relación con lo que ahora identificaríamos con la represión de la libertad de expresión, que es en definitiva lo que lleva a Goryancikov a la prisión.



Escena de *De la casa de los muertos* de Janáček, producción de Krzysztof Warlikowski en el Teatro de La Monnaie de Bruselas.

LOS MONÓLOGOS

El estilo de la ópera se caracteriza porque no hay protagonistas; todos los prisioneros que intervienen lo son. Y, a diferencia de lo que ocurre en Dostoievski, hay una línea teórica simbolizada en el águila, que recorre toda la ópera. A ella me voy a referir al final de este comentario.

El primer monólogo aparece en el primer acto a cargo del prisionero Skuratov, un zapatero que está remendando botas con los otros prisioneros; en un incidente en la prisión donde ya se encontraba, agita a una serie de ucranianos para que se quejen al director; mientras, él se había proporcionado un cuchillo. Se dirige al director de la cárcel que va diciendo que es el zar y que en la prisión es Dios. Skuratov le replica: "Nuestro Dios todopoderoso, el Omnisciente, ¡Él es el único! ¡Él es el único! ¿Y el zar? ¡Él está por encima de todos nosotros! ¡Y también de usted!, le dije. Usted es director por la gracia del zar". A la vista de las respuestas del director, Skuratov apuñala a esta.

No hay protagonistas; todos los prisioneros que intervienen lo son. Y, a diferencia de lo que ocurre en Dostoievski, hay una línea teórica simbolizada en el águila, que recorre toda la ópera

El segundo monólogo pertenece también a Skuratov. En el segundo acto sigue diciendo que lo mandaron a un pueblo en el que había muchos alemanes y se enamoró de una chica, Luisa, con quien quiere casarse, pero su familia no lo permite. Cuando finalmente se encuentran, Luisa le dice que quieren casarla con un rico pariente mucho mayor, pero no vuelve a ver a la chica hasta que aparece en su casa el día en que se prometía. Skuratov dice a la familia que ha ido a ofrecer su amistad, a lo que el padre le contesta que no puede ser porque solo es un soldado. Después de una corta discusión, Skuratov le mata de un disparo. "Si una yegua es negra, nunca debes blanquearla", le dice uno de los prisioneros.

El tercer monólogo es el más dramático y se desarrolla en el tercer acto. En el hospital, donde Goryancikov está atendiendo a su amigo Alieya de una herida, uno de los prisioneros Siskov, un vagabundo, cuenta la historia de sus relaciones con Akulina, a quien otro hombre había acusado de ser una prostituta. Se casa con ella y entonces descubre que es virgen, pero Filka, el acusador le cuenta que como estaba borracho al casarse, le han engañado y no se ha dado cuenta de nada. Siskov pega a su mujer y mientras, Filka que se ha enrolado en el ejército sustituyendo al hijo de un terrateniente que le ha pagado por ello, al ir al

cuartel vuelve a insistir en su historia y Akulina, de rodillas delante de él, jura que es el único hombre al que ha amado en su vida. Siskov la lleva al campo y la mata. Al final de la historia, contada en la oscuridad de una noche en el hospital, muere el vecino de cama de Siskov, que resulta ser el hombre al que Akulina amaba.

Mientras, ha llegado el perdón de Goryancikov y un director de la prisión borracho, se humilla ante él.

LAS IDEAS SOBRE LOS DELITOS Y LAS PENAS

La problemática del delito y la reacción del poder público frente al mismo ha sido objeto de largas discusiones entre filósofos y juristas desde muy antiguo. Hay que aclarar, antes de entrar en el tema, que en la presente obra, tanto si la estudiamos desde la visión de Dostoievski como si lo hacemos desde el punto de vista de la interpretación que ofrece Janáček de los distintos delitos que se narran en los tres relatos que he resumido, nadie se cuestiona que los delitos deben ser castigados.

Lo que se discute es la forma del castigo. Y ello es tan importante que llega hasta nuestra Constitución de 1978, cuyo art. 25.2 dice que "las penas privativas de libertad y las medidas de seguridad estarán orientadas hacia la reeducación y reinserción social y no podrán consistir en trabajos forzados". Luego volveré sobre este asunto.

No tengo noticia de que Dostoievski hubiera leído el *Tratado de los delitos y de las penas* de Cesare Bonesana, marqués de Beccaria⁷, pero alguna de las ideas que se expresan en la obra que aquí se comenta llevan a un *continuum* que acaba, por ahora, en el transcrito art. 25 de la Constitución Española, donde tampoco se plantea esta cuestión, porque debe entenderse que constitucionalmente rige el principio de culpabilidad, que es el que permitirá la imposición de determinadas penas, siempre que estén previstas en la ley⁸ y se pruebe la autoría. En las dos obras están presentes dos tipos de delitos: el común, identificado en los monólogos resumidos, y el político, al que alude en dos ocasiones Goryancikov.

No se trata en *De la casa de los muertos* de si debe existir o no la pena, sino de la pena en sí misma. Qué niveles debe tener una sanción para que pueda considerarse que cumple con el principio del respeto a la dignidad humana; eso es lo que se denuncia en la obra de Dostoievski y se manifiesta de forma expresa en la ópera, porque los dos tipos de delitos concurren en el libro y en la ópera. Con una gran diferencia con el sistema actual: el delito político no cabe en un sistema constitucional, porque constituiría un atentado a la libertad de expresión y esto es lo que pone de relieve la intervención de Goryancikov.

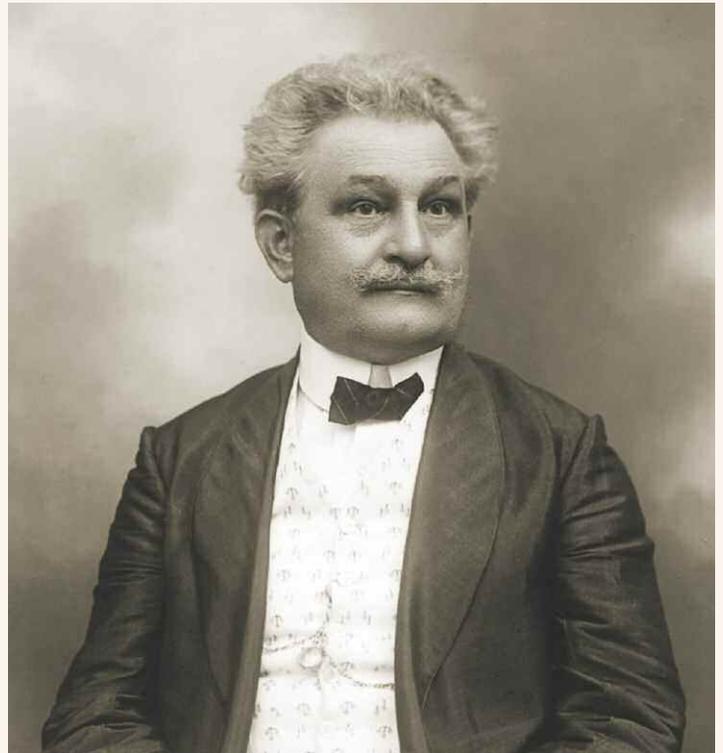
El principio que está presente en las obras de Dostoievski y Janáček es el de la proporcionalidad, al que se refiere también Beccaria cuando dice: “Cuando se probase que la atrocidad de las penas, si no inmediatamente opuesta al bien público y al fin mismo de impedir los delitos, fuese a lo menos inútil, también en este caso sería no solo contraria a aquellas virtudes benéficas que son el efecto de una razón iluminada, que prefiere mandar a hombres felices más que a una tropa de esclavos, en la cual circule incesante la medrosa crueldad, sino que se opondría a la justicia y a la naturaleza del mismo contrato social”⁹. Por ello la pena de muerte debe ser abolida y algo en este sentido había ocurrido en Rusia cuando, en 1744, Elizaveta Petrovna, hija de Pedro I, decretó que las condenas a muerte no se ejecutaran sin una orden expresa del emperador, aunque precisamente en el momento en que Dostoievski fue condenado a muerte volvieron a ejecutarse.

Podría pensarse que Dostoievski conoció algunas obras fundamentales de la criminalística del siglo XVIII, como la fundamental obra de Beccaria y otras que aun habiéndose publicado bastante tiempo después al libro de Dostoievski, como la obra de Lombroso¹⁰ sobre la tipología del criminal nato, parecen reflejarse en la obra de este último. Por ejemplo, Dostoievski dice de una serie de personas que estaban en una sección especial de la cárcel que “excepto dos o tres fisonomías apenas soportables, las demás daba miedo verlas: grandes y deformes orejas, facciones repelentes e indumentaria sucia y en desorden”, para acabar describiendo a un prisionero llamado Gazin del que dice “a veces creía hallarme ante una enorme araña gigantesca, del tamaño de un hombre”. Había rumores sobre que “gozaba matando niños, los atormentaba, los martirizaba”¹¹. De todos modos, estas opiniones no aparecen en la ópera. Se trata solo de un ejemplo del pensamiento del escritor, que, sin llegar a los extremos de Lombroso, con su teoría del ‘criminal nato’, sí atribuye unas especiales características a los prisioneros.

LA DIGNIDAD DE LA PERSONA: ENTRE JANÁČEK Y LA CONSTITUCIÓN DE 1978

Tanto el texto de Dostoievski como la adaptación a la ópera que hace Janáček insisten en un problema esencial: la pérdida de la dignidad humana que suponen los tratamientos administrados a los presos en las cárceles siberianas, tratamientos que no pueden considerarse exclusivos de las prisiones rusas, sino de todas las europeas en el siglo XIX y, aún antes, en el XVIII. En este aspecto habría que distinguir entre la pena en sí misma y su ejecución; la ópera de Janáček es más crítica con esto último que con las penas impuestas porque, como ya he hecho notar, los personajes que aparecen en la ópera no se quejan tanto de la pena, sino de cómo se ejecuta. Y ello enlaza directamente con el artículo 25.2 de la Constitución.

a) La igualdad en la imposición de las penas: el delito debe ser sancionado con la misma pena, independientemente de quien lo haya cometido. En la ópera se insiste mucho en la explicación de diversos delitos, que he tratado de resumir; todos ellos han sido cometidos por personas no pertenecientes a la nobleza, pues el único noble, aun sin este calificativo, que se encuentra en la ópera es Goryancikov y este ha sido condenado por un delito político. En lo que sí se produce una diferencia es en el tratamiento carcelario, que no se recoge en la ópera de Janáček. Pero esta reflexión sobrevuela la ópera. Dice Dostoievski que, a pesar de la diferencia de los crímenes cometidos por los condenados, “unos y otros, sin embargo, son condenados a la misma pena” y, aunque el autor se responde a sí mismo que si bien “las variantes son tantas como los caracteres”, no pueden precisarse las diferencias¹². Y describe los diferentes individuos y sus diferentes reacciones hasta llegar a señalar que algunos cometen delitos “ex profeso para ir a presidio y así liberarse de una existencia mucho más miserable”. Esta reflexión es absolutamente filosófica pero imposible de llevar a cabo hasta sus últimas consecuencias; es cierto que en los sistemas penales actuales los tribunales tienen en consideración diferentes circunstancias que pueden influir en la pena, pero la igualdad en la imposición de la pena cuando



Leos Janáček.

dos delincuentes hayan cometido un mismo hecho. En definitiva, la razón de ser de la igualdad que se propugna reside en el delito cometido, no en la persona que lo comete, si bien con las adaptaciones que sean necesarias según las circunstancias del caso.

Este principio es uno de los que están implícitos, aunque no se han explicitado en la Constitución.

b) El respeto a la dignidad humana y la prohibición de los castigos corporales y los trabajos forzados. La obra de Janáček está repleta de vejaciones personales que se hacen explícitas incluso

Tanto el texto de Dostoievski como la adaptación a la ópera que hace Janáček insisten en un problema esencial: la pérdida de la dignidad humana que suponen los tratamientos administrados a los presos en las cárceles siberianas

musicalmente: el ruido de las cadenas que sujetan los pies de los prisioneros, con grilletes que solo se eliminan cuando se deja la prisión y el ruido de las baquetas con las que se apaleaba a los prisioneros que incumplían el reglamento de la prisión. Aquí podemos observar una diferencia entre Dostoievski y Janáček: en la ópera, Goryancikov es apaleado nada más llegar, mientras que Dostoievski dice que, al tener la condición de noble, no puede recibir el castigo de los baquetazos. Otro de los aspectos son los trabajos forzados, que aparecen abundantemente en la ópera y que están expresamente prohibidos en la Constitución. La razón de esta prohibición es, por una parte, la abolición del tormento, de acuerdo con el derecho a la vida proclamado en el art. 15 de la Constitución y, por otra, el respeto a la dignidad humana: por ello en la Constitución se alude a “la orientación reeducativa y resocializadora de las penas privativas de libertad y [...] la prohibición de los trabajos forzados”¹³. Porque los presos son titulares de todos aquellos derechos fundamentales que no sean incompatibles con la imposición de una pena privativa de libertad y por ello, el mismo art. 25.2 dice que “el condenado a pena de prisión que estuviere cumpliendo la misma gozará de los derechos fundamentales de este Capítulo, a excepción de los que se vean expresamente limitados por el contenido del fallo condenatorio, el sentido de la pena y la ley penitenciaria. En todo caso, tendrá derecho a

un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como al acceso a la cultura y al desarrollo integral de su personalidad”.

LA LIBERTAD

La ópera que estoy comentando tiene dos momentos de ternura: la ‘adopción’ de Alieya por Goryancikov, quien le enseña a leer y escribir, y la presencia del águila símbolo de la libertad. Dejo a Alieya y me centro en la historia del águila, porque es la que liga todas las escenas de la ópera.

Un buen día los prisioneros encuentran un águila herida que no puede volar, tan fiera que lastimaba a todos los que pretendían acercarse; al cabo de un tiempo, los presos la echaron a volar y se marchó sin mirar atrás. Uno de los forzados dijo: “Huele la libertad”. La ópera contiene una construcción más poética sobre la presencia del águila: en realidad es el leitmotiv de la ópera, puesto que al inicio se describe la escena diciendo que en la esquina del patio de la prisión algunos presos están molestando a un águila enjaulada y al final, cuando Goryancikov es indultado y deja la cárcel, un prisionero abre la jaula y proclama: “¡Libertad!”, “¡Amada libertad!”.

Ni el águila ni Goryancikov vuelven la vista atrás.

Encarna Roca es académica de la Academia de Jurisprudencia y Legislación de España

NOTAS

1. Ver la entrada del 12 de noviembre de 2021, sobre el nacimiento de Dostoievski en Scherzo | Doscientos años de Dostoievski: tres obras líricas poco conocidas.
2. Aunque se ha traducido de diversas formas el título original ruso, la más generalizada es *De la casa de los muertos*. Djermanovic la traduce como *Apuntes de la casa muerta*. Tamara Djermanovic, *El universo de Dostoievski*. El acantilado. Barcelona, 2021, pág. 47. En una carta de 1927 a Brod, el mismo Janáček reconoce su cercanía a Dostoievski. Ver Tyrrell, *Janáček Operas. A documentary account*. Faber ND Faber. London-Boston, 1992, pág. 327.
3. *De la casa de los muertos* fue estrenada en España en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona por la Compañía de Ópera de Brno, en la temporada 1975-76; en el Teatro Real fue representada en noviembre de 2005, dirigida por Albrecht, con la escenografía de Eduardo Arroyo.
4. Djermanovic, Ob. Cit. pág. 45
5. Martín Bermúdez. *El siglo de Jenufa. Las óperas que cambiaron todo (1900-1950)*. Ediciones Cumbres. Madrid, 2015, pág. 489.
6. Fedor Dostoievski. *La casa de los muertos*. Trad. Carlos de Arce. Ed. Bruguera, Barcelona, 1972, pág. 280, cap. VII, inicio, donde dice: “¿Para qué lamentarnos ante esta vida destrozada en plena juventud por una acusación tan abominable?” (el asesinato del padre para poder heredarle). Y añade: “creemos, eso sí, que si tales errores se producen, su sola posibilidad da un nuevo y poderoso relieve a las escenas de *La casa de los muertos*”.
7. Se cita aquí de la traducción efectuada por Manuel Martínez Neira. Publicada en el programa Legal History, Figuerola Institute of Social Science History. Universidad Carlos III de Madrid, 2015. <http://hdl.handle.net/10016/20199>.
8. Beccaria decía que “solo las leyes pueden decretar las penas de los delitos” (pág. 21).
9. Beccaria, p. 21-22.
10. Lombroso, Cesare. *L'homme Criminel. Étude Antropologique et médico-légale*. Consulto la edición de París-Turín, 1887.
11. Dostoievski. *De la casa de los muertos*, cit. págs 56-57.
12. Dostoievski. *De la casa de los muertos*, cit. págs. 60-61.
13. Sánchez Tomás. “Comentario al artículo 25.2. Los fines de la pena y los derechos fundamentales de los presos”, en Rodríguez Piñero-María Emilia Casas, *Comentarios a la Constitución española*. T. I, 2018, pág. 948.

orquesta
y coro

rtve

Écos de la Belle Époque

B/14

3 y 4 de marzo de 2022

Orquesta Sinfónica RTVE

Nuno Coelho, director

'Las sinfonías de Brahms' 4

Francisco Coll	'Aqua Cinerea' Op.1
Leoš Janáček	Taras Bulba
Nuno da Rocha	Passacaglia
Johannes Brahms	Sinfonía N° 4 en Mi menor Op.98

A/15

17 y 18 de marzo de 2022

Orquesta Sinfónica RTVE

Andrea Marcon, director

Joseph Martin Kraus	Sinfonía en Do menor VB 142
Johann N. Hummel	Concierto para trompeta en Mi bemol mayor Germán Asensi , trompeta
Franz Schubert	Sinfonía N° 5 en Si bemol mayor D.485

B/16

31 marzo y 1 abril de 2022

Orquesta Sinfónica RTVE

Pablo González, director

Nikolai Myaskovsky	Concierto para violonchelo en Do menor Op.66 Javier Albarés , violonchelo
Dmitri Shostakóvich	Sinfonía N° 7 'Leningrado' en Do mayor Op.60

Teatro
MONUMENTAL
monumental.sacatuentrada.es

El juicio del emperador: Karl V. de Krenek

FERNANDO CHECA

“¡Hermanos, mandad de una vez a casa al payaso sangriento, acabad con esta mascarada mortal, porque ya es más que suficiente!”
(del *Diario del viaje a los Alpes austriacos* —1929— de Ernst Krenek, traducción Luis Gago)

EN su *Autobiografía (Selbstdarstellung)*, que Ernst Krenek (1900-1991) escribió en Los Ángeles entre 1946 y 1948, su autor narra los acontecimientos de su vida como compositor como una continua oscilación, al menos hasta finales de los años 30 del siglo pasado, entre la utilización de formas en cierta manera tradicionales y la adopción de la atonalidad, marca de distinción de la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern). Así lo reconoce el autor cuando afirma que en la primera época de su carrera se sintió “atraído por la idea de una creación pura, independiente, alejada de las corrientes del momento, expresamente opuesta a su multiplicidad de manifestaciones contingentes. Al mismo tiempo experimenté también la tentación de alcanzar resultados prácticos en este mundo”.

Tras sus estudios con Franz Schreker (1878-1934), próximo, desde el punto de vista musical, a la *Secesión Vienesa*, es decir, la versión austriaca del modernismo y, en cierta manera, al expresionismo, Krenek se trasladó a Berlín en 1920. No cabe ninguna duda, igualmente, acerca de esta impronta cercana al expresionismo en algunos momentos de la carrera del compositor. “Estos artistas —dice— se interesaban por temas fuera de lo corriente, frecuentemente agresivos y no sin impacto patológico y morboso. La obra de arte debía de ser singular, original y libre de notorias raíces tradicionales y populares”. La obra de Schreker, afirma Krenek, se caracterizaba, sin embargo, por una aversión a los radicalismos de Arnold Schoenberg (1874-1951), y nunca perdió “una dosis eficaz de aliento pucciniano”, junto a una “sustancia esponjosa” procedente de la música de Richard Wagner (1813-1883) y Claude Debussy (1862-1918).

Su estancia en Berlín le abrió a otros horizontes. El pianista y compositor austriaco Arthur Schnabel (1882-1951), el primero en grabar la obra pianística de Beethoven, le fascinó no solo por esto, sino por su admiración a Schubert (1797-1827), por “sus ideas y su aguda conversación”, pero, sobre todo, como músico creador. El camino hacia la modernidad de Krenek se fraguó, en buena medida, en el fascinante Berlín de la República de Weimar. “No pensaba ya —dice— en la música como una serie de efectos interesantes y seductores, obtenidos a expensas de la escena operística (Schreker era, sobre todo, compositor de óperas), sino como una construcción formidable, libre de contenidos sentimentales concomitantes y que obedeciera solo a sus propias leyes”.

En esta frase, procedente de la glosa en su mencionada *Autobiografía* de los años berlineses, encontramos una de las claves del posterior desarrollo de la obra de Ernst Krenek que bien puede explicar ciertos aspectos de su ópera *Karl V.* Compuesta entre 1931 y 1933, Krenek se responsabilizó del libreto a la manera, por ejemplo, de Richard Wagner, es decir, haciéndose cargo de su contenido literario, ideológico y político, lo cual adquiere una fenomenal importancia para la comprensión del proyecto en su conjunto, como veremos de inmediato. Incluso la traducción de este texto al inglés fue llevada a cabo por el

mismo Krenek, que tituló su obra, *Carlos V - Obra teatral con música*, haciendo hincapié en sus aspectos dramáticos y teatrales, en la que, en sus primeras versiones, hay personajes que recitan sin música.

En 1920 Ernst Krenek, que aún andaba en búsqueda de su camino, se traslada, como decimos, a Berlín. Fue entonces cuando recibió una de las grandes, si no la mayor, influencia de su vida. Nos referimos a la del periodista y poeta satírico vienés Karl Kraus (1874-1936), uno de los espíritus más influyentes en el mundo centroeuropeo de su época a través no solo de sus poemas y escritos, como su famosa obra *Los últimos días de la Humanidad*, publicada en 1919, sino, fundamentalmente, por sus artículos, opúsculos y aforismos que aparecían en su revista *Die Fackel (La antorcha)*, que dirigió hasta su muerte en 1936. “Hasta hoy —dice Krenek— sigo bajo el influjo de la independencia de espíritu y de la intransigencia de sus ideas éticas... Se dieron muchas situaciones en la vida en las que fui invadido de vergüenza y arrepentimiento por no haber sabido mantener con la debida fuerza la postura de Karl Kraus”. El propio Krenek pondría música a algunos textos de Kraus.

La búsqueda del camino artístico a la que antes nos referíamos le llevó en los años 20 a viajar por Europa, Suiza en 1924 y, poco después París, donde, según sus propias confesiones, comprendió lo “insostenible” —es la palabra que utiliza— de sus anteriores composiciones. “A la luz de esta nueva postura la música debía amoldarse a las exigencias razonables de la sociedad para la que había sido compuesta: debía ser útil, divertida, práctica”. Krenek se acercaba, como él mismo reconoce a la llamada *Gebrauchsmusik* (música utilitaria), que por entonces propugnaban, entre otros, Paul Hindemith (1895-1936) o Stravinsky (1882-1971), no sin coquetear con la tendencia, también entonces muy a la moda, del ‘neoclasicismo’, del que cita el famoso *Pulcinella* del mencionado músico ruso, estrenado en París en 1920, con referencias y homenajes, como es bien sabido, a Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).

Se trataba de un momento, este de los años de entreguerras, en el que la cultura artística europea oscilaba entre la crisis de las primeras vanguardias que habían florecido en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, la aparición en Suiza y en Berlín de movimientos radicales como el dadaísmo y, poco después, sobre todo en Francia, del surrealismo, que convivían con las más diversos ‘retornos al orden’, como el ya mencionado ‘neoclasicismo’ stravinskiano, el triunfo en Europa y, sobre todo, el París de los ballets rusos, y de la *Gebrauchsmusik* en Alemania, ya fuera en su versión ‘utilitaria’ y no inmediatamente social, o en la directamente politizada de Kurt Weill (1900-1950). Este, inspirándose en las músicas del cabaret berlinés, utilizó los textos y las historias de Bertolt Brecht en obras tan famosas como *La ópera de tres centavos*, (*Die Dreigroschenoper*), estrenada en Berlín en 1928 y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) que lo fue en Leipzig, el 9 de marzo en el año 1930. Una ‘vuelta al orden’, en definitiva, que tuvo una de sus mejores definiciones en periodo ‘clásico’ de Pablo Picasso.

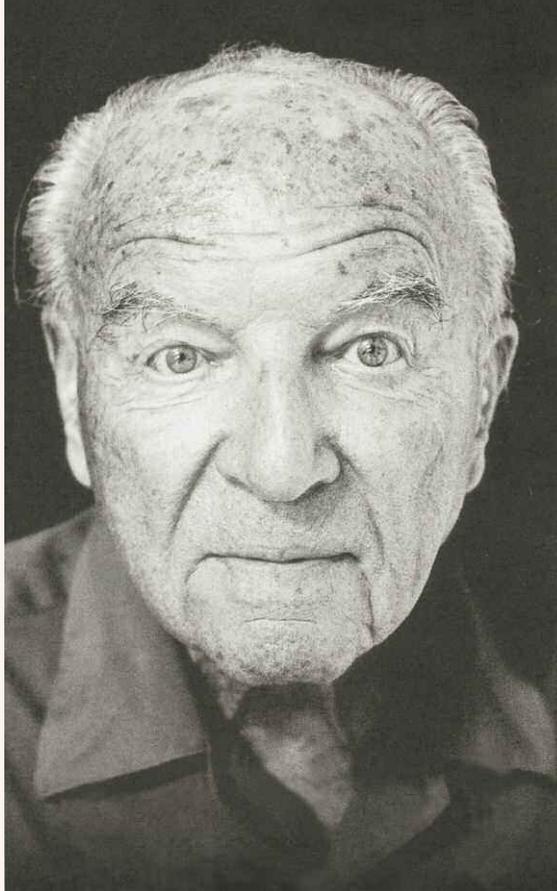
Al margen del revuelo y de las polémicas políticas que causaron este tipo de obras, desde un punto de vista estético, lo que se estaba dilucidando era la legitimidad de una aproximación ‘formalista’ a la

creación artística, una aproximación por algunos tachada de reaccionaria a causa de su difícil asimilación por amplios sectores del público, o la mayor conveniencia de utilizar lenguajes, plásticos o musicales, más asequibles a un público no necesariamente intelectual e interesado en las disputas vanguardistas.

Eran estas preocupaciones que también embargaban al indeciso Krenek, quien a principios de los años 20 entró en contacto con su compatriota el pintor expresionista Oskar Kokoscha (1886-1980), quien le propuso poner música a su drama (Kokoscha también era poeta) *Orfeus und Eurydike* (1921), una de sus obras juveniles de mayor interés. “De trecho en trecho —dice el músico al referirse a esta composición— acababa comprendiendo el profundo significado del texto como súbita revelación, y pronto volvía a tantear de nuevo en la oscuridad, confiando más en mi instinto creador que en mi inteligencia. Mucho más tarde me resultó claro que también el drama de Kokoscha, si bien en un sentido muy oculto, estaba relacionado con la idea de libertad”, todo ello reconociendo que todavía concebía la expresión de la música “como un sonámbulo”, ya que “si hubiese tenido una más clara concepción de la naturaleza de mi creación, me habría desarrollado acaso con una convicción más audaz de la que era necesaria en estas primeras obras”.

Sin embargo, y volviendo a estos peligrosos años 30 en Alemania, es decir, los años de Brecht, Weill, Hindemith, el pintor Grosz o el filósofo Walter Benjamin, hemos de señalar que parece que fue en estos momentos cuando Ernst Krenek pareció encontrar una dirección. Fue entonces, en 1927, cuando estrenó en Leipzig la más famosa de sus óperas, *Jony spielt auf* (*Jony empieza a tocar*).

Esta ópera, que fue representada centenares de veces en los teatros de Centroeuropa en los años siguientes a su estreno (rechazada en un primer momento por la ópera de Hamburgo, fue estrenada en 1927 en el Stadttheater de Leipzig), constituyó, sin embargo, el último pretexto



Ernst Krenek.

Karl V. constituyó el último pretexto para la persecución a Krenek por parte del Partido Nacionalsoquista a partir de 1933

para la persecución a nuestro autor por parte del Partido Nacionalsoquista a partir de 1933. En *Jony spielt auf*, Krenek creó el personaje del violinista de una *jazz-band*, al que concibió, según sus propias palabras, como una especie de Papageno de las primeras décadas del siglo XX. “Jonny y su América eran símbolos de la plenitud vital, de la afirmación optimista, de la ausencia de complicaciones y de la entrega al goce del momento”. La ópera de Krenek, uno de los ejemplos más perfectos de esta ‘vuelta al orden’ que comentábamos más arriba, empleaba las técnicas y las características del jazz, de manera muy similar a lo que hacían otros compositores desde el propio Claude Debussy en su *Children's Corner Suite*, de 1906-1908, hasta Erik Satie (1866-1925), Darius Milhaud (1892-1974), Igor Stravinsky, Arthur Honegger (1892-1955) o Paul Hindemith. Por no hablar, naturalmente, de George Gerswhin (1898-1937) en su *Rhapsody in blue* para piano y banda de jazz (1924) o de Maurice Ravel (1875-1937) en su *Concierto para piano en Sol*, compuesto entre 1929 y 1931.

No era, por tanto, algo excepcional la actitud estética de Krenek en su ópera, que fue anunciada mediante un cartel, que reproduce la

portada del libreto (Universal Edition), en el que un saxofonista de raza negra aparece de manera destacada como protagonista de la misma. Todos estos hechos, así como la ambigüedad política de Krenek, a la que más adelante nos referiremos, explican que esta ópera tuviera un papel destacado en la persecución del Partido Nazi hacia el arte moderno, al que definieron como ‘arte degenerado’ (*Entartete Kunst*), título de una famosa exposición que tuvo lugar en Múnich en 1937 y que definió manera concluyente la relación del Partido Nazi con las Bellas Artes. La música corrió igual suerte, y en 1938, se abrió en Düsseldorf la muestra *Música degenerada* en la que se condenaba no solo la obra de músicos judíos, sino las producciones de artistas renovadores como Arnold Schoenberg, Hindemith, Stravinsky, Schreker, etc... En su sección tercera se condenaba en concreto la obra de Kurt Weill y la de Ernst Krenek. Lo curioso, desde nuestro punto de vista, es que el cartel que anunciaba esta exposición de Düsseldorf, en realidad de estética próxima al gusto moderno, estaba

directamente inspirado en la portada de la partitura de *Jony spielt auf*. Solo que el saxofonista negro posee rasgos simiescos y lleva en su solapa la estrella de David.

Como sucedía con las artes plásticas, lo que en realidad despreciaban y perseguían los nazis era cualquier rasgo de modernidad en la obra de arte, fuera ello por razones formales, de ahí su odio la música serial y dodecafónica, motivaciones estéticas, ya que preferían lo clásico, lo monumental o lo idealista, a la inclusión, por ejemplo, del informalismo del jazz o de la música de cabaret. Todo ello unido a la persecución de cualquier rasgo de izquierdismo o de judaísmo en sus autores.

Este es el ambiente que explica que, cuando Ernst Krenek, por encargo del director de la Ópera de Viena, Clemens Krauss, compuso, entre 1931 y 1933, su *Karl V.* el estreno fuera prohibido en 1934, y tuviera que esperarse hasta 1938 para que este se pudiera producir, ya en Praga, el 22 de junio de ese año. Según su autor, el interés de Kraus por esta producción subió de tono cuando supo que el tema elegido era el de la figura del emperador Carlos V, el trágico emperador del Renacimiento. “Mi elección —dice Krenek— parecía acertada, ya que el tema estaba estrechamente relacionado con la historia de Austria”. De manera que el compositor estuvo trabajando durante todo un año en los fondos históricos de la Biblioteca Nacional de Austria.

Sabemos por el mismo Krenek cuales fueron las fuentes consultadas (*Estudios sobre mi obra teatral Karl V.*) a los que clasificó en tres partes. En la primera de ellas se trataba de tres publicaciones recientes sobre “la situación histórico-política”, dos de las cuales, publicadas en 1931-1932, son las de Theodor Haecker sobre la figura de Virgilio, concebido como padre de Occidente, y una tercera, de Henri Massis, sobre la *Defensa de Occidente* (1930). Estas obras nos indican muy bien cuales eran las preocupaciones políticas de Krenek sobre las que más adelante haremos hincapié. La segunda sección, centrada en la historia concreta de Carlos V, es la más abundante, con la *Historia de Carlos V* de Baumgartner, en tres tomos (1855-1892), varios tomos fundamentales de fuentes sobre el personaje como los que publicaban parte de su abundantísima correspondencia, así como las famosas relaciones de los embajadores venecianos, fundamentales para el conocimiento de las cortes de la época, y abundantes libros de reciente publicación sobre las relaciones entre Carlos V y el rey francés Francisco I de Valois, el Saco de

Roma, los jesuitas, el sitio de Carlos V en Alger y el retiro del emperador en Yuste, todos ellos puntos capitales de su ópera. Entre la tercera parte de libros consultados por Krenek (que llama “detalles histórico-culturales”) destacan la *Pompa fúnebre de Carlos V*, los escritos del pintor Alberto Durero y la famosa traducción de Goethe de la *Vida de Benvenuto Cellini*. Krenek no pudo consultar el importantísimo libro de Karl Brandi, *Carlos V, vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, que apareció en Múnich en 1937 (1ª edición española 1941).

La obra de Karl Brandi, todavía hoy considerada como la aportación más importante al conocimiento y a la interpretación del emperador, venía a completar y a precisar con nuevos datos y fuentes de archivo, al escrito, hasta entonces de referencia, de Baumgartner, que, como decimos, sí pudo ser consultada por Krenek. Brandi escribía en 1937 lo siguiente en las páginas iniciales de su libro: “Carlos V llevó a la casa de Habsburgo a la cumbre del poder... Constituyó, sobre la herencia de sus títulos de señorío, un nuevo imperialismo europeo en cierto modo ultramarino, un imperio mundial que por primera vez se formaba sobre la base de las conquistas, ni mucho menos por la masa de las tierras reunidas, sino que se asentó sobre el fundamento de la idea dinástica y la unidad de credo”. Es este el aspecto (el de la unidad de la Cristiandad europea bajo una sola fe) el que realmente interesaba a Krenek.

La publicación de la obra de Brandi, coetánea con la de la ópera del austriaco, hace llamar la atención sobre el interés que en aquel momento suscitaba la figura de Carlos V y su concepción de un imperio unitario europeo, caracterizado, según las ideas y la historiografía de los años treinta, por su base religiosa, cristiana y católica.

Este contexto historiográfico nos sitúa en un mundo intelectual absolutamente diverso al que tuvo en cuenta Giuseppe Verdi (1813-1901) a la hora de componer su magnífico *Don Carlos* (estreno en 1867), basándose, como es sabido, en el célebre drama de Friedrich Schiller, *Don Carlos Infante de España*, estrenado en 1787. Al rigor histórico de Krenek, quien llegó a justificar por escrito las escasas desviaciones cronológicas de su ópera en función de las exigencias dramáticas, Verdi había contrapuesto una imagen de Carlos V, Felipe II, Isabel de Valois y, naturalmente, el príncipe Don Carlos, esencialmente romántica, también muy preocupada por una interpretación política, de acuerdo con las exigencias del liberalismo político del siglo XIX, de un episodio de la historia de España del siglo XVI. Nada resulta más elocuente de una utilización política de historias del pasado para justificar actitudes del presente, que comparar la exaltación liberal de Verdi, tan vibrantemente expresada en el dúo entre Don Carlos y el Marqués de Poza, al inspirarse en Schiller, con los intereses por un universalismo europeo de cuño católico de Ernst Krenek en la Austria del canciller Dollfuss. Pero esto es otra cuestión.

Si bien las inquietudes de ciertos historiadores alemanes de esta época se centraban en la búsqueda de los antecedentes medievales del Reich alemán, como sucede en la muy influyente biografía que del emperador Federico II Hohenstaufen había publicado en 1927 el historiador Ernst Kantorowicz, proporcionando una de las más potentes imágenes historiográficas de un ‘poder fuerte’ de carácter imperialista y en continuo conflicto con el Papado, las preocupaciones acerca de la unidad de Europa a través de la religión estaban a la orden del día.

Es cierto que Krenek no menciona este libro de Kantorowicz entre los consultados en la Biblioteca Nacional Austriaca, pero sí, como decimos, dos publicaciones recientes sobre Virgilio. Kantorowicz comienza su largo libro con una referencia a la *Égloga IV* del latino, donde aparece la célebre referencia al *nascenti puer* que había de liberar Roma, casi como un nuevo Mesías: se trata de una referencia, esta de Virgilio, a partir de entonces universal en la cultura de Occidente, que tanto se ha podido referir a Jesucristo, como a Federico II Hohenstaufen, como al mismo Carlos V, en cuya propaganda el mesianismo y el providencialismo jugó un papel esencial.

En estos convulsos años 30, Alemania y, en realidad, toda Europa andaba a la búsqueda de Mesías y todo tipo de ‘salvadores’ y, como es bien sabido, este país, Austria y otros territorios del antiguo Reich, ya habían

encontrado uno, con peculiares ideas no sólo acerca de la gobernación, sino también de lo que habían de ser las artes, sin olvidar, como era Adolf Hitler, tan aficionado a la música, por otra parte. Este y no otro es el ‘payaso’ al que se refiere Krenek en la cita inicial de este trabajo.

Krenek estaba profundamente preocupado por esta situación cultural y política y de ahí su entusiasmo ante el encargo de *Karl V*. por parte de Clemens Kraus ya que le permitía a través de la figura del emperador exponer sus ideas cristianas y católicas en torno a un futuro unitario de Europa según las ideas de Carlos V, oponiéndose al sentido unificador que estaba imponiendo Adolf Hitler desde una perspectiva muy diversa. “Para mí, dice, Austria era el último reducto del antiguo reino supranacional y, por ello, su espíritu político debía ser nacionalista”. Krenek criticaba a los austriacos nacionalistas, de los que pensaba que eran “en realidad, chovinistas alemanes, nazis en potencia y traidores a su país”. Para Krenek el verdadero patriotismo austriaco era el propugnado por el gobierno Dollfuss. Los verdaderos patriotas austriacos debían abandonar la ‘verbosidad’ y el ‘ruido’ alemán, ya que su amor a Austria “consistía en la idea de un reino, en el cual todas las naciones tenían su propio puesto”. Y con toda rotundidad afirma que “algunas de estas ideas fueron difundidas por el gobierno Dollfuss como la nueva filosofía nacional, cuando Hitler dominó Austria y, día en día, amenazaba con avasallar Austria. Esta nueva filosofía suponía, tradicional y teóricamente, una fuerte orientación católica”.

Sabido es el escaso recorrido político de estas ideas. El muy conservador y ‘socialcatólico’ canciller Engelbert Dollfuss, ejerció esta magistratura entre 1932 y 1934, aunque en marzo de 1933 disolvió la cámara baja y comenzó a gobernar por decreto, intentando continuamente llegar a acuerdos con los nacionalsocialistas. Ya en mayo de 1934 promulgó una nueva constitución, que trataba de justificar los que se ha denominado ‘austrofascismo’, lo cual, sin embargo, no impidió que muriera asesinado el 25 de julio de este año por miembros del Partido Nazi, en un intento de golpe de estado previo a la anexión de Austria a Alemania en 1938.

Ernst Krenek, siempre preocupado —aunque vacilante como sabemos— por conseguir un adecuado lenguaje musical para sus producciones, optó de manera decidida en esta ópera por la manera dodecafónica, tratándose, como es sabido, de la primera ópera completa compuesta en este modo. “Después de larga reflexión y examen de conciencia, decidí adscribirme definitivamente a la técnica dodecafónica”, aunque, como él mismo señala, semejante elección “reducía aún más las posibilidades de su difusión pública”. Krenek pensaba que esta decisión no prejuzga en absoluto la calidad o no de una

Ernst Krenek, siempre preocupado —aunque vacilante como sabemos— por conseguir un adecuado lenguaje musical para sus producciones, optó de manera decidida en esta ópera por la manera dodecafónica

composición musical, sino que se trata tan solo de una manera de expresividad artística distinta. Una decisión que, sobre todo, en su etapa final en Estados Unidos, país al que emigró tras las dificultades mayores que encontraba en Austria y Alemania, le valió la estima del filósofo Theodor W. Adorno, una de las mayores personalidades en el aprecio por nuestro compositor a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Es este confuso panorama político el que explica los contenidos políticos, religiosos y culturales del *Karl V*. de Krenek, con los que terminamos. En esta obra, su autor realiza una reflexión crítica de la vida del emperador, una confesión que el Habsburgo realiza delante de Dios y de su confesor en su último retiro de Yuste. La ópera comienza y se desarrolla en este lugar con el reconocimiento por parte de Carlos de su abdicación y de la pérdida de todo poder personal: Carlos V esta solo delante de la divinidad, frente a su joven confesor fray Juan de Regla, y el cuadro de Tiziano, que Krenek identifica con el *Juicio Final*. Se trata de una obra que, efectivamente, Carlos V había trasladado desde Bruselas a Yuste pero que, en realidad, representa *La Gloria o*, con mayor precisión,



Tiziano, *La Gloria* (1551-1554).

el momento del juicio individual del alma que, según la teología cristiana, se produce inmediatamente tras la muerte. Carlos y su ya fallecida, en 1539, mujer, Isabel de Portugal, que también aparecerá en la ópera, imploran en la pintura de Tiziano, hoy en el museo del Prado, su entrada en los cielos, acompañados en un segundo plano de Felipe II, su hijo y heredero, y sus hermanas María de Hungría y Leonor, que se había casado con el rey de Francia, ambos dos personajes que también aparecen en la ópera.

La voz de Dios emana del cuadro de Tiziano y propone al emperador las preguntas clave que son los temas que, en realidad, interesan a Krenek. Con una referencia a Colón y su fundamental aportación para una visión global de la Tierra, a la que mencionaba como un globo perfecto, a la vez, dice, finito e infinito, Dios pregunta a Carlos V sobre su papel, a lo largo de su reinado, en la unión de los distintos reinos humanos bajo el signo del verdadero espíritu. El emperador expresa su temor de no poder justificarse frente a tan alto tribunal. “La uniformidad debe gobernar las múltiples opiniones existentes en mi imperio donde el sol nunca se pone... de igual manera que los relojes de esta habitación deben girar acordes con una sola ley sobre el círculo de las horas”. Como Krenek bien sabía a través de sus lecturas históricas, Carlos V era un apasionado de los relojes y en Yuste poseía una importante colección de estos instrumentos que él mismo controlaba a diario. Poco más adelante, al referirse de nuevo al cuadro de Tiziano y su deseo de ofrecer su alma Dios, Carlos, ya en presencia de su archienemigo Francisco I Valois, rey de Francia, vuelve a referirse a los relojes: “Y ahora una música eterna asciende sobre mí. Pongamos todos los relojes en marcha. Como granos expulsados de sus conchas por miríadas de pequeños cuchillos, oigo fluir, muy dividida, la corriente del tiempo”. La perfección del universo, y el armonioso transcurso del tiempo, se oponen de continuo, como igualmente se opone la unidad imperial de los pueblos de Europa, a la confusa división de las naciones. Al final del primer acto los tres espíritus que atormentan al moribundo emperador le espetan: “No comprendes los signos de los tiempos. Sobre ti gira adelante la rueda del tiempo, Las naciones despiertan a la vida, a una brillante vida, cada una preocupada por sí misma”.

Sin embargo, se trata, el de Carlos V, de un mundo podrido: en su primera conversación con su madre doña Juana, se alude simbólicamente

a ello a través de la una manzana, otra vez un símbolo imperial, en la que aparece un gusano, que provoca los temores de Carlos, sobre todo en relación con Alemania, un territorio en profunda división religiosa debido a la herejía luterana, contra la que luchó Carlos V toda su vida. Es entonces cuando Martín Lutero hace su aparición en escena:

“Un nuevo mundo surge, y colapsa la estructura del antiguo”.

Al final de su vida, Carlos V se enfrenta a las leyes y costumbres de los hombres. Krenek plantea, ya desde el comienzo de su obra, la cuestión política y la de la gobernación como un asunto de conciencia: se trata de la oposición entre religión y moralidad y las acciones de gobierno, del enfrentamiento de la conciencia y de la realidad política. Krenek ve el tema no solo como una cuestión externa y de acción militar y política, sino también como un tema personal y de conciencia. En realidad se trata de la cuestión de la compatibilidad o no de la sabiduría interior que debe cultivar el cristiano y las leyes terrenales, que le fuerzan a una acción muchas veces reprochable moralmente. La ópera es, en muy buena medida, un diálogo entre Carlos V y su confesor fray Juan de Regla, quien, en un momento de su enfrentamiento le reprocha y le echa en cara de como la majestad de Carlos evade responder la cuestión clave de la moralidad de los hechos políticos, afirmando “que es equivocado responder a una cuestión de fe y de responsabilidad espiritual con las acciones de la política”.

La figura de Francisco I, rey de Francia, el gran antagonista de Carlos, resulta igualmente de importancia capital en la ópera. La política del francés, que, como sabemos, fue hecho prisionero por el emperador tras la batalla de Pavía en 1525, consistió en un enfrentamiento continuo con el Imperio de Carlos que, en realidad, rodeaba geográficamente el *royaume* de Francia, para lo que no dudó aliarse incluso con los turcos. Francisco, aun siendo cristiano, no tuvo tantos reparos en ejercer una Realpolitik maquiavélica, como lo tuvo Carlos V, asiduo lector, por otra parte, de las obras del pensador florentino. En la ópera se plantea en toda su crudeza la conciencia entre en el mundo de la acción política, algunas de cuyas acciones pasadas atormentan a Carlos y lo relativo que, en este contexto, resulta de la inmediatez y perentoriedad de la Fe, continuamente recordada por fray Juan Regla y, ya en la segunda parte, por las todavía mayores exigencias del jesuita Francisco de Borja, que había sido, antes de entrar en la orden, consejero de la emperatriz Isabel. Es claro que Krenek quiere plantear, sobre todo a través del enfrentamiento entre Carlos V y Francisco I, la oposición entre el deber en abstracto y las imposiciones de la vida cotidiana.

Krenek captó muy bien, incluso desde el punto de vista político, la oposición entre las aspiraciones universalistas del imperio de Carlos V, que necesitaban una justificación de carácter religioso, como había sucedido con Federico II, y el carácter fuertemente unitario del ‘reino’ francés. Se trataba de un juego de oposiciones entre una Alemania que se precipitaba al caos a causa de los reformadores luteranos y el sentimiento unitario francés y el individualismo de Francisco I. Se trataba, como igualmente aspiraba Krenek en la Alemania de entreguerras, de conservar la unidad de todos los pueblos cristianos en un único imperio. En definitiva, un conflicto, en realidad eterno, entre pensamiento y acción, entre un juego más o menos posibilista y eminentemente reflexivo y la cruda, y destructora, realidad política. En la conversación que se desarrolla en el segundo acto entre Carlos V y Francisco de Borja, el emperador dice lo siguiente: “En cada momento, vienen a mí estos pensamientos, que ahora se me aparecen con claridad, y esta es la clave de mi completa actitud: hay quien actúa poniendo en peligro el camino de lo eterno e ininterrumpido, y que considera que solo lo ininterrumpido tiene sentido; y quien lo hace como si, ante lo eterno, se enredara en el mal. El sabio permite al mundo marchar por este camino, y no lo sujeta. Este es el sentido de mi gobierno”. Mientras que fray Juan de Regla, comprensivo, responde que ahora comienza a entender mejor al emperador, Juan Borja, el rigorista jesuita, le contesta que estas ideas son ‘sabiduría pagana’, tal como se enseña en China. ¶

Fernando Checa es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid.



Alexander
Liebreich

NUEVO DIRECTOR TITULAR DE LA ORQUESTRA DE VALÈNCIA

“NO SOY UN INGENUO Y SÉ BIEN LOS PROBLEMAS QUE TENEMOS EN VALENCIA”

Se reconoce enamorado de Grecia y de la “gran cultura común mediterránea. O sea, también de Valencia”. Alexander Liebreich (Ratisbona, 1968), el nuevo titular de la Orquesta de València, luce un verbo inteligente y extravertido. Es listo, culto y mira de frente. Va por derecho y no elude escollos. A los seis meses de recalar en la capital del Turia, hace balance de lo hecho y especula con el por hacer. Reconoce una realidad ‘difícil’, con la sede de la orquesta —el Palau de la Música— clausurada desde hace tres años por obras que no acaban de comenzar, y una estructura administrativa que actúa

como losa que todo lo frena. “La orquesta tiene que volver lo antes posible a su casa, que es el Palau de la Música, y adecuar su funcionamiento orgánico a las necesidades de una formación dinámica y efectiva”, reivindica. “No soy un ingenuo y sé bien los problemas que tenemos, muchos derivados de una anquilosada estructura. Las trabas administrativas son letales. La burocracia, no le queda duda, es incompatible con el arte”, añade.

JUSTO ROMERO

Ha transcurrido ya medio año desde que fue nombrado director musical y artístico de la Orquesta de València. En este tiempo han ocurrido muchas cosas. También conciertos buenos, malos y hasta muy malos. ¿Podría hacer un balance de lo hecho hasta ahora? Después de estos meses de cercanía, ¿ha cambiado su visión de la orquesta y de su salud interna?

En este tiempo he podido conocer a la orquesta con repertorios muy diferentes. Entre todos, hemos consolidado una colaboración clara y de confianza durante los intensos ensayos, y no quiero ocultar mi agradecimiento a todos los músicos por la disposición abierta y receptiva que han mostrado. Realmente puedo decir que todos están totalmente concentrados para desempeñarse al mejor nivel posible. Por lo tanto, solo puedo hablar de buenos y motivados conciertos. Por supuesto, la experiencia diaria con muchos casos positivos de covid, especialmente con el mayor número de infecciones alrededor de Navidad, hizo que algunos procesos de trabajo fueran muy difíciles e irritantes. En comparación con muchos países —como, por ejemplo, Alemania—, España no cerró los conciertos. ¡¡¡Chapó!!! ¡Fantástico España!

Su llegada a la Orquesta de València se ha producido en un momento complicado, con el Palau de la Música cerrado, en medio de una pandemia que ha roto rutinas y dinámicas, y una orquesta bajo mínimos tras la fallida titularidad de Ramón Tebar...

Es evidente que no poder hacer los conciertos en nuestra sede del Palau de la Música es negativo para todos: para los músicos, para el público y para el crecimiento artístico del conjunto. No es bueno ser itinerantes, ofreciendo conciertos en espacios que a veces no son precisamente los más adecuados, con acústicas siempre diferentes. Las trabas administrativas son letales, y espero que puedan superarse lo antes posible todos los

problemas burocráticos para que las obras en el Palau de la Música comiencen lo antes posible, y que se desarrollen con la máxima diligencia. Por otra parte, todo se ha complicado y ralentizado por efectos de la pandemia, pero esto es algo que nos ha afectado a todos, que ha convulsionado el mundo en todos los estamentos y ámbitos.

Y para colmo, la OV no atraviesa su mejor momento, tras la zozobra de los últimos años. La deteriorada situación artística y anímica precisa medidas revitalizadoras, quizá incluso radicales...

No, no puedo ver la situación así como usted la pinta. En la Orquesta de València hay muy buenos músicos, y tiene secciones de viento francamente buenas. Es evidente que

Orquesta de València como un conjunto joven con ganas de mejorar, de crecer y de hacer buena música. Y esto, esta ilusión, la felicidad de hacer música, es algo capital para poder desarrollar y optimizar nuestro trabajo. No soy un ingenuo y sé bien los problemas que tenemos, muchos derivados de su burocratizada estructura, pero debemos minimizarlos o tratar de que la convivencia con ellos no merme el día a día de una orquesta necesitada de medidas sopesadas, sí, pero también rápidas y efectivas.

En una reciente entrevista en un medio local —el diario Levante—, reivindicó su voluntad de hacer ópera en concierto con la Orquesta de València. “La ópera es un mundo irrenunciable”, dijo. Incluso

“No poder hacer los conciertos en el Palau de la Música es negativo para todos: para los músicos, para el público y para el crecimiento artístico del conjunto”

hay que retocar y mejorar cosas. ¡Dónde no! Pero sé que todo hay que sopesarlo y hacerlo con acuerdo. No soy amigo de ningún radicalismo, y tampoco pienso que haya que tomar medidas ‘contundentes’, como usted apunta. La situación en absoluto es crítica o necesitada de medidas drásticas.

En cualquier caso, y esto es evidente, tras estos meses iniciales, el ambiente de trabajo ha mejorado notablemente, se ha aliviado la sensación de frustración y hasta de mediocridad que los músicos sufrieron en el periodo del anterior titular. En este sentido, su llegada ha supuesto viento fresco y agua de mayo.

Trabajo muy a gusto con la orquesta, en un ambiente muy grato y productivo. Percibo en los músicos una disposición muy profesional y amable. Pese a su veteranía y circunstancias puntuales, siento a la

avanzó posibles títulos, como Salome, Elektra, El caballero de la rosa, Parsifal y algunos Janáček... ¿No piensa que entraría en colisión con el vecino Palau de les Arts, donde en la actualidad la OV ofrece casi todos sus conciertos? Se podría dar, incluso, la paradoja de que el Palau de les Arts albergara óperas presentadas por su propia competencia.

Puedo llegar a entender que el Palau de les Arts no quiera que hagamos ópera en su sede, pero nosotros no podemos desertar de la ópera. ¡Por supuesto que la haremos! Una orquesta y sus abonados están tan necesitados del repertorio sinfónico como del lírico. La ópera es, definitivamente, un mundo irrenunciable, por mucho que tengamos la fortuna —lo digo sin la más mínima ironía— de ser vecinos de un centro lírico tan estupendo como el Palau de les Arts.



Sammy Hart

¿Incidirá en la actual política de encargos de obras y de tener músicos en residencia?

Haremos, evidentemente, encargos a compositores españoles e internacionales, e intentaremos que cada temporada haya al menos dos compositores noveles comisionados por la orquesta: uno valenciano o español y otro de fuera. Es importante combinar lo local con lo universal. ¿Hace falta que le diga que considero la educación como algo crucial, como un compromiso irrenunciable? Además de encargos y artistas en residencia, tendremos un nuevo formato llamado '15 minutos', actuaciones breves en las que daremos oportunidad a músicos jóvenes de tocar o dirigir la orquesta. Es capital acercar la OV a la sociedad y al tejido artístico de la ciudad. Y no me refiero únicamente al musical.

También al teatro, la pintura, la danza, el cine... ¡a cualquier manifestación artística!

La mayoría de nuevos titulares que recalán en orquestas españolas suelen 'señuelear' en sus primeras entrevistas sobre futuros planes de grabación y giras internacionales, de 'poner a la orquesta en el mapa' y otros lugares comunes. ¿Contará usted la misma historieta?

Valencia ya está en el mapa y es muy conocida como ciudad de gran impacto cultural. También la orquesta tiene una larga e intensa tradición. Hacer giras tiene sentido cuando es relevante: una buena sala de

conciertos, un buen programa, un trasfondo político, etc. Viajar por viajar no tiene sentido. El trabajo ha de hacerse y desarrollarse en Valencia. Ante nuestro público y abonados. Son ellos y sus impuestos quienes nos pagan y a los que nos debemos. ¿No le parece?

Estamos en marzo de 2022. Supongo que tendrá ya bastante elaborada la próxima temporada, la primera de la que, como ha dicho, es plenamente responsable. ¿Puede avanzar algo de ella? Al menos, en sus líneas maestras...

Bueno, ciertamente no diré nada todavía. Sin embargo, como ya mencioné: el trabajo con la orquesta es lo más importante. Encontrar 'el sonido' en cada composición y en

cada repertorio. Necesitamos servir a los compositores en la idea de hacer música profunda. Más que poner simplemente grandes nombres, nuestra tarea es hacer el repertorio correcto con la combinación adecuada de solistas y directores. Nunca estuve convencido de que un concierto con solista con el nombre de una gran estrella ayude a la orquesta en su reputación. Necesitamos solistas de primer nivel, sí, pero la clave más importante, lo fundamental, es alentar el desafío entre los socios musicales y la orquesta.

¿Conoce o ha establecido ya contacto con el 'otro' director titular, James Gaffigan, director musical del Palau de les Arts?

Supongo que los directores no visitan tan a menudo los conciertos de sus colegas debido a su propio trabajo. Pero, la colaboración con el Palau de les Arts es muy estrecha, porque allí realizamos muchos conciertos de abono. De hecho, extraño el intercambio intelectual con mis mentores, como Claudio Abbado y Nikolaus Harnoncourt, quienes lamentablemente ya fallecieron. En las últimas semanas estuve investigando en Internet muchos ensayos de Bruckner con Günter Wand, geniales e impresionantes. Era una persona estricta y humilde.

A pesar de su carrera internacional, llama la atención su escasa presencia en los podios españoles. Tras su vínculo con la Orquesta de València, ¿se subsanará esta ausencia?

Bueno, no es exactamente así. De hecho, el año pasado tuve la suerte de realizar bastantes conciertos en España y Portugal con debuts en Galicia, Barcelona y Gulbenkian/Lisboa. También he sido invitado dos veces por la Orquesta y Coro Nacionales de España para dirigir conciertos en Madrid. Junto a estos conciertos también tuve una gira por el Auditorio Nacional de Madrid y el Auditori de Barcelona en mayo. Generalmente, no quiero

"Mi mundo musical está entre Haydn, Zemlinsky, Janáček, Strauss y Lutoslawski, y me siento feliz de poder ahora adentrarme en las músicas de España"

¿Supondrá su condición de alemán que el repertorio de la Orquesta de València se escorará hacia el universo centroeuropeo y se apartará de la senda de la música española y valenciana?

Le tengo que decir que no me considero alemán. Mis raíces son bávaro-moravas. Mi entorno vital se encuentra entre Múnich, Praga, Viena y, quizá, Dresde y Brno. Y desde esta posición, miro, como ya le he dicho, con cercanía y admiración las culturas mediterráneas. Mi mundo musical está entre Haydn, Zemlinsky, Janáček, Strauss y Lutoslawski, y me siento feliz de poder ahora adentrarme en las músicas de España, de las que hasta ahora apenas he hecho algunas obras de Falla. También quiero indagar, adentrarme en la música valenciana. De hecho, ya he dirigido, en el poco tiempo que llevo en Valencia, obras de Cuesta, Esplá, Palau y Rodrigo, entre otros. ¡Y vendrán muchos más!

En este sentido, el de la reivindicación de la música española y valenciana en particular, retoma la tradición establecida en los años 80 y 90 del siglo pasado por Manuel Galduf.

Me complace mucho lo que dice, pero tengo que reconocer que esta primera temporada ha sido básicamente programada por la dirección del Palau de la Música. No será hasta la próxima temporada, la 22-23, cuando realmente asuma la dirección artística y pueda decir que la programación es realmente mía. En cualquier caso, ya le adelanto que, por supuesto, seguiremos la misma ruta. De hecho, investigamos y pensamos en piezas de Palau, Esplá, Martín y Soler, Rodrigo, Francisco Coll y algunos otros para el futuro.

ser un director a tiempo completo, siempre haciendo giras y con todas las semanas ocupadas. Prefiero seleccionar los conciertos con escrupuloso cuidado, y Valencia es hoy, sin duda, mi punto de concentración. En cualquier caso, sí le puedo decir que el año que viene tendré el honor de estar de vuelta en Galicia y debutar también con la Sinfónica de Castilla y León.

¿Cuál es su sueño como titular de la Orquesta de València?

Servir a la orquesta y descubrir juntos la poesía y la espiritualidad de la música en intensos ensayos y buenos conciertos. ¶



Manuel de Falla y Rafael Alberti en un encuentro en Alta Gracia (Córdoba, Argentina) en 1945.



El último atlante

No hubiera esperado que fuera él. El libro decía que un sabio anciano retirado del mundo a orillas del mar saldría a recibir al naufrago y le guiaría a un rústico altar de la Virgen para confortarlo en su choza de rocas y ramas, donde le contaría una historia. Pero lo cierto es que no todos los elementos encajaban. El Mar del Plata, por ejemplo, estaba a casi mil kilómetros y el marinero en tierra había perdido el acento salino de Gades. Hablaba ahora en la jerga inconcreta de los exiliados. Tampoco era que residiera en una choza, porque el chalet de Los Espinillos era confortable, aunque pequeño. La prueba es que apenas cabía en él un pequeño piano que tuvieron que traer de Buenos Aires en una travesía digna de un animal mitológico. Lo que sí se cumplía era la cercanía de un santuario gruta consagrado a la Virgen de Lourdes.

Por supuesto, recordaron su lugar de procedencia. El marinero había jurado reservar fuerzas para el momento en que pudiera regresar. Esperaba hacerlo, aun con los cabellos plateados, como un Ulises gitano con saetas en lugar de flechas en su hatillo de vagabundo. Hablando de poemas épicos, el sabio sacó a colación el libro donde todo le había sido revelado. Empezó a recitarlo en la versión original en catalán, aunque en ocasiones cambiaba a la castellana de Palau.

En el canto primero se profetizaba un incendio en los Pirineos que interpretó como los hechos terribles que habían reducido a escombros todo el territorio delimitado precisamente por dicha cordillera. En el canto segundo se recordaba la expedición triunfal de los Atlantes al Oriente, que no sería sino el desembarco en Alhucemas. En cuanto al canto tercero, un caudillo (alusión nada sutil) llegaba a proclamar: “Bello país, es solo un arrenal y famélico aún el mar rebrama, viene; ¡quizás los llama mi sangre criminal!”. Las naranjas de oro robadas del Jardín de las Hespérides serían el oro que la República sacó del Banco de España para enviarlo a Moscú; la decapitación de la

estatua de Neptuno la interpretaba como una alusión a la desaparición del submarino republicano ARA San Juan. Luego había otros hechos más confusos para los que acabó hallando las imágenes correspondientes:

“El ensanche del Estrecho de Gibraltar —explicó— es el puente aéreo que llevaron a cabo los sublevados en los primeros meses de la guerra. La muerte del dragón no sería sino el accidente en el que Sanjurjo perdió la vida cuando iba a liderar la rebelión”. “O sea que el dragón sería un avión”, chasqueó la lengua, escéptico, el poeta.

“¡Sí y no! Quizás pudiera ser quien estaba detrás de esa muerte. Mire...”. Y el sabio le

había volado, años atrás, desde España hasta Argentina. Esa fue la clave que le indicó que era allí donde debía dirigirse.

“Cuando me fui de nuestra tierra pensaron que lo hacía por motivaciones políticas, pero no es cierto. En realidad, estoy buscando la Atlántida”, dijo.

El poeta abrió los ojos, perplejo: “¿Y por qué la buscaba tan tierra adentro?”. El maestro confesó: “En realidad, llevaba seis años haciéndolo de forma infructuosa. Supuse que habría un Gades, que es donde empezó todo... Pero la verdad es que, aunque hay muchos topónimos hispanos, no he hallado un Cádiz argentino. Sí esta Córdoba, o sea que aquí me

Pero el poema le dio la clave: la nueva Atlántida estaba en América. De ella resurgiría de nuevo la gloria pasada del continente sumergido

mostró recortes de aquel aciago julio. Se mostraba el avión utilizado por quien iba a convertirse en inesperado jefe del alzamiento, que le condujo a África a ponerse al frente de su ejército. El nombre de aquel bimotor no era otro que *Dragon Rapide*. Y también Mola había muerto en otro sospechoso accidente.

El marinero se desesperó al escuchar aquello. También él conocía el poema de Verdaguer y, en su opinión, aquellos versos podían interpretarse casi de cualquier manera. Es más, cualquier otra manera le satisfacía más que la suya. El sabio se encogió de hombros. Los augurios se habían cumplido. Fuentes antiguas situaban la Atlántida donde ahora estaba España y su destrucción reciente no era sino una réplica cíclica de la mítica. Pero el poema le dio la clave: la nueva Atlántida estaba en América. De ella resurgiría de nuevo la gloria pasada del continente sumergido. La constatación del lema *Plus Ultra*, que no en vano fue el nombre de la moderna nave que

vine. ¡Qué contrasentido! También tiene una sierra, pero muy distinta a la que evoqué en *Noches en los jardines de España*”.

Lo cierto es que fueron más sus propias conclusiones que las palabras del poeta Rafael Alberti las que desanimaron a Manuel de Falla. Y ahora que se lo contaba por fin a alguien próximo encontraba que sus visiones de la Atlántida no eran sino una insensatez.

“Me equivoqué... Llevo años equivocado”, suspiró. “Todos lo hacemos alguna vez —le consoló su amigo—. Seguro que hasta las aves del cielo lo hacen”.

Y al decir esto, miró a las alturas. Empezaba a anochecer y se escuchaba el arrullo de las palomas adormeciéndose en sus nidos. El maestro le invitó a entrar en el chalet, donde le agasajaría con vino de Jerez y una farruca. “Será un honor”, dijo el poeta. Pero antes de entrar, anotó en una libreta el siguiente verso, sobre el que trabajaría después: “Se equivocó la paloma”. ¶

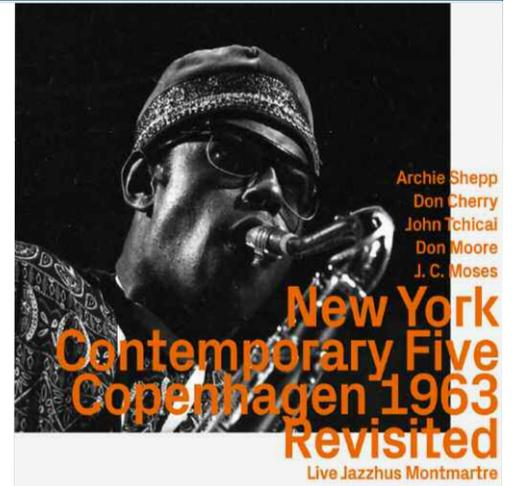
Los discos con los que aprendimos a amar el free jazz

EN 1965, John Coltrane grabó uno de sus discos más controvertidos, *Ascension*, un título que sentenciaba el cambio de dirección de su música hacia algo más abierto y visceral, abrazando la libertad que habían capitaneado músicos como Ornette Coleman o Cecil Taylor. Estos, entre otros, fueron ideólogos y pioneros, pero Coltrane fue el gran catalizador en la escena, el líder que sirvió de luz para gran parte de los jazzistas que darían forma a una música con muchos nombres (*free jazz*, *new thing*, *avant-garde*...) y no menos ramificaciones estilísticas. Toda una serie de álbumes grabados en la época, convertidos en clásicos por el paso del tiempo, sirven para ver de cerca cómo surgieron todas esas músicas.

Desde 2019, fecha en la que se refundó, el sello suizo Ezz-Thetics está llevando a cabo una interesante labor de revisión, reeditando algunas grabaciones capitales de aquellos años, al mismo tiempo que mantiene vivo el espíritu de su anterior encarnación discográfica. Porque Ezz-Thetics nace a partir de la legendaria disquera Hat Hut, fundada en 1975 por Werner X. Uehlinger y poseedora de uno de los catálogos más sólidos del jazz en Europa, que tras la jubilación de Uehlinger se refundó

primero de ellos nos conecta de nuevo con el *Ascension* de John Coltrane que mencionábamos al principio, mediante dos de sus protagonistas: John Tchicai y Archie Shepp. Dos años antes de participar en el seminal álbum de Coltrane, ambos saxofonistas habían fundado un grupo que no hizo demasiado ruido en su corta existencia (menos de un año), pero que con el tiempo ha sido redescubierto como una de las grandes formaciones de la época: *New York Contemporary Five*, un quinteto formado por Shepp, Tchicai, el trompetista Don Cherry y la sección rítmica de Don Moore y J.C. Moses.

Después de recuperar sus grabaciones de estudio en *Consequences Revisited*, ahora Ezz-Thetics publica *Copenhagen 1963 Revisited*, un CD con toda la música grabada el 15 de noviembre de 1963 en el legendario club Jazzhus Montmartre, que durante décadas ha circulado de forma desordenada y en ediciones poco mimadas, y que ahora se presenta completa y en el orden en que fue interpretada. Calificar de *free jazz* la música del grupo sería algo reduccionista: si bien la presencia de Cherry y el espíritu de la música remiten a



década. A finales de esta, el saxofonista era ya un creador maduro con una larga trayectoria, tras sus influyentes álbumes para Atlantic, su soberbio trío con David Izenzon y Charles Moffett y sus giras por Europa. En 1968, de nuevo en Nueva York, grabó en un par de sesiones dos álbumes que no tuvieron la consideración que merecían en su momento y que, escuchados con perspectiva, son realmente soberbios. *New York Is Now* y *Love Call*, publicados originalmente por *Blue Note* y reunidos ahora en un solo CD por Ezz-Thetics, presentan a un cuarteto de vértigo: el gran Dewey Redman al saxo tenor (en la primera de muchas grabaciones junto a Coleman) y una sección rítmica estelar formada por Jimmy Garrison y Elvin Jones. La tentación de suponer que esta música es un encuentro entre Coleman y la sección rítmica de John Coltrane es natural, pero este es un grupo con entidad propia en el que el lirismo del líder está perfectamente arropado por un grupo dinámico y arrollador. De momentos más clásicos, a lo que podríamos entender como la evolución lógica y madura de la música del cuarteto de Coleman con Don Cherry a primeros de los sesenta, estos dos álbumes por los que a menudo se pasa de largo en la carrera del saxofonista muestran un momento magnífico de sus protagonistas, y son una excelente representación de todos aquellos discos de la época que nos enseñaron a amar el *free jazz*. ¶

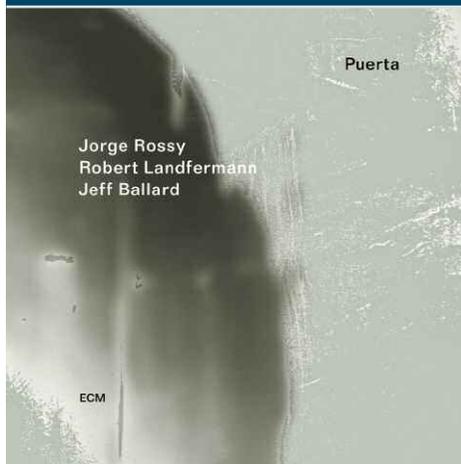
El sello suizo Ezz-Thetics está llevando a cabo una interesante labor de revisión, reeditando algunas grabaciones capitales de los años 60

de forma independiente bajo este nuevo alias, aunque manteniendo la línea estética de las portadas y el buen gusto a la hora de publicar.

El catálogo de Ezz-Thetics, inaugurado por la primera edición autorizada del legendario concierto del trío de Jimmy Giuffrè en Graz en 1961, ha ido recuperando otras joyas, desde diferentes grabaciones en directo de John Coltrane, Paul Bley o Albert Ayler a revisiones de momentos concretos en las carreras de artistas como Marion Brown, Cecil Taylor, Don Cherry o Sun Ra, siempre en ediciones cuidadas y remasterizadas específicamente para el sello. Dos de sus últimos títulos en esta línea son ejemplos perfectos de esa labor de reivindicación, y de la reveladora oportunidad de escuchar discos viejos con oídos nuevos. El

Ornette Coleman, los *New York Contemporary Five* tenían también cierta raíz clásica, con guiños a la tradición del bop e incluso arreglos de acompañamiento durante algunos solos, dando forma y abrigando las improvisaciones de los solistas, siempre respaldadas por una sólida base rítmica. Así, más que *free jazz*, lo que hace el grupo es, como su nombre indica, un jazz contemporáneo en el que los solistas construyen ideas espontáneas con libertad armónica, dentro de un contexto organizado y con cierta raíz clásica.

Esta descripción podría aplicarse también a mucha música del cuarteto de Ornette Coleman que tantas puertas abrió a principios de los 60; una revolución que precipitó todo lo que fue ocurriendo en el jazz durante esa



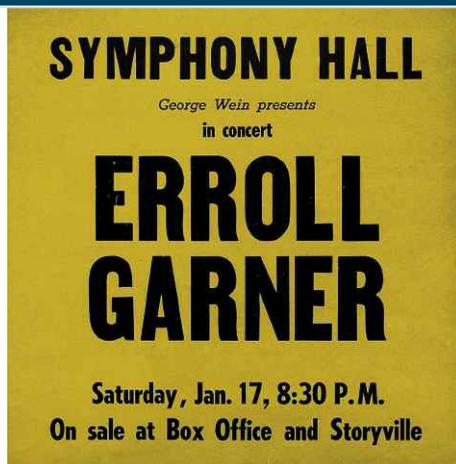
JORGE ROSSY:
Puerta. ECM (1 CD)

Hace más de quince años, el baterista catalán Jorge Rossy dejó el trío de Brad Mehldau para seguir su propio camino. Abandonar un grupo tan musicalmente apasionante y tan sólido comercialmente (contrato con multinacional, extensas giras, etc.) tuvo que ser una decisión difícil, pero sin duda Rossy tenía claro que aún tenía mucho que decir en otros contextos y con otros instrumentos. En sus grabaciones como líder no lo encontramos a la batería, sino al piano (en sus primeros álbumes) y, desde hace unos años, y más exhaustivamente, al vibráfono y la marimba.

Estos instrumentos protagonizan su primer álbum como líder para el sello ECM (otro auténtico hito para un músico de nuestro país), grabado en trío junto al contrabajista Robert Landfermann, músico muy activo en la escena alemana, y el baterista norteamericano Jeff Ballard, en un guiño, voluntario o no, a su viejo amigo Mehldau, ya que fue Ballard quien sustituyó a Rossy en el trío del pianista.

Aunque el perfil de Rossy como batería no ha dejado de prodigarse en todos estos años (en el mismo periodo en que se grababa *Puerta*, Rossy se sentaba a la batería de otro título reciente de ECM, el muy recomendable último álbum de Jakob Bro, *Uma Elmo*), este disco sirve para consolidar su voz como solista con el vibráfono y la marimba, y nos muestra a un Rossy maduro, dueño de un lenguaje personal que se nutre de su asombroso sentido rítmico. La música del trío de Rossy es una especie de reflejo de su estilo como batería: intuitiva, con mucho espacio, lógica, pero exenta de frialdad. Siempre al servicio de la frase y de la forma en que la improvisación se relaciona con la sección rítmica, que también se empapa del espíritu de Rossy para generar una música que fluye con serenidad, casi flotando, escogiendo con cuidado cada nota y cada acento.

YAHVÉ M. DE LA CAVADA



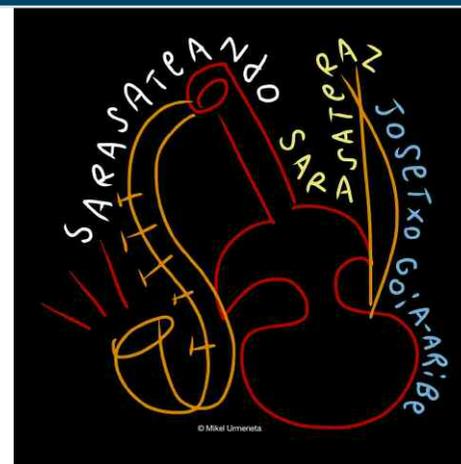
ERROLL GARNER:
Symphony Hall
OCTAVE MUSIC (1 CD)

Celebrando el centenario del nacimiento de Erroll Garner, se publicaba a finales de 2021 este exquisito concierto, rebosante de belleza y profundidad jazzística. En realidad, *Symphony Hall*, grabado en Boston el 17 de enero de 1959, es parte de una trilogía que completan *Erroll Garner Liberation and Swing* y *Erroll Garner Centennial Celebration*. Con estos registros la fonográfica Octave se apunta un órdago, publicando un material que, hasta ahora, permanecía inédito. Estas cintas sobrevivieron al incendio que, en 2008, destruyó los Estudios Universal.

Por el temario de *Symphony Hall* desfilan títulos como *A foggy day, But not for me, Moments delight* o la famosísima *Misty*, entre otros. Descomunales pinceladas de una forma de hacer jazz que solo Erroll Garner podía facturar. Una celebración de la libertad. Y, aunque en la música de Garner siempre hay un incontestable deje cómico, también una forma de interpretar el triunfo de la tragedia del pueblo afroamericano. La baterista Terry Lyne Carrington, que firma el texto que acompaña estas grabaciones, dice del pianista: “Su libertad interpretativa, combinada con su dominio del instrumento, situaban a Erroll Garner no solo por delante de su tiempo, sino también como una fuerza visionaria de la música moderna”.

Garner luce acompañado en el concierto por una corte instrumental acorde a las exigencias rítmicas que siempre requirió su música: Eddie Calhoun en el contrabajo, y Kelly Martin en la batería. Con ambos, la euforia y el *swing* están bien aseguradas. Garner arrancó su carrera queriendo llamar la atención de los músicos de la calle 52, reemplazó después a Art Tatum en el trío de aquel pianista, y dialogó con Bird sin complejo ninguno... Un espíritu libre que insistió siempre en transitar las sendas sin ataduras.

LUIS MARTÍN



JOSETXO GOIA-ARIBE:
Sarasateando
KARONTE (1 CD)

Es un jazzista principal de carreteras secundarias, allí donde el silencio impera y la conversación se hace sincera. Apadrinado en sus inicios por el mismísimo Michel Portal, el saxofonista pamplonés Josetxo Goia-Arribes siempre se ha definido por un compromiso creativo enclavado en lo que comúnmente reconocemos como escuela europea, siendo en nuestro país uno de sus pioneros y máximos representantes. Tras distintos proyectos conectados a la tradición folclórica navarra, el músico entrega ahora una particular revisión sobre la obra romántica de su paisano Pablo Sarasate, a partir de diez de sus composiciones más populares.

El resultado, no podía ser de otra manera, respira contemporaneidad por todos los poros, tamizada por el soplo transgresor e irreverente del saxofonista, aquí reemplazando la voz ‘violínica’ de Sarasate, al que Goia-Arribes ha estudiado de manera pormenorizada y exhaustiva para abordar esta aventura. Todo ello queda reforzado con el acompañamiento del pianista Javier Olabarrieta, el contrabajista Josemi Garzón y el baterista y percussionista Gonzalo del Val.

Arranca el viaje con los *Aires gitanos*, para después descubrir deliciosas recreaciones en las versiones de *Miramar, Lesa adieux, la Jota navarra* y *Romanza andaluza*, y finalizar con un muy original *Capricho vasco*. Del lote, poderosas nos llegan las *Peteneras* que se marcan el tenorista y sus muchachos, confrontando las armonías poéticas con fraseos encendidos y rupturistas. En líneas generales, la música se acota entre distintas estéticas: las propias del jazz, claro está, pero también las derivadas del folk, la clásica o la llamada *new age*, estilos todos en los que Goia-Arribes se encuentra en casa, pues queda clara su versatilidad creativa. *Sarasateando* acaba siendo un *Jotxeando*, un ejercicio inclusivo de todas las buenas músicas que le abrazan.

PABLO SANZ



LO MEJOR DE 2021 (I): ediciones

ES EL TURNO DE ELEGIR LOS MEJORES ÁLBUMES PUBLICADOS DURANTE EL PASADO 2021

01 NEWMAN, ALFRED: THE DIARY OF ANNE FRANK (LA LA LAND) 2 CD

Newman siempre fue un maestro componiendo para dramas de fuerte contenido espiritual. En ellos, su apasionado empleo de la cuerda contribuía a un incremento decisivo del componente místico. En *El diario de Ana Frank* (1959), deja a un lado la tragedia y el horror para adoptar el punto de vista de su protagonista adolescente. Ofrece una visión idealizada del mundo, una mirada nostálgica hacia el pasado, a la felicidad programada de esa Viena de Strauss que asoma a ritmo de vals. Una efímera y perturbadora Arcadia acechada por lobos.

02 WILLIAMS, JOHN: THE EIGER SANCTION (INTRADA) 2 CD

Ejusto antes de abordar *Tiburón* (1975), Williams certificaba un óptimo estado de forma en su única colaboración con Clint Eastwood tras la cámara. En *Licencia para matar* (1975) escribía un magnífico tema, en acordes menores y aliento jazzístico, numerosas set piezas de acción, con lenguaje vanguardista e influencias bartokianas, y un ramillete de variaciones pseudobarrocas moldeadas sobre la permeabilidad de su melodía central. También en la oscuridad de su filmografía, Williams demuestra ser un músico con mucho de mago.

03 ROTA, NINO: IL BIDONE (QUARTET) 2 CD

Fellini se sumerge en el mundo de los estafadores en la pieza central que conforma, junto a *La strada* (1954) y *Las noches de Cabiria* (1957), su trilogía sobre la soledad. Una de las obras cinematográficas que mejor ha sabido retratar la oscura naturaleza humana, Rota la equilibra con maestría, sin tener miedo a la banalidad, entre pasajes abiertamente melódicos, divertimentos diegéticos y enfáticos recursos dramáticos. De resultas, su música manifiesta un mundo en el que coinciden lo transitorio y lo artificial, lo aparente y lo real, la ficción y la desilusión. Como en un cuadro de Degas.

04 GOLDSMITH, JERRY: FACE OF A FUGITIVE (INTRADA) 1 CD

El interés de *El rostro del fugitivo* (1959), el tercer largometraje compuesto por el californiano Jerry Goldsmith, no reside tanto en el limitado valor de este *western* de serie B, como en la posibilidad del músico, tras años en la radio, de afrontar su primer proyecto en color y aplicar, también por vez primera, todos

los recursos de la orquesta sinfónica a su disposición. Es una obra que le representa, ambiciosa, que es capaz de recoger, con suma precisión, las tensiones psicológicas que se deslizan bajo la superficial dirección de Paul Wendkos.

05 LAVAGNINO, ANGELO FRANCESCO: FALSTAFF / CHIMES AT MIDNIGHT (QUARTET) 2 CD

En los 60, Welles ya era un genio caído cuya vida se confundía con sus obras. Lavagnino se vale en *Campanadas a medianoche* (1965) de un fondo sobrio para plasmar un friso realista donde contraponen danzas medievales a una música coral de inspiración proto-renacentista. Enrique IV es escrutado bajo una rigurosa mirada veraz. De Falstaff, ósmosis de Welles, se nos ofrece su espíritu. Esta obra maestra ha envejecido maravillosamente, sin las grietas de otras películas en las que Welles quizá puso mayor empeño.

06 AKUTAGAWA, YASUSHI & TAKEMITSU, TORU: ALONE ACROSS THE PACIFIC (THREE SHELLS) 1 CD

Clásico del cine japonés dirigido con maestría por Kon Ichikawa, *Solo en el Pacífico* (1963) es ejemplo único de la simbiosis de dos músicos en estado de gracia. Amigos desde mediada la década anterior, Takemitsu y Akutagawa afrontan el trabajo como una colaboración de sensibilidades afines que, mucho más allá de retratar la heroicidad de su protagonista, busca dar presencia plástica a esa experiencia. El resultado se traduce en exquisito escenario donde el lenguaje tonal y atonal comparten parentesco espiritual, en un equilibrio que rubrica la magnitud de la gesta.

07 ROZSA, MIKLOS: THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (QUARTET) 2 CD

Quartet restaura en *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970) el deficitario material de partida superviviente, para ofrecer una edición [por fin] a la altura de esta icónica obra de Rozsa. Adaptando su *Concierto para violín* (1953), el húngaro emplea la melodía inicial de su primer movimiento para el tema de la adicción, material del segundo como fuente del tema de amor y del tercero como música para el monstruo. El *Concierto*, junto a una jugosa nómina de inesperados acompañantes, está reproducido en un segundo cedé donde el sello expresa su amor por este oficio.

08 DAN, IKUMA: RETREAT FROM KISKA (CINEMA-KAN) 1 CD

Miembro impulsor en 1953, junto a Mayuzumi y Akutagawa, del Sannin no kai [el Grupo de los Tres], Dan se convirtió un año más tarde en el director musical de Toho hasta 1964. Durante esa década, acumuló cerca de una centena de títulos en su filmografía. *Retreat From Kiska* (1965) es uno de los últimos, una cinta que muestra la milagrosa operación de retirada de las tropas japonesas de la isla de Kiska durante el asedio del ejército americano. La brillante partitura se sustancia entre el tema de la niebla —gran aliada en la huida— y una marcha para el ejército nipón, donde Dan desencadena una tormenta sinfónica.

09 WILLIAMS, JOHN: IMAGES (QUARTET) 1 CD

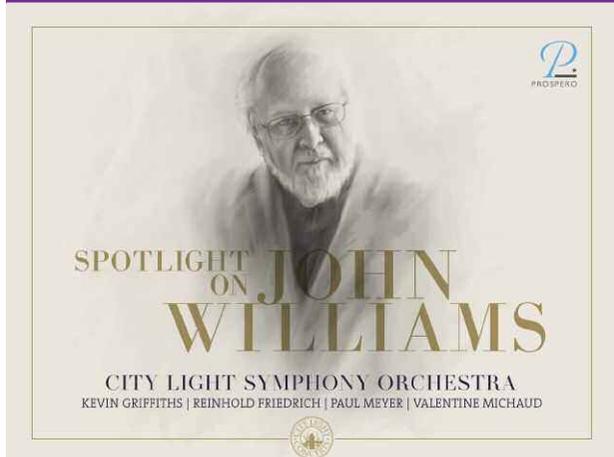
Images (1972) es uno de los trabajos más expresivos y arriesgados de Williams, un ejercicio cacofónico repleto de efectos *avant-garde* de la mano del percusionista japonés Stomu Yamash'ta, quien emplea instrumentación autóctona y esculturas sonoras de Baschet para dar voz a la esquizofrenia. Williams contrapone a ese universo tímbrico desbocado, una nana en Sol menor que muestra la fragilidad de una escritora de cuentos infantiles incapaz de distinguir la realidad de sus sueños. Fuera del mainstream, Williams es algo muy serio.

10 GOLDSMITH, JERRY & STEVENS, MORTON: MASADA (INTRADA) 4 CD

Trabajo icónico de los 80, en la miniserie televisiva de cuatro episodios *Masada* (1981), Goldsmith se encargó de componer los dos primeros capítulos, dejando en manos de su amigo Morton Stevens, por problemas de agenda, los dos últimos. Intrada editó por primera vez en 2011 un doble compacto con la grabación completa del score, pero ofreciendo en mono la música de Stevens. Encontrado el master en estéreo, ofrece esa mejora sónica y aporta media hora adicional de bloques descartados. ¡Como para decirle que no!

OTROS TÍTULOS DESTACADOS:

- II.** WILLIAMS, John: Always (La La Land),
- I2.** YUASA, Joji: Funeral Parade of Roses (Three Shells),
- I3.** MORRICONE, Ennio: Bandits In Rome (Quartet),
- I4.** JONES, Quincy: Banning (La La Land),
- I5.** YARED, Gabriel: Cold Mountain (Music Box). ¶



JOHN WILLIAMS:

Spotlight on John Williams. Valentine Michaud, saxo alto. Reinhold Friedrich, trompeta. Paul Meyer, clarinete. City Light Symphony Orchestra. Director: Kevin Griffiths. PROSPERO 0012 (2 CD)

Los City Light Concerts y la City Light Symphony Orchestra salieron de la cabeza del productor suizo Pirmin Zängler en 2018 como salió del valenciano Constantino “Neo” Martínez-Orts la explosiva Film Symphony Orchestra y sus carnavales de la levita. Entre 2009 y 2016 Zängler fue la mano derecha del veterano Ludwig Wicki en las operaciones de la 21st Century Orchestra, y de casta le viene al galgo porque en un lustro ha montado en Lucerna una plataforma la mar de activa que mueve conciertos multimedia como *Game On!* y *The Sound of Adventure* y un buen puñado de *live to projection*, quién sabe si para hacerle la competencia a las huestes danesas de Anthony Hermus. El caso es cubrir un nicho de mercado cuya demanda crece al ritmo que la música ‘clásica’ decrece y que repleta los auditorios europeos con ávidos melómanos trotamundos que no tienen problema en subirse a cuantos aviones haga falta para disfrutar de la nueva ‘música clásica’ (o postclásica).

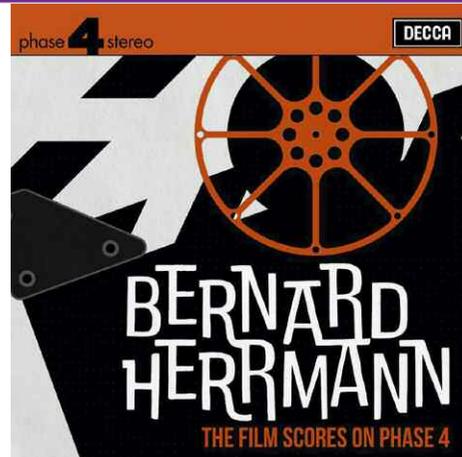
Adelantándose al 90º aniversario de John Williams que el mundo entero celebró el pasado 8 de febrero y que deparó ediciones doradas como el directo berlinés del maestro en Deutsche Grammophon o veladas sinfónicas tan sonadas como el panóptico *Star Wars: el concierto de la saga* de la Orquesta Sinfónica de Navarra y el Orfeón Pamplonés en el Baluarte pamplonés, Zängler y la casa suiza Prospero Classical lanzaron en otoño de 2021 este interesantísimo *Spotlight on John Williams*, grabado un año atrás en el Auditorio KKL de Lucerna, que, lejos de los muy pisados lugares comunes de la copiosa discografía williamsiana, denota la curiosidad artística de un director inconformista que no se limita a agitar la batuta para cuadrar la esperable lectura.

Tampoco vayan a creerse que Kevin Griffiths va de Karajan o de Abbado y que le sale un Williams nunca antes escuchado, pero habida cuenta de que el arte de la interpretación no es ni será uno de los fuertes de la música audiovisual, porque siempre habrá la referencia del fonograma original y la condición de su explotación comercial, ya es mucho que nuestro director aborde el repertorio, tal como indica el subtítulo del programa —*Obras maestras de la música de cine para orquesta y solistas*— poniendo de relieve la calidad del contrapunto y la claridad de la línea sobre consideraciones interpretativas más obvias y trilladas como la contundencia dinámica o el brillo tímbrico.

Así, la propuesta de Griffiths argumenta la música de Williams siguiendo la tradición del *concerto grosso*, donde el entreverado y la expresividad de las voces recaen en la excelencia solística de los atriles primeros frente al *totum* del orgánico. Esta visión se detecta, naturalmente, en las páginas más seccionales y polifónicas del programa —los *Opening Credits* de *Las aventuras de Tintín y el secreto del unicornio*; el primer número de las *Escapades para saxo alto* de *Atrápame si puedes*—, pero también en el trabajo expresivo de páginas menos puntillistas como *La marcha de la resistencia*, donde Griffiths dilata agógicamente para filtrar aire en el empaste y realzar el ataque.

En cuanto al repertorio, están todas las que se esperan más alguna sorpresa bienvenida, como lo es la suite de concierto *Witches, Wands and Wizards* de *El prisionero de Azkaban*, tocada con una bravura superior a los originales; la britteniana *Nimbus 2000* para viento madera o los ya mentados créditos iniciales de Tintín, que lucen un sobresaliente *molto animato*. El registro en auditorio reduce el brillo y quizás le sobre un punto de aire, pero el retorno es mate y la reverberación adecuada. Estamos ante todo un *must* de la discografía williamsiana.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN



BERNARD HERRMANN:

The Film Scores on Phase 4
National Philharmonic Orchestra & London Philharmonic Orchestra
Director: Bernard Herrmann
DECCA 4851585 (7 CD)

A principios de los 60, Decca lanzó un nuevo sistema de mezcla estereofónica dirigida a los amantes de la música de concierto, Phase 4. Bajo contrato con el sello, a través de su filial London Records, Herrmann publicaría doce álbumes entre 1968 y 1975. Decca mostraría desde el principio un escaso interés en la obra clásica del neoyorkino, pero le animaría a grabar su música cinematográfica, al encontrarla más viable desde una perspectiva comercial. Herrmann lo haría en siete ocasiones, con obras propias y ajenas, pero dejaría espacio a la grabación de partituras clásicas de Holst, Sibelius o Dukas en otros cinco volúmenes.

En el primer disco publicado, *The Great Movie Thrillers*, se materializaba su homenaje a Hitchcock. Dos años antes en *Cortina rasgada*, la relación se había hecho añicos. Herrmann sabía que recomponer los fragmentos era tarea complicada, pero el disco nació como un intento de reconciliación. Bajo su batuta, la suite de *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955) es un sutil retrato del director. Herrmann le había mostrado todo su apasionado catálogo de compositor septentrional a través de una música de luz, viento y clima inestables. Cuando meses después se presentó en su despacho, Hitchcock ni quiso recibirle.

También grabaría a lo largo de ese periodo, material inédito de películas como *El hombre que vendió su alma* (1941) o *Jane Eyre* (1943), fragmentos telúricos del universo fantástico creado para Ray Harryhausen, atreviéndose con material ajeno como el *Julio César* (1953) de Rózsa o el *Ricardo III* (1955) de Walton. Es indiscutible, que con su barniz logra que todas ellas emanen de una misma personalidad. Hay pasión y brío. Arrastrado por Welles a Hollywood, este genio, arrogante e irascible, creó algunas de las músicas dramáticas más penetrantes del siglo para un medio que siempre consideró insatisfactorio.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ



La bayadera: luz en el reino de las sombras (I)

LA BAYADERA, con coreografía de Rudolf Nureyev a partir del original de Marius Petipa, entró en enero de 2022 en el repertorio del Teatro alla Scala de Milán con una nueva producción que incorporaba diseños propios. El Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú traerá a Madrid el próximo mes de mayo la versión renovada de Yuri Grigorovich; pero antes, en marzo, se verá en la temporada de la Ópera de Oslo y, durante todo el mes de abril, en la Ópera de La Bastilla de París. Finalmente, en Valencia la veremos en junio con el Ballet de Perm. SCHERZO ofrece, entre marzo y mayo, y en tres entregas, una sucinta visión teórica y actualizada del que probablemente es el más complejo título de todo el repertorio del ballet.

El inventario de este título en el siglo XX y lo transcurrido del XXI alcanza ya el centenar de montajes. *La bayadera* ha pasado de una discreta pervivencia como culmen de refinamiento espectacular, a establecerse como un valor seguro de la programación. Este exótico título orientalista atesora una enorme y rica variedad de bailes, con mayoría proveniente de la herencia directa de Petipa como un maestro maduro, al seguir el complejo modelo de *ballet à grand spectacle*, pero sin desdeñar las muy variopintas aportaciones en el siglo XX, que van desde Vaganova, Chabukiani y Sergeyev, a Makarova, Nureyev, Vikharev o Grigorovich.

Florecen por todas partes nuevas versiones integrales de *La bayadera*, obra que fue un éxito desde el primer día de su estreno en 1877, y que no ha conocido olvido ni ostracismo. *La bayadera* nunca salió del repertorio activo, como sí lo han hecho en algún momento el resto de los títulos canónicos (*Giselle*, *Lago*, *Coppélia*, *Fille...*). El Teatro alla Scala integra a la versión de Rudolf Nureyev diseños de Luisa Spinatelli (antes, tuvieron los de Makarova). La respetuosa, aunque algo fría, recreación de Yuri Grigorovich que se baila hoy en países de Europa oriental y de Asia, también ha sido asimilada —renovada en parte— por el Bolshoi de Moscú y resume la versión anterior de 1991 (esta es la que se verá en mayo en el Real de Madrid). Con libreto de excelente progresión dramática y música efectiva e inspirada que es la mejor del autor, *La bayadera* es obra definitiva de transición entre el tardorromanticismo y el academicismo ruso.



La bayadera en el Teatro Mariinski de San Petersburgo, 1900.

El estreno mundial de *La bayadera* tuvo lugar el 4 de febrero de 1877 (23 de enero en calendario juliano) en el Teatro Bolshoi Ksmenny de San Petersburgo, hoy desaparecido. Los diseños escenográficos correspondieron a Piotr Lambkin, Orest Allegri y Adolf Kwapp. ¿Y por qué tantos pintores, decoradores y vestuaristas implicados? Pues por la complejidad y exotismo de la ambientación (se calcula que la obra precisaba —tenía cuatro actos y entre cinco y siete cuadros— un total de entre 450 y 530 trajes). *La bayadera* causó furor entre la aristocracia, los intelectuales, los cronistas y los ‘balletómanos’. El estreno fue benéfico, a favor de la bailarina que interpretaba a Nikia (o Nikiya), Ekaterina Ottona Vazem (Moscú, 1848-Leningrado, 1937). El primer Solor fue Lev Ivanov. Y la primera Gamzatti, María Gorchenkova. Ivanov era un mimo experto de 44 años en 1877.

Los muy lujosos decorados, repletos de intrincados mecanismos, trampantojos y basados en las muy abarrocadas decoraciones clásicas de la India, fue repartida entre varios pintores para llegar a tiempo. En medio de esto, tocaba poner a punto el elefante de la entrada de Solor (lo manejaban seis maromos ocultos). Era casi un autómatas: movía la trompa, las orejas y agachaba la enorme cabeza. El elefante, al que apodaron Pierre (pues era francés, fabricado en unos talleres parisienses), ya había sido usado en 1868 para el ballet de Petipa *El rey Candaules* y, al parecer, alguna vez también se usó en la ópera *Aida*.

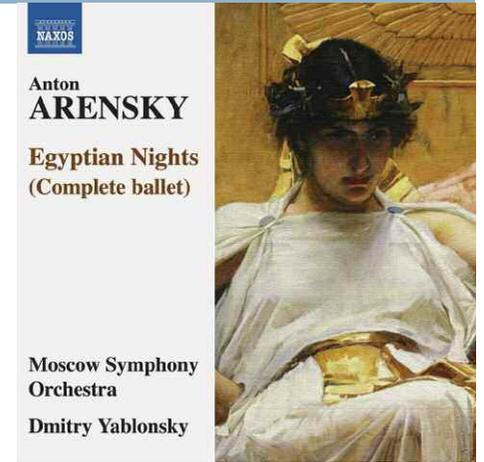
Hace apenas diez años considerábamos que sólo cuatro o cinco compañías del mundo eran capaces de ofrecer las prestaciones necesarias para producir, bailar bien y llevar adelante una *Bayadera* (Mariinski, Bolshoi, Ópera París, Royal Ballet Londres o ABT Nueva York). Esto va cambiado (llamémoslo

‘democratización del repertorio’). *La bayadera* se ha convertido en un metro de oro del gran ballet; es muy difícil de cuajar, ya sea con 24 o con 32 *devadasi* en el Reino de las Sombras. El término *bayaderka* (en ruso, *баядерка*; en español, *bayadera*; en francés, *bayadère*) proviene de la voz portuguesa *bailadeiras*, y la usaron cronistas que llegaron a la India en el siglo XVI, como Duarte Barbosa. Camoens usa profusamente la palabra *bailadeiras*, y ese es el origen de las bayaderas, bailarinas de escuela y claustro, residentes en templos y palacios.

En 1839 hubo por primera vez en Europa una gira de una compañía de danza de auténticas bayaderas, bailarinas indias que dominaban estilos como Baratanayán y Katakali. Théophile Gautier enloqueció con Amani, solista principal del conjunto visitante. Es probable que los hermanos Petipa —Lucien y Marius—, entonces en París, vieran bailar a estas beldades con cascabeles de plata en los tobillos y pies descalzos teñidos de púrpura. Años después, Amina volvió a salir en los periódicos, ya que se suicidó ahorcándose en Londres una noche fría y neblinosa. En 1858, Gautier terminó el libreto de *Sacountalá*, raíz literal de *La bayadera*, y confesó que aún soñaba con Amani. ¶

REPRESENTACIONES DE LA BAYADERA ENTRE MARZO Y JUNIO DE 2022:

- Oslo, 22 marzo-7 abril: BNN / Ópera de Oslo (8 funciones)
- París, 3-30 de abril: BONP / Opera de la Bastilla (16 funciones)
- Madrid, 17-21 mayo: Ballet Bolshoi / Teatro Real, Madrid (6 funciones)
- Valencia, 16-19 junio: Ballet Ópera de Perm / Palau de les Arts (4 funciones)



Alicia: un coro con ritual

Madrid. Teatro de la Abadía. 18-II-2022.
Alicia. Dirección y creación: Mar Aguiló, Kike García, Eduardo Rivero y Manuel Rodríguez. Vortex Proyecto. Compañía El Amor. Música: Aire (con el Coro Joven de la Orquesta Filarmonía).

Desde 2007 Mar Aguiló ha sido bailarina de la Compañía Nacional de Danza, apareciendo en multitud de roles dentro de los diferentes estilos que esta maneja. Desde hace un tiempo también, a título personal, despliega su parte creativa y ha estrenado varios productos escénicos, siendo este último quizás el más comprometido y ambicioso. Se trata de una obra que pone en escena un coro de dieciocho voces y tres bailarines, en una acción ritualizada más encaminada a establecer una escena de sensaciones que una narrativa en sí.

La atmósfera de la sala del Teatro de la Abadía es muy particular y, en este caso, apropiada a la idea de *Alicia*, pues antes este sitio fue iglesia, con su espacio absidal y altar, ahora escenario, cúpula oval, hornacinas que se vuelven escenografía misteriosa y neogótica y una disposición del público que lo acerca a los artistas.

La primera sección que podemos llamar de exposición no cumple las funciones de prólogo dramático o introducción. Es lenta, silenciosa y extenuante en su monotonía, lo que perjudica la disposición del espectador para lo de después.

Mar Aguiló aporta su madurez y concentración, su físico armónico y un convincente movimiento escénico; no así los otros dos intérpretes, titubeantes y como perdidos en la umbrosa atmósfera de introspección y búsqueda. No es el crítico quien debe decir lo que se debe hacer en escena, pero puede especularse cómo sería esta pieza como un solo de la bailarina, dando rienda suelta a sus posibilidades. El trío con distancias se diluye y no llega lejos. La música, por su parte, es efectiva, cumple su papel, se integra y transporta al espectador hacia ese camino de búsqueda interior. ¶

SHOSTAKOVICH:

La Mégère Apprivoisée. Coreógrafo: Jean-Christophe Maillot. Los Ballets de Montecarlo. O.F. de Monte Carlo. Director musical: Igor Dronov. OPUS ARTE 1339 (1 DVD)

Cupo a Jean-Christophe Maillot el singular honor de que el Teatro Bolshoi de Moscú le encargara un ballet de creación (narrativo, de argumento y a noche completa) en 2014, una encomienda que sólo había recaído, en tiempos contemporáneos, en dos extranjeros: el francés Pierre Lacotte y el estadounidense John Neumeier. Este último ejerció de mentor y principal maestro profesional de Maillot, que fue su bailarín predilecto en Hamburgo hasta que un desgraciado accidente escénico interrumpió su prometedora carrera.

Con mucho tino y demostrando inteligencia teatral, Maillot estructuró una partitura a partir de músicas de Dmitri Shostakovich, rica en motivos y tiempos bailables, desde la incidental de *Hamlet*, un fragmento de la *Novena sinfonía* o algo de la suite *Pirogov*. El baúl de Shostakovich parece ser infinito en estas categorías. Descubrimos así un buen ballet en el compendio, pero, además, un laberinto sonoro potente y efectivo, de utilidad a la dramaturgia bailada.

Estrenaron la obra Ladislav Lantratov y Ekaterina Krisanova, estrellas del Ballet del Bolshoi —y por quien me tocó ver la obra en su estreno monegasco— y Maillot sacó de ellos oro interpretativo. Después, lo remontó en su sede con los artistas de su compañía. Y este es el resultado, quizás lo mejor de este coreógrafo-director en sus últimos tiempos. La cuidada y a veces fulgurante grabación de este DVD se hizo en 2020 en el Forum Grimaldi con la plantilla del Ballet de Montecarlo, donde destacan, entre otros, Ekaterina Petina (Katherine), Matěj Urban (Petruccio), Daniele Delvecchio (Gremio) y Simone Tribuna (Hortensio), este último futura estrella en ascenso. La obra ganó en Rusia varios importantes premios de la Máscara de Oro. Luego fue aclamada en el Reino Unido como una de las mejores adaptaciones de una obra de Shakespeare al ballet. ¶

ARENKY:

Noches egipcias. Orquesta Sinfónica de Moscú. Director: Dimitri Yablonsky NAXOS 8.573633 (1 CD)

Al efervescente ambiente musical ruso del cambio del XIX al XX, hay que sumarle el inquieto y dinamizado despliegue de la danza clásica en la estructura de los Ballets Imperiales. Los teatros y los artistas de allí también fueron pioneros en los experimentos de usar, para crear ballets nuevos, música no escrita expresamente para bailar. La llegada a Rusia de Isadora Duncan radicalizó estas búsquedas. Mikhail Fokin era un buscador de invenciones, un adelantado, y ya pensó en quitar las zapatillas de puntas a las bailarinas para referirse al Mundo Antiguo.

En marzo de 1908, Fokine estrena en el Teatro Mariinski de San Petersburgo sus *Noches egipcias*, usando prácticamente la totalidad de la música de Arensky contenida en este CD, además de algún fragmento del ballet *Cleopatra* de Glière. Ambos se basan en el poema homónimo de Pushkin. Arensky se adentró en lo que encontró de investigaciones sobre la antigua música egipcia, que no era mucho. La plástica se inspiraba sobre todo en el libro de William Lane editado en Londres en 1836, que se usaba como biblia estética del género: pirámides, dunas de arena, el río Nilo, obeliscos, visión del desierto, lateralidad corporal... Keith Anderson es quien ha estudiado más a fondo en Occidente la procedencia de los temas usados por Arensky, donde no hay muchos de cosecha propia.

Arensky era un compositor de amplia cultura y muy analítico, especializado en armonía y contrapunto, su cátedra. Y eso se nota bastante en la minuciosidad y rica orquestación. Aunque tengo mis reservas con la aceleración de los *tempi* en cuanto ballet (un problema que se ve muy a menudo en las grabaciones de estudio de partituras de danza), la dirección de Yablonsky es atenta al estilo y al empaque, así como deliciosos resultan el violín de Alexander Avramenko y el violonchelo de Vladimir Kolpashnikov. ¶

Global Music Vault, el reducto de la música

ANTE amenazas reales y tangibles para la conservación de nuestro planeta, como el cambio climático y la elevación del nivel del mar, los gobiernos del mundo buscan y ‘acuerdan’ soluciones a través de encuentros internacionales como el COP 26, y acuerdos multilaterales como el de París. En paralelo a estas acciones, existe la opción, no tan remota, de que debido a las catástrofes naturales y/o a los desastres causados por el hombre, nuestra especie tenga que resurgir en una aventura distópica.

Así, existe en la región ártica, al norte de Noruega, la Bóveda Global de Semillas de Svalbard, cuya ambiciosa meta es albergar y proteger las semillas de alimentos del mundo, con objeto de preservar su material genético para las futuras generaciones de la humanidad. Svalbard es un archipiélago declarado zona desmilitarizada y protegido por 42 naciones. La seguridad y condiciones climáticas del frío y seco permafrost lo hacen también ideal para la conservación y almacenamiento de datos.

Como reconocimiento a que “la música ha dado forma a las culturas y sociedades desde siempre, siendo fuente de nuestras emociones, nuestra memoria y nuestras historias del pasado y presente” desde el año 2021, en esta misma bóveda se ha iniciado el megaproyecto: Global Music Vault, liderado por la empresa noruega Elire MG, con el apoyo del International Music Council, The Arctic World Archive e Innovation Norway.

El GMV pretende almacenar y conservar toda la música del mundo, y, aunque parece un proyecto de ciencia ficción, la empresa asegura que posee la tecnología suficiente para almacenar toda la música que ha sido creada hasta el día de hoy y toda la que se sigue creando. Luke Jenkinson, *managing director* del proyecto, explica que cada día se suben a Spotify una media de 7.000 canciones, creadas por unos cuatro millones de productores musicales alrededor del mundo y confía en la capacidad que tiene su empresa para almacenar esta producción, gracias a la tecnología que han desarrollado.

Asegura que la tecnología para el almacenamiento de los datos es tan importante como la música misma. Los medios de almacenamiento digital que conocemos hasta



el momento tienen una vida útil muy limitada y requieren un *hardware*, *software* y formatos que se vuelven obsoletos muy fácilmente a través del tiempo. La creación tecnológica de GMV tiene una capacidad de almacenamiento diez veces mayor a los mejores adelantos tecnológicos que conocemos, hecha además de un material que no puede ser destruido.

Considera que el sector de la música en general (por no hablar del de la música clásica en particular) debe comenzar a actualizarse en lo que concierne al almacenamiento de datos, pues la producción de CD y vinilos no resulta práctica para el almacenamiento de la música. Además, su producción y conservación no son sostenibles ambientalmente. Apunta a que la industria debe reducir su huella de carbono, el uso de plásticos y evitar el almacenaje de la música en objetos físicos.

Si la música clásica quiere seguir siendo relevante para la sociedad tiene que actualizarse y debemos ser conscientes de que incluso el *streaming* necesita cantidades enormes de energía y los datos deben trasladarse de un servidor a otro en cuestión de cinco años, lo que hace que muchas veces se pierda la información.

Aunque en la actualidad muchas grabaciones se están guardando digitalmente, a pesar de los esfuerzos con vistas a protegerlas para el futuro, estos datos están expuestos a riesgos medioambientales o son limitados por la capacidad real de la tecnología actual de almacenamiento. El GMV va mucho más allá de la digitalización de los archivos y el almacenamiento online. Jenkinson explica que

en las capsulas de Svalbard no habrá que migrar los datos nunca más, podrá limpiarse la industria musical e incluso, prescindir de la nube.

El medio digital que se ha diseñado específicamente para el almacenamiento de la música puede durar hasta mil años en la bóveda, con una garantía de que podrá ser accesible en el futuro. Es ‘a prueba del futuro’ y con una tecnología independiente, así que no importa cuánto tiempo pase y cuánto evolucione la tecnología; los datos serán accesibles para siempre. Esta tecnología será revelada al mundo en las próximas semanas.

A través de la campaña del PROJECT ARV, el GMV ofrecerá cápsulas a la comunidad internacional, para almacenar “la música más preciosa y amada del mundo” y protegerla para las generaciones del futuro. La coordinación de las contribuciones internacionales estará a cargo del International Music Council (IMC) para asegurarse de que la música proviene de todas las regiones del planeta y que nadie es dejado fuera.

Estas cápsulas musicales serán depositadas en un evento inaugural que se celebrará en el mismo Svalbard en Noruega. La recolección ya ha comenzado con el archivo de la música indígena de todas las naciones.

El proyecto GMV quiere, además de proteger, celebrar y vibrar con la música del mundo, compartir su archivo y hacerlo accesible a toda la humanidad, evitando que la música sea olvidada y celebrando los sonidos que han dado forma a nuestras regiones y sociedades por siglos. ¶

AMIGOS

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE

REINA SOFÍA



Descubre todo lo que significa ser Amigo del Museo Reina Sofía.

www.amigosemuseoreinasofia.org

C/ Santa Isabel, 52, 28030 Madrid. Tel.: 915 304 287

fundacion@amigosemuseoreinasofia.org

Una barra para la tele... ¿y para música?



DESPUÉS DE INVERTIR EN UN NUEVO TELEVISOR DE ESPECTACULAR IMAGEN, NOS QUEDAMOS CON GANAS DE TENER UN SONIDO A LA ALTURA: ¿PUEDE SER UNA BARRA DE SONIDO LA SOLUCIÓN?

Es una duda bastante generalizada, y pasadas las Navidades volvemos a recibir consultas y dudas sobre el mismo tema. Las Navidades han sido la excusa para haber invertido en un buen televisor, con su pantalla de las pulgadas que podamos (por presupuesto o espacio) y tecnología de visualización ideal (que desde aquí puedo aprovechar para recomendar sea OLED). Pero ahora queda algo por complementar esa espectacular imagen, y es un sonido a la altura. Un buen televisor actual permite disfrutar mucho de películas, series y por supuesto conciertos, pues afortunadamente va aumentando el catálogo de estos con grabación y edición dignas de ser admiradas sin descanso (y ya que estoy me permito recomendar algún concierto para piano con Khatia Buniatishvili a los mandos).

Debo señalar antes de nada que un equipo tradicional de música, quiero decir estéreo de toda la vida o puede que ya de cine también, aunque tenga cierto tiempo, puede estar perfectamente a la altura. Como ya hemos señalado en más de una ocasión, las inversiones en alta fidelidad merecen ese nombre ('inversión') porque son productos que duran no años, sino décadas. Y es que ya hemos vivido algún caso de 'retiro anticipado' de un buen equipo para dejar lugar a ese nuevo televisor, y descubrir después cómo ese sistema podía volver a protagonizar (tal cual o con algún pequeño ajuste o extra) el sonido a muy buen nivel. Bastará conectar la salida digital óptica del televisor al amplificador, si tiene, o usar un convertidor digital-analógico (DAC) para que pase esa señal a su formato.

La cuestión es que los modernos televisores, tan finos y esbeltos, no pueden evadir los principios físicos y para una buena reproducción sonora hace falta cierto 'físico'. El siguiente paso tal como las tendencias lo van marcado es usar una barra de sonido: un conjunto de altavoces, con la amplificación incorporada internamente, colocados estratégicamente en una caja que, en forma de barra más o menos ancha y voluminosa, aparece como algo más discreto que unas cajas acústicas convencionales. Las barras han evolucionado y aunque algunos modelos no mejoran tan notablemente al televisor, sí los hay que aprovechan bien la acústica. Las marcas trabajan duro en este campo porque es un segmento competido y 'vivo'... aunque normalmente se busca más espectacularidad que riqueza de timbres o realismo.

Todos los fabricantes de cajas acústicas ofrecen barras de sonido, pero también las marcas de electrónica se han metido en este campo, algunas con mucho éxito. Es el caso de Sony, sobre todo con cine: podemos destacar su barra HT-ZF9 (actualmente en gran oferta unos 500 euros) con cajón de graves incluido, la económica HT-X8500 (unos 300 euros), o la gran HT-A7000 (1.400 euros). Un especialista en el sonido doméstico, pionero en sistemas multialtavoz y multihabitación, es Sonos y sus barras son muy buenas para cine y música: la compacta Beam (359 euros) ya sorprende, y la gran ARC (900 euros) más (sobre todo si le añadimos *subwoofer*). Otro especialista en audio es Bose y sus barras interesan, como la Smart Soundbar 700 (800 euros). LG y Samsung trabajan duro para complementar sus televisores, la segunda con la ventaja de haber comprado el grupo Harman, nada menos (con muchas marcas audiófilas); destaquemos su HW-Q950 (1.000 euros).



Sony HT-ZF9

Sony HT-X8500

Sony HT-A7000

Sonos Beam

Sonos ARC

Bose Smart Soundbar 700

Samsung HW-Q950

Paul von Klenau

(1883-1946)



Biblioteca Real Danesa

LA conflictiva relación de Klenau con la sociedad musical de Dinamarca —su país natal— podría ejemplificarse con solo recordar la mutua antipatía que Nielsen y él se profesaron. En carta de 1918 a su colega sueco Stenhammar, el autor de la *Sinfonía "Inextinguible"* afirmaba cómo Klenau "ha aparecido en Copenhague con una suficiencia bastante singular, ha reclamado groseramente ser tratado como un compositor danés y ha exigido que sus obras se interpreten". Por su parte, Klenau aludirá a Nielsen en sus memorias de 1944 como "un hombre inteligente y conocedor, con cierta intuición, pero [...] de naturaleza primitiva". Parece indudable que la conocida frase bíblica "nadie es profeta en su tierra" (Lucas 4:24) podría aplicarse de manera literal —y, de hecho, se ha aplicado obstinadamente durante casi un siglo— al legado creador, en buena parte aún por escuchar como la *Sinfonía n.º 8 "Im alten Stil"* (1942) o el *Concierto para piano* (1944) de Paul von Klenau.

Nacido en Copenhague en el seno de una familia de origen aristocrático que, procedente de Mecklemburgo, se había asentado en Dinamarca desde el siglo XVIII, Klenau estudió con Otto Malling en su ciudad natal, pero ya en 1902 Alemania reclamó su atención. Primero fue Berlín, donde, abandonado su sueño de convertirse en virtuoso del violín al lado de Joachim, recibió durante dos años las primeras enseñanzas en el arte de la composición de manos del brahmsiano Max Bruch; más tarde Múnich, donde coincidió con Furtwängler como alumno del conservador Thuille (hasta su muerte en 1907); y por último Stuttgart, donde concluyó su formación junto al wagneriano Schillings.

Desde la primera década del nuevo siglo, la reputación de Klenau como director de orquesta fue asentándose en tierras alemanas con sucesivos trabajos en teatros de ópera y sociedades corales de Friburgo, Stuttgart y Fráncfort. Las primeras composiciones del joven músico, como la *Sinfonía n.º 1*, presentada con éxito en Múnich en 1908, o la *Sinfonía n.º 3 "Te Deum"*, estrenada por Pfitzner en Estrasburgo y dirigida en Dresde por el eminente straussiano Von Schuch, muestran una declarada filiación bruckneriana.

La fantasía sinfónica *Paolo und Francesca* (1913) confirma el dominio que de los resortes tímbricos de la gran orquesta poswagneriana poseía ya Klenau que, también en 1913, contemplaba en Múnich el estreno de su primera ópera, la bíblica *Sulamith*, a cargo de Bruno Walter.

Establecido en Beuerberg, a orillas del Simssee, al sureste de la capital bávara, Klenau destacó como entusiasta defensor de la música de su tiempo. En 1920 fundó y dirigió la Sociedad Filarmónica Danesa que le permitió dar a conocer entre sus compatriotas la música de Debussy, Roussel, Ravel, Falla, Delius, Honegger, Strauss, Scriabin y Stravinsky. En esa década, Klenau presentó al público de Copenhague obras de Schoenberg (*Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*, *Pierrot lunaire*) e invitó al maestro austriaco a dirigir en enero de 1923 su *Sinfonía de cámara* y la *Canción de la paloma del bosque* de los *Gurrelieder* (se conservan varias fotografías tomadas el día 29 donde vemos a Klenau junto a Schoenberg y la soprano polaca Marya Freund). El creciente contacto con el modernismo vienés, subrayado, desde su nombramiento en 1922 como director de coro de la Wiener Konzerthausgesellschaft, por el conocimiento de las teorías dodecafónicas de Hauer y su amistad con Alban Berg (probada por una amplia correspondencia), nutrió la refinada escritura de Klenau, sensible a los ecos de Mahler, Strauss, Debussy, Schmidt, Schreker, Zemlinsky, el primer Schoenberg o el joven Berg, presentes ya en obras como el desolado ciclo de canciones para contralto y orquesta *Gespräche mit dem Tod* (1915), *Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke* (1918-1919) para barítono, coro y orquesta, que se adelanta un cuarto de siglo a los futuros trabajos sobre el poema en prosa rilkeano de Frank Martin y Viktor Ullmann, o *Jahrmarkt bei London* (1920).

Pese a sus estancias veraniegas en Zelanda y su regreso definitivo a Dinamarca en 1939, donde residió hasta su muerte, la música del último Klenau, mezcla abigarrada de pasajes tonales, atonales y dodecafónicos como revelan la *Sinfonía n.º 7* (1941), los dos últimos cuartetos de cuerda (1942, 1943) o la

monumental *Sinfonía n.º 9* (1945) —fusión de réquiem latino y sinfonía tradicional evocadora del horror de la guerra, descubierta en Viena en 2001 junto con otros incontables manuscritos y no estrenada hasta 2014—, jamás logró imponerse en su país. Aunque las razones de este vacío en torno a su figura no fueron solo musicales... Durante la década de 1930, Klenau permaneció en la Alemania de Hitler donde estrenó sin apenas tropiezos sus tres últimas óperas —*Michael Kohlhaas* (1933), *Rembrandt van Rijn* (1937) y *Elisabeth von England* (1939), respectivamente en Stuttgart, Berlín y Kassel—. Criado en la gran tradición cultural burguesa alemana, Klenau "llegó a adoptar —como apunta Niels Krabbe— una serie de ideales y visiones que luego fueron asumidos por la política cultural nazi".

En 1928, Soma Morgenstern contraía matrimonio en Viena con Ingeborg von Klenau, la hija del compositor, divorciado solo dos años antes de su primera esposa, Anne-Marie Simon. Es una lástima que el excepcional autor de *Huida y fin de Joseph Roth* y *Alban Berg y sus ídolos* no llegara a escribir nada parecido sobre su atribulado suegro. ¶

DISCOGRAFÍA

- Sinfonías n.º 1 y 5 "Triptikon". Paolo und Francesca.* O.S. Odense. Wagner. DACAPO 8.224134 (1 CD)
- Sinfonía n.º 7 "Die Sturmsymphonie". Klein Idas Blumen. Gespräche mit dem Tod. Jahrmarkt bei London.* Resmark, Abel. O.S. Odense. Wagner. DACAPO 8.224183 (1 CD)
- Cuartetos de cuerda n.º 1, 2 y 3.* C. Sjaelland. Dacapo 8.226075 (1 CD)
- Sinfonía n.º 9.* Ptassek, Resmark, Weinius, Bruun. C. y O.S. Nacional Danesa. Schonwandt. DACAPO 8.226098-99 (2 CD)
- Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke.* Skovhus. C.F. Brno. O. S. Odense. Mann. DACAPO 6.220532 (1 CD)

La guía de Scherzo

ORCAM (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid)

www.fundacionorcama.org

VII CICLO SINFÓNICO

Orquesta de la Comunidad de Madrid

14 de marzo, 19.30 h

Auditorio Nacional de Música

Obras de Debussy, Falla, Dvorák y Martinu

Marzena Diakun, directora

Elena Bashkirova, piano

Krastin Nastev, director del coro

CICLO DE CÁMARA - FUNDACIÓN CANAL

27 de marzo

Solistas de la ORCAM

Obras de F. Mendelssohn y C. Wieck-Schumann

Ema Alexeeva, violín

Nuria Majuelo, violonchelo

Karina Azizova, piano

Teatro Real

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

ÓPERA

LAKMÉ

Ópera en tres actos. Música de Léo Delibes (1836-1891). Libreto de Edmond Gondinet y Philippe Gille, basado en la novela *Rarahu ou le Mariage* (1880) de Pierre Loti. Estrenada en el Teatro de la Opéra-Comique de París el 14 de abril de 1883. Estrenada en el Teatro Real el 13 de noviembre de 1898. Ópera en Versión de Concierto.

Director Musical: Leo Hussain. Director del Coro: Andrés Máspero. Coro y Orquesta titulares del Teatro Real (Coro

Intermezzo/Orquesta Sinfónica de Madrid).

Lakmé: Sabine Devielhe. Gérald: Xabier

Anduaga. Nilakantha: Stéphane Degout.

Frédéric: David Menéndez. Mallika: Héloïse

Mas. Hadji: Gerardo López. Miss Ellen: Inés

Ballesteros. Miss Rose: Cristina Toledo.

Mistress Bentson: Enkelejda Shkosa. Kouravar:

Isaac Galán.

Marzo: 1 y 3. 19:30 h.

EL ÁNGEL DE FUEGO

Ópera en cinco actos. Música y libreto de Sergéi Prokófiev (1891-1953). Libreto basado en la novela homónima (1907), de Valery Bryusov. Estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 25 de noviembre de 1954. Estreno en el Teatro Real. Nueva Producción del Teatro Real, en colaboración con la Opernhaus de Zürich.

Director Musical: Gustavo Gimeno. Director de

Escena: Calixto Bieito. Escenógrafa: Rebecca

Ringst. Figurinista: Ingo Krügler. Iluminador:

Franck Evin. Diseñadora de video: Sarah

Derendinger. Dramaturga: Beate Breidenbach.

Director del Coro: Andrés Máspero. Coro y

Orquesta titulares del Teatro Real (Coro

Intermezzo/Orquesta Sinfónica de Madrid).

Renata: Ausrine Stundyte 22, 25, 28, 31 mar; 3, 5

abr, Elena Popovskaya 23, 26 mar; 1, 4 abr.

Ruprecht: Leigh Melrose 22, 25, 28, 31 mar; 3, 5

abr, Dimitris Tiliakos 23, 26 mar; 1, 4 abr.

Agrippa von Nettesheim / Mefistófeles: Dmitry

golovnin 22, 25, 28, 31 mar; 3, 5 abr, Vsevolod

Grivnov 23, 26 mar; 1, 4 abr. La Madre Superiora

/ Vidente: Agnieszka Rehlis 22, 25, 28, 31 mar; 3, 5

abr, Olesya Petrova 23, 26 mar; 1, 4 abr. El

Inquisidor: Mika Kares 22, 25, 28, 31 mar; 3, 5

abr., Pavel Daniluk 23, 26 mar; 1, 4 abr. Posadera:

Nino Surguladze. Fausto: Dmitry Ulyanov.

Jackob Glock / Doctor: Josep Fadò. Mathias /

Posadero: Gerardo Bullón. El Conde Heinrich /

El Padre: Ernst Alisch. Camarero: David Lagares.

Marzo: 22, 23, 25, 26, 28, 31. 19:30 h.

Abril: 1, 3, 4, 5. 19:30 h., domingos 18:00 h.

Sala Principal.

REY ARTURO

Semiópera en cinco actos. Música de Henry

Purcell (1659-1695). Libreto de John Dryden.

Estrenada en el Queen's Theatre/Dorset Garden

de Londres en junio de 1691. Estreno en el

Teatro Real versión de concierto dramatizada.

Director Musical: Lionel Meunier. Concertino:

Tuomo Suni. Textos: Isaline Claeys, Simon

Robson. Dramaturga: Isaline Claeys.

Sopranos: Sophie Junker, Zsuzsi Tóth, Caroline

Weynants, Viola Blache. Altos: Jan Kullman,

Alexander Chance, Helene Erben, David

Feldmann. Tenores: Robert Buckland, Jacob

Lawrence, Hugo Hymas, Rory Carver. Bajos:

Sebastian Myrus, Marcus Farnsworth, Lorant

Najbauer, Lionel Meunier. Vox Luminis.

27 de Marzo. 18:00 h. Sala Principal.

CONCIERTOS Y RECITALES

LISETTE OROPESA

Fragmentos de las óperas *Guillaume Tell*, *Le siège*

de Corinthe, *Le Comte Ory* de Gioacchino Rossini,

y de *Les Martyrs*, *Lucie de Lammermoor*, *La favorite*

y *la Fille du Régiment* de Gaetano Donizetti.

Obras de Edvard Grieg, Richard Strauss y

Richard Wagner. Lisette Oropesa: Soprano.

Corrado Rovaris: Director de Orquesta.

Orquesta Titular del Teatro Real

30 de Marzo. 19:30 h. Sala Principal.

¡TODOS A LA GAYARRE!

TALLERES FAMILIARES

VI – TÚ ME HICISTE BRUJERÍA

Gran cita en la Gayarre de fantasmas, ángeles y

brujas (Actividad paralela a *El ángel de fuego*)

27 de Marzo. 12:00 h y 17:00 h. Sala Gayarre.

FLAMENCO REAL

Alba Heredia – Alba & Lando

Alba Heredia es Premio Desplante 2015 por el

Festival Internacional del Cante de las Minas.

Pertenece a una de las dinastías más relevantes

del mundo flamenco como son los Maya, es

sobrina de grandes maestros como Manolete,

Mario Maya, Juan Maya Marote y prima de Iván

Vargas. En 2005 comienza a bailar en Madrid

en los más prestigiosos tablaos de la ciudad, y

en las famosas Zambras de las Cuevas del

Sacromonte siempre que sus proyectos se lo

permiten. Actualmente la bailaora se

encuentra entre Granada y Sevilla trabajando

en los tablaos más prestigiosos y en numerosos

proyectos en el extranjero. Alba&Lando es un

espectáculo donde predomina el baile puro,

tradicional y racial, desde la mismísima cuna

del flamenco en Granál, El Sacromonte,

sacando lo más hondo del alma para mostrarlo

en cada paso, cada gesto, en cada nota, es un

recuerdo a lo antiguo, a lo milenario.

Alba Heredia: Baile. Antonio Moreno Maya 'El

Cancu': Cante. José Plantón 'José de Calli':

Cante. David Jiménez: Guitarra. Juan Jiménez:

Guitarra. Rober 'El Moreno': Palmas.

17 de Marzo, 19:00 h. y 18 de Marzo,

19:00h. y 21:00 h. Salón de baile.

CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40. www.cndm.mcu.es. Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

CICLO UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala de Cámara

Jueves, 3. 19:30h

CONCERTO 1700

Daniel Pinteño, violín y dirección

Jone Martínez, soprano

Carlos Mena, contratenor

Atalaya divina: música para los castrati de la Real

Capilla

Martes, 8. 19:30h

LES ARTS FLORISSANTS

William Christie, director

Rachel Redmond, soprano

James Way, tenor

Sreten Manojlovic, bajo

G. F. Haendel: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*

Miércoles, 16. 19:30h

BENJAMIN ALARD, clave

Proyecto Clavier Übung (5ª parte)

Obras de J. S. Bach

Martes, 22. 19:30h

LA RITIRATA

Josep Obregón, violonchelo y dirección

Pierre Hantaï, Daniel Oyarzabal, Ignacio Prego

y Diego Ares, claves

Johann Sebastian Bach. Conciertos para dos, tres y cuatro claves

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica

Domingo, 6. 18:00h

VESPRES D'ARNADÍ

Dani Espasa, clave y dirección

G. F. Haendel: *Amadigi di Gaula*

Domingo, 20. 19:00h

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Giovanni Antonini, director

J. S. Bach: *Integral de la Suites para orquesta*

CICLO SERIES 20/21

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE

REINA SOFÍA. Auditorio 400

Lunes, 7. 19:30h

SINFONIETTA DE LA ESCUELA SUPERIOR

DE MÚSICA REINA SOFÍA

Johannes Kalitzke, director

Annya Pinto, Soprano

Obras de L. Berio, M. Sotelo *, A. Webern, F.

Schereker

Lunes, 28. 19:30h

LINA TUR BONET, violín

Obras de D. Rognoni, J. M. Guix*, N. Matteis, G.

Kurtág, T. Baltzar, K. Saariaho, J. J. Vismayr, M.

Sotelo *, J. M. Sánchez-Verdú, H. I. F. von Biber

* Estreno absoluto

CICLO LICEO DE CÁMARA XXI

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de

Cámara

Jueves, 10. 19:30h

CUARTETO EMERSON

Obras de L. v. Beethoven de F. Schubert

Jueves, 17. 19:30h

JANINE JANSEN, violín | DENIS

KOZHUKHIN, piano

Obras de F. Schubert, J. Brahms, L. v.

Beethoven

CICLO FRONTERAS

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala de Cámara

Viernes, 11. 19:30h

VÍKINGUR ÓLAFSSON

El piano intelectual

CICLO ANDALUCÍA FLAMENCA

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala de Cámara

Viernes, 18. 19:30h

JOSÉ CORTÉS 'PANSEQUITO', cantaor

El Perla, guitarra

Chicharito y Rafa de Jerez, palmas

Flamenco con leyenda

CICLO BACH VERMUT

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica

Sábado, 19. 12:30h

BENJAMIN ALARD, órgano

Proyecto Clavier Übung (6ª parte)

Obras de J. S. Bach

CICLO JAZZ EN EL AUDITORIO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala de Cámara

Sábado 19, 4. 20:00h

CHRISTIAN McBRIDE & INSIDE STRAIGHT

XXVIII CICLO DE LIED

TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 21. 20:00h

JOSEP-RAMON OLIVÉ, barítono

VICTORIA GUERRERO, piano

Obras de L. v. Beethoven, F. Schubert, G. Fauré

y R. Strauss

Ciclo de Grandes Intérpretes / Ciclo de Jóvenes Intérpretes

Fundación Scherzo. Telf. 91 725 20 98.

Localidades Auditorio Nacional: taquillas,

teatros del INAEM, 902 22 49 49

y www.entradasinaem.es

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica.

21 de marzo de 2022. 19:30 h.

ALEXANDRE KANTOROW, piano

Obras de Bach, Liszt, Scriabin y Schumann



CONTRAPUNTO

NORMAN LEBRECHT

La música en EE.UU. después de la pandemia (continuación)

Viene de la pág. 88

La música clásica ha soñado durante mucho tiempo con la posibilidad de un nuevo público, y la pandemia se lo ha proporcionado. Mientras que el público de abono más recalcitrante se ha quedado en casa durante dos años, un público más joven, curioso y diverso se ha dejado ver por primera vez en

estos ámbitos. Si les gusta lo que oyen, repiten. Los recién llegados son exigentes y conscientes de los costes. No acudirán a conciertos rutinarios y es probable que aprecien la variedad de eventos que se ofrecen en espacios más pequeños alrededor del edificio, desde lecturas de poesía, conciertos de jazz o de cuartetos de cuerda, hasta una *Turangalila* de Messiaen completa.

Lo que acabo de describir suena mucho como la sala de conciertos del futuro, un lugar en el que la gente puede comprometerse con la música con el grado de intensidad elegido por cada uno: total en la sala, informal en el vestíbulo con un café en la mano o periférico desde la calle. Si la Geffen es la mitad de buena de lo que aparenta a través de Zoom, será la referencia mundial durante una generación. ¶



Recreación virtual del proyecto para el David Geffen Hall (Diamond Schmitt Architects).

La música en Estados Unidos después de la pandemia

LA Metropolitan Opera House ha permanecido cerrada durante el mes de febrero. Los directores musicales de las principales orquestas de Nueva York y Seattle, un holandés y un danés, abandonaron sus puestos. Grandes nombres europeos han presentado sus excusas. Una docena de orquestas contrataron a vicepresidentes de EDI, igualdad, diversidad e inclusión. El Cuarteto Emerson, el mejor de Estados Unidos, ha tirado la toalla. Algunos profesores de música han sido llevados ante los tribunales de justicia. La película *West Side Story* de Steven Spielberg ha perdido la mayor parte de su inversión.

Sin embargo, al final de este oscuro túnel pude haber un rayo de luz, posiblemente un cambio de tendencia. El próximo mes de octubre, la Filarmónica de Nueva York regresará al Lincoln Center, un año antes de lo previsto. Sí, han leído bien. La transformada sala David Geffen abrirá sus puertas un año antes de la fecha estimada gracias, en parte, a que los cierres provocados por la pandemia han permitido que las obras se aceleren. No recuerdo una inauguración de una sala de conciertos que se anticipe a su fecha prevista; pero eso es lo de menos.

El presupuesto original para desmontar el auditorio hasta sus cimientos y equiparlo para los usos y necesidades del siglo XXI era de unos mil millones de dólares. Al fin y al cabo, el edificio se encuentra situado en una zona de Manhattan en la que sólo los grandes inversores pueden permitirse alquilar algo más que una habitación con una sola cama. Mil millones de dólares parecía una cantidad razonable y los ejecutivos se pusieron a buscar aportaciones entre los ricos del centro de la ciudad. ¿Y saben qué? El gasto final se ha quedado en poco más de la mitad de esa cantidad: 550 millones de dólares.

Se trata de algo increíble. En Europa, todo el mundo gasta de más. La Filarmónica de París triplicó su presupuesto en 534,7 millones de euros, mientras que la Elbphilharmonie de Hamburgo septuplicó el suyo. La Ópera de Colonia tendrá que pagar intereses hasta 2063

por su reforma de mil millones de euros. Londres no puede siquiera plantearse el reemplazo de su horrible Sala Barbican. Manhattan nos ha sacado los colores a todos.

Por supuesto, nada de esto servirá a menos que la nueva sala supere las notorias deficiencias de la antigua: acústica turbia, accesos deficientes y una atmósfera estirada que desanima a cualquier aficionado, salvo a los más decididos. Inaugurada en 1962 en el mismo lugar donde antes habían estado emplazados los bloques de viviendas que sirvieron de decorado a la versión original de *West Side Story*, la sala llevaba el nombre de Avery Fisher, quien realizó la principal donación de 10,5 millones de dólares. Hoy en día, esa suma apenas serviría para los gastos de limpieza, de modo que en 2015 se borró el

pulsar un botón para permitir la ampliación de la orquesta o un *backstage* más profundo.

El propio escenario se ha adelantado siete metros para aumentar la cercanía entre los intérpretes y el público —“un contacto más visceral”, dice Borda— y la techumbre se ha elevado. Las paredes laterales se han rediseñado en madera con el fin de “envolver a la orquesta con la sala”.

No podremos saber si el sonido es el ideal hasta que la orquesta comience a emitir notas a pleno pulmón, pero el proyecto ha recogido los mejores principios de la forma de caja de zapatos bostoniana del siglo XIX para fundirlos con el estilo moderno de viñedo de Hamburgo y París. Debería funcionar. De hecho, un músico de la Filarmónica que ha realizado pruebas furtivas con su instrumento me ha

La música clásica ha soñado durante mucho tiempo con la posibilidad de un nuevo público, y la pandemia se lo ha proporcionado

nombre de Fisher y el auditorio pasó a llamarse David Geffen Hall, en honor a un magnate de Hollywood que donó 100 millones de dólares para que su nombre figurara sobre la puerta. Todo ello se antoja muy poco sentimental, pero así es como se hacen los negocios en Nueva York.

¿Y qué se obtiene por ese dinero? Deborah Borda, presidenta de la Filarmónica de Nueva York, me invitó hace unas semanas a realizar una visita virtual por Zoom. Lo que pude ver me llevó a la conclusión de que el Geffen Hall dejará al resto del mundo intentando ponerse a la altura.

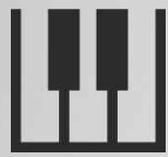
Es imposible juzgar la acústica en este momento, pero el aforo se ha reducido de 2.738 localidades a 2.200, lo que sin duda jugará a favor del sonido. Y lo que es mejor, las filas de asientos pueden alzarse o retirarse a voluntad. Una grada de butacas en la parte trasera del escenario resulta ideal para los que nos gusta situarnos en proximidad a los músicos, pero los asientos pueden retirarse hacia detrás con sólo

asegurado que realmente funciona.

En cuanto al exterior, el aspecto del antiguo Avery Fisher Hall era tan atractivo desde fuera como Sing-Sing o Fort Knox. Si uno finalmente encontraba la forma de entrar por algún resquicio a la fortificación, se topaba con una hilera de taquillas que anulaban cualquier posibilidad de interacción humana. En lo que respecta al viejo vestíbulo, poco había en él para refrescar el cuerpo o el alma.

El nuevo vestíbulo es otra cosa: de entrada, es el doble de grande y está rodeado de cristalerías para que todo lo que hay dentro se pueda contemplar desde la calle. El espacio estará salpicado de puestos de café y por todas partes habrá asientos para relajarse. Una pantalla gigante de vídeo mostrará cada concierto en directo y de forma gratuita para todo aquel que quiera pasarse por allí, o verlo desde la Séptima Avenida o la Calle 66. Esta parece ser la primera sala de conciertos del mundo sin paredes, y las oportunidades son ilimitadas.

Continúa en la pág. 87



CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

21/03/2022

Alexandre Kantorow piano

I
J. S. BACH / F. LISZT
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen S 179

R. SCHUMANN
Sonata nº 1 en Fa sostenido menor op. 11

II
F. LISZT
Soneto nº 104 de Petrarca
Après une lecture du Dante:
Fantasia quasi Sonata
Abschied S 251
La Lúgubre Gondola S 200 nº 2

A. SCRIBAN
Vers la flamme op. 72



Auditorio Nacional de Música, Sala Sinfónica. Madrid

Localidades: desde 25 € / Carné Joven Madrid 6 € / Menores de 30 última hora 6 €

www.entradasinaem.com / 902 22 49 49

Organizado por la FUNDACIÓN SCHERZO
C/ Cartagena, 10 - 1ºC. 28028 MADRID
con la colaboración del Ministerio de Cultura (INAEM)



schерzo
FUNDACIÓN

TRES GRANDES ESTRENOS DEL TEATRO REAL

SERGUÉI PROKÓFIEV EL ÁNGEL DE FUEGO

22 MAR # 5 ABR

Director musical **Gustavo Gimeno**

Director de escena **Calixto Bieito**

Nueva Producción del Teatro Real, en colaboración con la Opernhaus de Zürich

ESTRENO EN EL TEATRO REAL



HENRY PURCELL REY ARTURO

27 MARZO

Director musical **Lionel Meunier**

Versión de concierto dramatizada

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

JOAN CEREROLS AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO EXTINCIÓN

12 - 24 ABR

Director musical **Javier Ulises Illán**

Directores de escena **Álex Serrano y Pau Palacios y dramaturgos**

ESTRENO ABSOLUTO

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Teatro de la Abadía

Funciones en



TEATROREAL.ES

TAQUILLAS
900 24 48 48

International
OPERA
AWARDS



TEATRO REAL
MEJOR TEATRO
DE ÓPERA

TR **TEATRO REAL**
CERCA DE TI

Administraciones Públicas



MADRID

Mecenas principal
tecnológico



Mecenas principal
energético



Mecenas principales



Mecenas



#Cultura
Segura

