scherzo

DOSIER
AQUILES TRAVESTIDO
ENTREVISTAS
VIVICA GENAUX
CUARTETO GERHARD
ACTUALIDAD
PATRICIA KOPATCHINSKAJA
FRANCESCA ASPROMONTE
DISCOS
DANIEL PINTEÑO
JOSEP MARIA GUIX
ANTONIO GALERA

GABRIEL URENA
SAVIA NUEVA

9 778402 134807 00360

SCHERZO REVISTA DE MÚSICA AÑO XXXV - Nº 360 MARZO 2020

WAGNER
19 MAR —
5 ABR

20 Liceu
Opera
Barcelona
La fuerza de la Ópera

ESTRENO MUNDIAL - NUEVA PRODUCCIÓN
EL DEBUT DE KATHARINA WAGNER EN EL LICEU

LOHENGRIN

CON LAS VOCES DE KLAUS FLORIAN VOGT Y EVELYN HERLITZIUS

DIR. MUSICAL **Josep Pons** DIR. ESCENA **Katharina Wagner**
CAST **Klaus Florian Vogt (Lohengrin), Erin Wall (Elsa de Brabante), Günther Groissböck (Heinrich), Evelyn Herlitzius (Ortrud), Carsten Wittmoser (Friedrich de Telramund), Roman Trekel (Heraldo del rey)**
ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU DIR. CORO **Conxita Garcia**

LICEU.CAT – 902 787 397 #LOHENGRINLICEU

Con el apoyo idealista

M.Borggreve

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
Miguel Ángel Aguilar Rancel
Josep Armengol
Félix de Azúa
Rafael Banús Irusta
Pablo Batallán
Nuria Blanco Álvarez
José Antonio Cantón
Yahvé M. de la Cavada
Jacobo Cortines
José María Domínguez
Fernando Fraga
Ismael G. Cabral
Germán Gan Quesada
Benjamín G. Rosado
Manuel García Franco
Ana García Urcola
Miguel Ángel González Barrio
Carlos Javier González Serrano
Bernd Hoppe
Paul Korenhof
Juan Ramón Lara
Martin Lasalle
Norman Lebrecht
Martín Llade
Tomás Marco
Luis Martín
Santiago Martín Bermúdez
Joaquín Martín de Sagarmínaga
Blas Matamoro
Erna Metdepenninghen
Andrés Moreno Mengíbar
Miguel Ángel Ordóñez
Rafael Ortega Basagoiti
Nathaly Ossa
Enrique Pérez Adrián
Javier Pérez Senz
Paolo Petazzi
Ruth Prieto
Arturo Reverter
Barbara Röder
Pablo L. Rodríguez
David Rodríguez Cerdán
Stefano Russomanno
Roger Salas
Urko Sangroniz
Pablo Sanz
Javier Sarría Pueyo
Joan-Albert Serra
Javier Serrano Godoy
Bruno Serrou
Antonio Soriano Santacruz
Luis Suñén
Michael Thallium
José Luis Téllez
José Antonio Tello Sáenz
Álvaro Torrente
Eduardo Torrico
Nicola Usula
Asier Vallejo Ugarte
Pablo J. Vayón
Enrique Velasco
Juan Manuel Viana

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

8 **Con nombre propio**

Patricia Kopatchinskaja
Por Ismael G. Cabral

Francesca Aspromonte
Por Martin Lasalle

12 **Agenda / Noticias**

17 **Hoja de contactos**
Por Benjamín G. Rosado

18 **Reportaje**

La esperanza de Afganistán
Por Nathaly Ossa

22 **Actualidad**

Nacional / Internacional

38 **En portada**

Gabriel Ureña
Por Ana García Urcola

42 **Grabaciones**

Entrevistas:
Daniel Pinteño
Josep Maria Guix
Antonio Galera

67 **Libros**

VIVICA GENAUX

69 **Dosier**

Aquiles travestido: ópera y mito

Achille in Retiro
Por Álvaro Torrente

Los sueños de Aquiles
Por Nicola Usula

La dignidad de la retórica
Por José María Domínguez

Aquiles en Sciro de Ramón de la Cruz y Blas de Laserna
Por Antonio Soriano Santacruz

86 **Encuentros**

Vivica Genaux
Por Eduardo Torrico

Cuarteto Gerhard
Por Javier Pérez Senz

92 **Jazz**
Por Pablo Sanz

94 **Bandas sonoras**
Por Miguel Ángel Ordóñez

96 **Sonido**
Por Josep Armengol

98 **Músicas sumergidas**
Por Juan Manuel Viana

99 **El horizonte quimérico**
Por Martín Llade

100 **Educación**
Por Joan-Albert Serra

101 **Danza**
Por Roger Salas

102 **La guía de Scherzo**

104 **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.

Nuevo ministro, viejos problemas

Los cambios en la política siempre tienen que ver, entre nosotros, con la cultura mientras, y a la recíproca, esta se beneficia o se aflige con aquellos. Como diría un relativista con retranca: todo depende. Cada vez que llega un nuevo ministro hereda las cosas pendientes que suelen ser las mismas que heredara su antecesor salvo alguna que otra que este consiguió finalmente poner en marcha. No será la excepción el nuevo ministro, José Manuel Rodríguez Uribes, quien lo es también dentro de un gobierno de coalición por vez primera en España y, además, de izquierdas; y, además también, al que quizá no le sea fácil terminar la legislatura recién comenzada. Un gobierno de izquierda que, como siempre, afirma que le interesa especialmente la cultura, y que le interesa más que a la derecha. Esta ya ha reaccionado a través de Andrea Levy, delegada del área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte de la ciudad de Madrid, quien ha acusado de sectarismo a sus antecesores en el puesto por suprimir los nombres de dos espacios de las naves del Matadero dedicados a Max Aub y Fernando Arrabal. Podría haber dicho Levy que las cosas se nombran por sí mismas sin necesidad de bautizos por muy cordiales que sean y muchos hubieran alabado su inteligencia. Por cierto, que Madrid tiene algún problema cultural que asoma y no es precisamente ese de los nombres.

Pero además de lucir ese supuesto interés por la cultura, el actual gobierno y el actual ministro deberán actuar decididamente en unas cuantas cosas, algunas de ellas ya iniciadas o continuadas por el saliente Guirao, cuya no continuidad en el cargo ha sorprendido a propios y extraños y, quien, por cierto, afirmó que su logro más importante había sido dejar definitivamente zanjada la imposible unión entre el Teatro Real y el de la Zarzuela. Ya ven, dos cosas de Madrid elevadas a la categoría de asunto nacional del que ya se habló aquí en su momento y que el nuevo titular ha decidido, con acierto, no tocar.

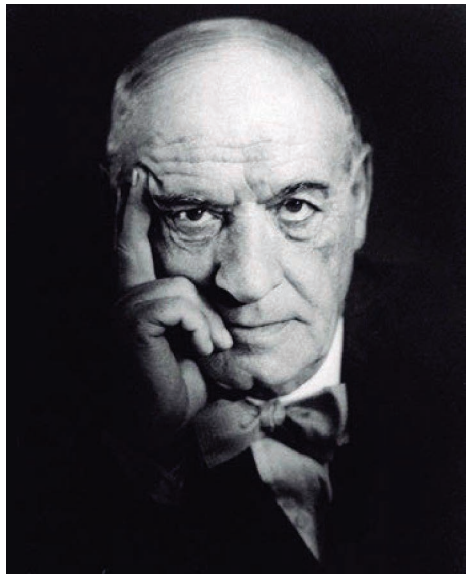
El ministro tiene, en materia musical, unas cuantas cosas por resolver que, suponemos, alguien le habrá recordado y que, si nos ponemos a pensar, no parecen tan difíciles. La reorganización del INAEM es una de ellas y, además, factible hoy y ahora. Como la definitiva solución del reglamento de la Orquesta y Coro Nacionales de España que lleva coleando desde 2002. O la relación de esta con las comunidades autónomas en un programa de intercambios que diera idea del formidable momento actual de las orquestas españolas, esas a las que los políticos menos inteligentes tratan de recortar medios recurriendo si hace falta a la falsedad, una vez más hija de la ignorancia interesada. Uno de ellos llegó a decir que la orquesta de su comunidad autónoma era la que menos dinero recibía del Ministerio. Como saben nuestros lectores, solo la Orquesta y Coro Nacionales de España dependen del Ministerio de Cultura y reciben fondos del mismo.

Y, naturalmente, lo último en este editorial —quedan la SGAE, el cine con sus ayudas y sus paisajes, las librerías— pero seguramente la más importante de las obligaciones que tiene pendientes el nuevo ministro con la música como motor de la cultura y de sí misma, es la Ley de Mecenazgo. Muy prudente ha empezado Rodríguez Uribes manifestando que espera que Hacienda haga todo lo posible. Cada uno tiene su perfil pero da la sensación que un profesor de Filosofía del Derecho bien puede echar el resto en la que seguramente sea su ocasión de oro y ser menos prudente y echarle un órdago a un ministerio que nunca ha visto semejante ley con buenos ojos porque con ella recauda menos aunque la cultura gane más. La historia reciente nos presenta conflictos gubernamentales en los que Cultura salió mal parada porque su titular, que pagó el pato, no calibró la potencia del choque ni el poder del adversario. No se trata de parachutar a Rodríguez Uribes en una caída sin precauciones pero sí de recordarle que esa ley de mecenazgo es necesaria. Y que si quiere pasar a la historia, como ministro y como virtuoso de la negociación, esta es su oportunidad. ¶

El desconcierto

FÉLIX DE AZÚA

JOSÉ ORTEGA Y GASSET



COMO mucha gente de mi generación, yo maldije a Ortega y Gasset, a quien tuve, según me habían ordenado mis jefes, por un 'ideólogo burgués'. Sólo más tarde volví a él con regocijo porque la suya fue una de las escasas voces inteligentes en la España de hace cien años y es un depósito inmenso de datos sobre lo que en este país no va a cambiar nunca.

Caí el otro día sobre sendos artículos de 1919 y 1920 en los que reflexionaba sobre el rechazo que producía entonces lo que él llamaba "la nueva música". Hace un siglo esa música nueva era la de Debussy y Stravinsky. De hecho, ya sonaban desde 1910, pero lo que a Ortega le llamaba la atención era el rechazo que esa música provocaba en la gente afecta a los conciertos, con la excepción de algunos profesionales y gentes selectas como él mismo.

Su argumento era acertado. El salto de una música de extrema emoción y sentimiento, como fue la del Romanticismo, a otra que se negaba a emocionar, produjo un cortocircuito que el público no pudo resolver. En 1920 ya comprendía Ortega con toda claridad que el camino emprendido por las artes iba a traspasar la estética sentimental hacia otra puramente formal.

Más interesante aún era aquello en lo que se equivocaba. A su entender, el paso del tiempo, que había servido para que Wagner o Beethoven fueran aceptados por un gran público habituado a músicas más sencillas, no iba a tener la misma eficacia con la "nueva música". Creía Ortega que nunca serían populares ni Debussy ni Stravinsky porque su música negaba la demanda emocional de las masas. Creía el pensador que tanto el francés como el ruso negaban los sentimientos y las emociones que Ortega llama "del buen burgués". Por lo tanto, decía, jamás llegarán a las masas, las cuales no son sino una imitación de la burguesía. La nueva música, escribe, "no es impopular por difícil, sino que es difícil porque es impopular".

Decimos que se equivocaba, ya que en la actualidad tanto Debussy como Stravinsky son populares, pero no es del todo cierto. No son tan populares como los románticos, los cuales siguen dominando los programas de concierto de un modo apabullante. Y lo que es peor, apareció una "nueva música" a partir de Schoenberg que aún sufre un mayor rechazo popular y sólo los profesionales y algunas personas selectas están interesados en escucharla.

De modo que quizás Ortega se equivocara con la "nueva música", pero a lo mejor adivinó el inicio de un proceso que iría creciendo con el tiempo y cien años más tarde la impopularidad aún sería mayor. Tal vez no estaba tan equivocado y asistimos a una mengua progresiva de la clientela musical capaz de acceder a lo contemporáneo, en tanto que los conciertos masivos siguen dedicados a la música de hace dos siglos. ¡Esa *Novena* dirigida por Petrenko en agosto ante la Puerta de Brandemburgo!

Creía Ortega que nunca serían populares ni Debussy ni Stravinsky porque su música negaba la demanda emocional de las masas

Debo reconocer que este proceso, un aburrido tópico, me sigue intrigando. Bien es verdad que las artes visuales se hunden en un abismo aún más oscuro, pero el fenómeno en sí, el imposible entendimiento de artistas y público, me tiene perplejo. No me desconcierta tanto el que las masas eviten reunirse para oír el *Pierrot lunaire*, como que sigan agolpándose para oír la *Novena*. ¿Tan poco hemos cambiado en doscientos años? ¶

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

Fotografía de portada
Yeray Menéndez

Edición
Arantza Quintanilla

Educación
Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz
Pablo Sanz

Bandas sonoras
Miguel Ángel Ordóñez

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. Ángeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

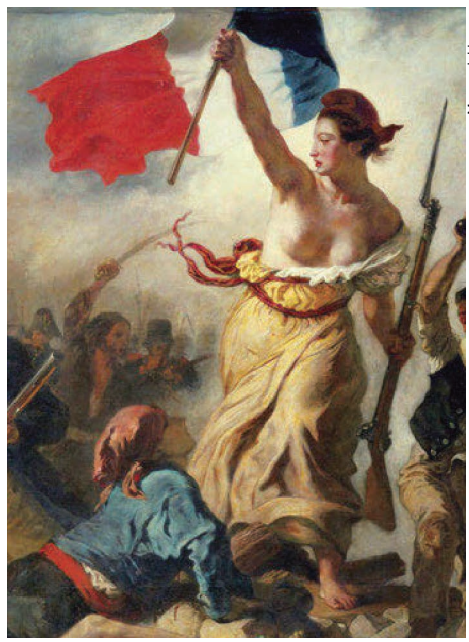
Impresión
SANTHER
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

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.

Lo discernible y lo indiscernible

José Luis Téllez



Museo del Louvre

La libertad guiando al pueblo (detalle), Eugène Delacroix.

Siempre resultó atractivo especular con la posibilidad de que Claude-Joseph Rouget de Lisle hubiese escuchado en algún momento el mozartiano *Concierto en Do mayor* KV *503* y que la fuerza y belleza del segundo tema del movimiento inicial hubiese impulsado su fantasía (incluso inconscientemente) a la hora de componer, en una especie de rapto acaecido en la tarde del 25 de abril de 1792, la letra y la música de su *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* que un año más tarde fue asumido como cosa propia por el Bataillon des Voluntaires de Marseille. Lo que había nacido como pieza de motivación castrense para la contienda austrofrancesa se metamorfoseaba en canto revolucionario, acogido por las masas populares con tal entusiasmo que no sólo se convirtió en emblema antimonárquico, sino que apenas tres años más tarde ya era oficialmente admitido como himno nacional.

Pero la realidad es que *La Marsellaise*, pese a la obvia coincidencia (al margen de la tonalidad) de su cabeza temática con el motivo que nutrirá el desarrollo del Allegro maestoso del concierto jamás hubiese podido nacer de su escucha. El himno se compuso en Estrasburgo, Rouget de Lisle jamás pisó Viena y el concierto mozartiano (que no se editó en vida del músico) solamente se ejecutó en diciembre de 1786 y abril de 1787 en la capital austriaca y en Leipzig el mes siguiente de ese mismo año, desapareciendo hasta que Artur Schnabel, con la Filarmónica de Viena dirigida por Georg Szell, lo sacara del olvido en 1934: la verosimilitud argumental no implica su realidad histórica. Por lo demás, Mozart había fallecido cuatro meses antes de que Rouget de Lisle presentara su himno.

En el otro extremo del paradigma cabría situar uno de los temas que mayor literatura compositiva hayan generado (lo que no implica su evidencia): la canción anónima conocida como *L'homme armé* (que ha sido atribuida a diversos autores, Antoine Busnois y Johannes Ockeghem entre ellos) se empleó como *cantus prius factus* en un total cercano al medio centenar de misas escritas entre 1450 y 1582 por gran número de compositores internacionales (Obrecht, Josquin, Sefl, Du Fay, Palestrina…), pero también españoles, como Peñalosa, Guerrero o Morales (que nos dejaron dos ejemplos cada uno). Este es el momento en que carecemos de una teoría suficientemente verosímil que explique tal superabundancia textual: se ha hablado del Toisón de Oro, de la Caída de Constantinopla, del arcángel San Miguel y de una cruzada contra los turcos, pero carecemos de documentos concluyentes.
La mayoría de las misas utilizan una versión de la melodía en Sol dórico (con el Si bemolizado), pero en algunos autores, como Palestrina, aparece como mixolidio (con el Si natural).
En todo caso, la fuerza de la canción, muy claramente estructurada en tres secciones con un esquema simétrico, se basa en el cambio de octava en la sección central. Esa disposición, así como su rítmica particular, la hacían especialmente apta para organizar cánones y otros juegos polifónicos.

Pero, en todo caso, lo que resulta obvio es la dificultad de reconocer la melodía una vez que se integra en la voz de tenor dentro de una estructura polifónica. El esquema métrico se ha disuelto y las notas que configuran el canto aparecen, normalmente, en valores largos, a lo que hay que añadir la frecuencia de los juegos temáticos que presentan el material invertido o retrogradado, lo que dificulta aún más su discernimiento sin consultar la partitura. Identificar la canción de origen dista de ser una experiencia inmediata: podría compararse con el propósito de descifrar la línea gregoriana que funciona como soporte de un *organum* como el celebérrimo *Sederunt principes* de Perotin, donde el exuberante juego isorrítmico de las tres voces superiores imposibilita la lectura del desarrollo, lentísimo, con que se despliega el *cantus firmus*. Pero, y pese a todo, la melodía (su interválica) está ahí, nutriendo la densa polifonía que la envuelve.

Escuchar el ayer con los oídos de hoy solamente puede conducir al error derivado de considerar lo accesorio como protagónico

Legible y no legible, identificable y no identificable. En 1775 Mozart, a solicitud de Maximiliano III, el príncipe elector de Múnich, compone el ofertorio *Misericordias Domini* (KV 222). Es una pieza de alta elaboración contrapuntística en Re menor que contiene algunos interludios homófonos: para introducir el primero modulando a Fa mayor, los violines presentan un motivo ascendente y descendente que, desde nuestra perspectiva actual, evoca vagamente el famoso coral con que se cantará *An die Freude* en el final de la *Novena* beethoveniana, que se repetirá más tarde en Do y que, finalmente, regresará en tónica mayor para introducir la conclusión.

El motete de Mozart no se editó y Beethoven, que tenía cinco años, no pudo escucharlo en ocasión de su estreno, pero no faltan quienes acusan de plagio al autor de *Fidelio*, ignorando el papel preponderante que tanto las escalas como los arpegios mayores o menores jugaban en la configuración melódica dominante en la música del periodo. Escuchar el ayer con los oídos de hoy solamente puede conducir al error, derivado de considerar lo accesorio como protagónico: y es que tal vez cupiese describir la historia de la música como el juego dialéctico de oposición entre lo discernible y lo indiscernible. (Indiscernible: *La Marsellaise* en la escucha de *Hymnen*, la monumental composición electroacústica de Karlheinz Stockhausen. Pero esa es otra historia… o tal vez no).

www.joseluistellez.com

II CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO

CIUDAD DE TORRELAVEGA

Del 20 al 26 de abril - 2020

Organiza:

AYUNTAMIENTO TORRELAVEGA

GOBIERNO de CANTABRIA

CREATIVA on STAGE

INSCRIPCIONES:

www.creativaonstage.net/concurso

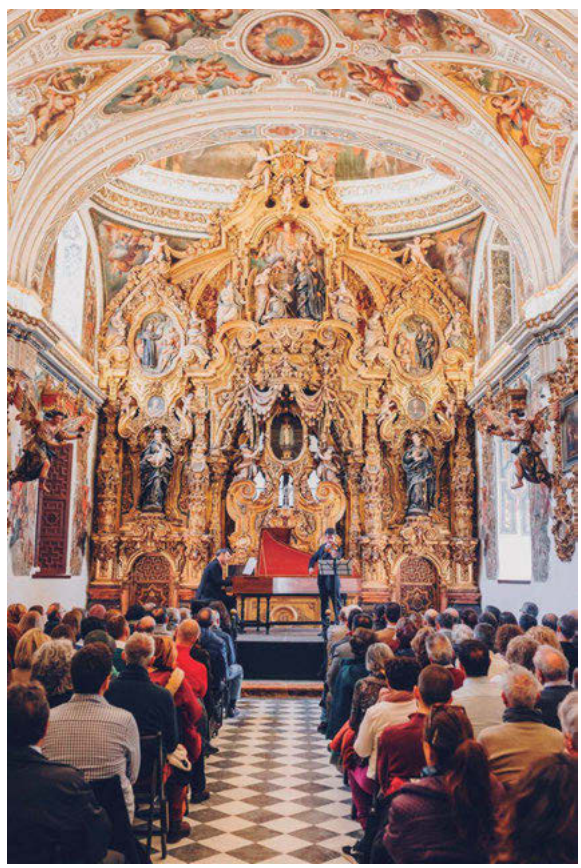
Es la gente, estúpido

El asociacionismo se antoja una estrategia fundamental en la defensa de los proyectos

Pablo J. Vayón

El 8 de marzo, el bajo hispano-belga Bart Vandewege dirigirá al Coro de la Sociedad Musical de Sevilla en un proyecto original en el que los corales de la *Pasión según San Mateo* de Bach se intercalarán en una interpretación de la *Pasión según San Mateo* de Schütz. El concierto cerrará la última iniciativa de la Asociación de Amigos de la Orquesta Barroca de Sevilla, un ciclo de tres conciertos con tres conjuntos sevillanos presentado como adelanto del Festival de Música Antigua de la capital andaluza, que el día 13 de este mismo mes inaugurará su trigesimoséptima edición.

La AAOBS se ha convertido en un agente fundamental de la música sevillana. Creada en 2007 con el objetivo de dar apoyo social a la OBS, la Asociación superó hace años el millar de miembros y se ha infiltrado en la cultura local con una audacia singular. Desde 2013 organiza su propio ciclo de conciertos (Otoño Barroco), que empezó siendo una iniciativa modesta, de naturaleza meramente didáctica para sus asociados, y en 2019 ofreció ya siete recitales con nombres como los de Miguel Rincón, The English Concert, Sara Águeda, Javier Núñez, Francisco Fernández Rueda, Arthur Schoonderwoerd o Eduardo López Banzo entre los participantes. Además, mantiene una beca de estudios para jóvenes sevillanos que amplían sus estudios en el extranjero y ofrece a sus socios un interesante plan anual de viajes musicales. La Asociación aspira a repetir en años sucesivos este breve ciclo coral para acabar convirtiéndolo en el Fringe del FeMÁS.



La AAOBS tiene un convenio de colaboración con otras entidades sevillanas de fines similares, entre las que la más activa es la ASAO (Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera), que, olvidados ya sus inicios dorados allá por los 90, en los que llegó a organizar varios festivales de ópera, mantiene las actividades en torno a las óperas representadas en el Maestranza y un Certamen de Nuevas Voces que ha alcanzado su decimosexta edición en estupenda forma.

La crisis económica de la pasada década provocó en Andalucía severas reducciones presupuestarias para la mayor parte de las instituciones culturales, un marasmo del que muchas siguen sin recuperarse (y ahí están las orquestas para demostrarlo), se llevó por delante iniciativas y ciclos valiosos o redujo otros a niveles ínfimos. La crisis reactivó además un debate sobre las subvenciones públicas que se alimenta también de otras coyunturas sociales. ¿Hasta cuándo podrán mantener las instituciones públicas los privilegios al ocio de diversos colectivos ciudadanos en sociedades culturalmente diversas? Hasta ahora, la idea de que los conjuntos patrimoniales (y el concepto se ha estirado para hacer caber lo mismo una iglesia gótica que un cuarteto de saxofones) merecen protección pública se ha impuesto sin demasiadas reticencias. Pero en un entorno político tan volátil como el que tenemos hoy nadie sabe lo que puede traer el futuro.

Quizás en unos años la música en vivo tenga que volver a refugiarse en las sociedades de conciertos y en el mecenazgo. Que el peso que el patrocinio privado tiene en la actividad cultural andaluza sea tan pobre es desde luego un lastre, y sin ley que permita la exención de impuestos (tampoco deberíamos hacernos trampas al solitario: esa es sólo otra forma de hacer recaer el coste de los espectáculos culturales en las arcas públicas), no parece que eso vaya a cambiar en breve. Una mayor implicación de la clase empresarial, con el trasfondo además del crecimiento del turismo, resulta hoy absolutamente necesaria.

Cada vez será más difícil defender proyectos musicales que nosotros, los exquisitos, consideramos imprescindibles

Queda el aficionado. La gente. En el caso sevillano parece bastante obvio que la buena salud de todo lo que tiene relación con la música antigua depende en gran medida de la existencia de una asociación con más de un millar de miembros que suelen llenar los espacios en los que ofrecen sus conciertos la OBS o el FeMÁS. Y ahí está la clave. Sin público o con un público en progresiva retirada, cada vez será más difícil defender proyectos musicales que nosotros, los exquisitos, consideramos imprescindibles. Deberíamos tener en cuenta que no vivimos solos. Que somos pocos. Y que la sociedad no nos debe nada. ¶

Beethoven 250: la música del silencio

La Orquesta Sinfónica del Vallés crea un nuevo proyecto social

Javier Pérez Senz

La Jove Orquestra Graeme Clark con Pablo Sainz Villegas

Fundación GAES

En la trayectoria de la Orquesta Sinfónica del Vallès (OSV), la dedicación al repertorio sinfónico y, de forma especial, a la ópera —de hecho, nació en 1987 en el seno de la Asociación de Amigos de la Ópera de Sabadell para actuar en sus temporadas— han copado siempre su agenda. Como sociedad anónima laboral, en la que los músicos son los propietarios, tienen que tocar, y mucho, para sobrevivir y asegurar un salario digno a su plantilla. Reciben algunas subvenciones, tanto del Ayuntamiento de Sabadell como de la Generalitat, pero es en la taquilla donde se juegan su supervivencia. Nada que ver, pues, con la cómoda vida de las orquestas institucionales con las que compiten en teatros y auditorios —tienen su propio ciclo de conciertos en el Palau de la Música Catalana— para atraer al público. Pero esa precariedad laboral nunca ha frenado su participación entusiasta en eventos solidarios por distintas causas sociales, colaborando con diversas iniciativas con fin social organizadas por ONGs, asociaciones y fundaciones. No deja ser curioso que, en este terreno, la OSV haya sido más activa que otras orquestas que manejan presupuestos mucho más holgados.

La cara visible de esta iniciativa es la Jove Orquestra Graeme Clark, formada por niños y jóvenes que nacieron con sordera severa o profunda

Sirva este largo, pero necesario, preámbulo para referirnos a su nuevo y fascinante proyecto social, Beethoven 250, que aprovecha la celebración del aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven para visualizar a las personas que, como el genio de Bonn, padecen hoy día una discapacidad auditiva, pero pueden y quieren gozar el placer de la música. La unidad de Otorrino-laringología y el Centro de Trasplantes Cocleares del Hospital Sant Joan de Déu, la Federación de Associacions Catalanes de Pares de Persones Sordes (ACPPS) y la Fundación GAES Solidaria colaboran en este proyecto, que es muy especial e impactante, pues crea experiencias únicas a través de la música para este colectivo y los hace más visibles al mostrar a la sociedad tanto sus necesidades como su extraordinario potencial.

La cara visible de esta iniciativa es la Jove Orquestra Graeme Clark (JOGC), formada por doce niños y jóvenes (de 8 a 17 años) que nacieron con sordera severa o profunda y que, gracias a los implantes cocleares, actualmente pueden oír, sentir y vivir la música interpretando piezas musicales. Su nombre rinde homenaje al investigador científico australiano Graeme Clark, considerado el padre del implante coclear. Dieron su primer concierto en junio del pasado año en el auditorio del Hospital Sant Joan de Deu —en este centro se han realizado hasta hoy 959 cirugías de implantación coclear—, interpretando una obra con el guitarrista Pablo Sáinz Villegas, y desde noviembre de 2019 su director titular es Jordi Cos, presidente y viola de la OSV.

El público ha podido descubrir, con sorpresa, los logros de este proyecto en los conciertos que dedican a Beethoven en su ciclo Simfònics al Palau. En el programa dirigido por Víctor Pablo Pérez el pasado 1 de febrero, estrenaron una pequeña pieza creada por la JOGC a partir del tema principal del *Concierto para piano nº 4*. Los niños y jóvenes instrumentistas crearon motivos y temas, con ayuda de monitores y músicos de la Simfònica del Valléss, un material que, arreglado y orquestado por el compositor Àlex Martínez Casamada, dieron carta sinfónica a *Amics en la guerra*, la pieza que, con bríos cinematográficos, abrió una velada en la que Josep Colom fue el sensible y musical solista del *Cuarto* de Beethoven, en un programa completado con una vehemente lectura de la *Segunda* de Brahms dirigida con entusiasmo y gran oficio por Víctor Pablo Pérez.

Se proyectó un reportaje sobre el proceso de composición de esta partitura, y es maravilloso ver la fuente de estímulos y la energía compartida en unos ensayos sembrados de anécdotas, alegría y momentos de emoción, como los que vivieron los pequeños coautores de *Amics en la guerra* al salir a saludar entre bravos y aplausos. Hay más acciones previstas —el 30 de mayo y el 11 de agosto próximos participarán en los conciertos dedicados a la *Novena* y la *Misa solemnis*— y muchos proyectos en cartera que, sinceramente, merecen nuestra más absoluta admiración y gratitud. ¶

Marco Borggreve

Patricia Kopatchinskaja

"Si todos están contentos, es que hiciste algo mal"

Lleva años en constante actualidad. La violinista (y no solo) Patricia Kopatchinskaja (Chisináu, Moldavia, 1977) regresará a España (a Madrid) esta primavera, de la mano de Ibermúsica, en dos ocasiones, con la Budapest Festival Orchestra y con la London Symphony. También visitará Valencia y Barcelona. Además, su reciente disco, *Time & Eternity*, fue una de las sorpresas discográficas de 2019 y próximamente presentará un nuevo y retador trabajo junto a Il Giardino Armonico. El repertorio clásico y la música contemporánea convergen de forma natural en su quehacer, pero también lo hacen la música antigua y, más recientemente, la voz y hasta la *performance*. Suerte de artista total, blanco de encendidos elogios y crudas críticas, Kopatchinskaja parece querer tomar el testigo, desde una atalaya más abierta e integradora, al histórico Irvine Arditti en el camino del riesgo.

Ismael G. Cabral

Este año, en marzo y mayo, regresa a España para presentar dos importantes y muy diferentes conciertos, los de Sibelius y Ligeti. ¿Cuál es su relación con estas obras?

Llevo tocando el *Concierto* de Jean Sibelius desde hace ya casi veinte años. Es una obra que adoro y a la que me aproximo como si se tratara de un volcán en erupción enclavado en un paisaje nórdico congelado. Una música capaz de crear tensiones ¡demoníacas!

El *Concierto* de György Ligeti es la obra maestra para el violín del siglo XX. Tocarlo y escucharlo es como estar en el interior de un avión imaginario. Bartók es uno de los pasajeros que va a bordo. Ligeti, el diseñador e ingeniero de la nave. Es como un gigantesco artefacto construido con los elementos más extraños y originales de la historia de la música occidental y de las músicas del mundo. Con ocarinas con 15.000 años de antigüedad, recuerdos de las flautas de bambú del lejano Oriente, una instrumentación propia de la Escuela de Notre-Dame de hace ocho siglos, perdidas melodías húngaras, ritmos complejos... Es una obra absolutamente difícil para todos los que estamos involucrados en ella; desde luego, para mí, pero también para los músicos de la orquesta y, ¡cómo no!, para el director. Pero si todo está en su lugar, obtienes sinergias maravillosas que se entrelazan y se entrecruzan, como en los estampados de las alfombras orientales. Y así, esta aeronave que

es la obra de Ligeti se eleva y se desliza luminosamente viajando a través de espacios interminables...

En estas citas va a trabajar con dos directores de perfiles tan diferentes como Ivan Fischer y Simon Rattle. ¿Cómo evalúa a uno y otro?

Tienen mucho en común. Ambos son grandes maestros que escuchan todo y a todos y que son muy claros expresando lo que quieren, por lo que una se siente muy segura a su lado. Además, los dos entienden y apoyan la creación musical como un arte imaginativo y en constante ebullición. Por último, y no menos relevante, tanto Fischer como Rattle tienen un gran sentido del humor y no son nada presuntuosos. Es una gran alegría trabajar con ellos.

Hace un año protagonizó uno de los conciertos más importantes en la historia de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Interpretó el *Concierto* de Chaikovski y realizó una formidable y muy personal versión de esta popular obra. ¿Hay páginas del repertorio que le permiten, más que otras, ofrecer un acercamiento diferente, diría hasta retador?

Como Pablo Casals dijo, un intérprete solo puede aspirar a presentar su encuentro personal con una obra de arte. Todo lo demás es mentira. Dicho esto, cuando abordo el *Concierto* de Chaikovski, como hago siempre con cualquier otra música, me limito a seguir lo que está escrito en la partitura y a transmitirlo de la forma más clara posible. Para hacer esto muchas veces hay que deshacerse de ciertas falsas tradiciones y esto trae de la mano sorpresas y algunas protestas y controversias.

Lleva tiempo colaborando también con una formación como Il Giardino Armonico. ¿Qué le atrae para acercarse a la interpretación históricamente informada e incluso, usted misma, al violín barroco?

Il Giardino Armonico es un grupo que lleva décadas en lo más alto de la interpretación musical. Debo confesar que cuando en el año 2000 los escuché en *The Vivaldi Album*, junto a Cecilia Bartoli, aquello fue para mí una conmoción. Una audición que cambió mi vida. Nunca llegué a soñar que yo pudiera hacer proyectos con ellos, pero hace algún tiempo decidí intentar tocar también el violín barroco buscando una gama más amplia de expresión y de color. Fue así cuando surgió un original concierto en el que confrontamos nuevas composiciones de compositores italianos inspiradas por Vivaldi con obras de este mismo. Fue una experiencia refrescante.

Saltando al siglo XX hace unos meses realizó un intenso tour con la Filarmónica de Berlín defendiendo el poco divulgado *Concierto* de Schoenberg. ¿Cree que al fin el tiempo de esta obra ha llegado?

No sabría contestar a esto, pero sí que le diré que, con respecto a mí, sí; mi tiempo con esta obra de Schönberg ha llegado. Al estudiar *Pierrot lunaire* llegué a entender los recovecos de una historia profundamente surrealista. En ocasiones abordo ciertas músicas en un nivel muy 'animal'; es decir, de forma instintiva e intuitiva. Cuando siento que estoy lista para compartir con el público mi historia personal con una obra entonces doy el paso y la presento en concierto. Después de muchas horas analizando el *Concierto para violín* de Schoenberg decidí que, realmente, yo lo que quería era vivir en ese edificio en lugar de hacer arqueología con él.

Su disco más reciente, que es también un concierto, *Time & Eternity* (Alpha), es un trabajo conceptual vertebrado por dos conciertos del siglo XX (Martin y Hartmann) y que da cobijo también a arreglos de De Machaut y Bach, obras contemporáneas de Fiser y Zorn y rezos y cantos populares. ¿Cuánto tiempo le lleva alumbrar proyectos tan ambiciosos como este?

Es un camino muy largo y arduo en ocasiones. Durante más de diez años sentí, cuando interpretaba *Polyptyque* de Frank Martin, que debía ser capaz de mostrar a la vez al público las pinturas de Duccio di Buoninsegna en las que se basa la composición. Y también desde hace tiempo pensé que el *Concerto funèbre* de Karl Amadeus Hartmann debería tocarse a la par que las canciones que cita él mismo en la partitura. Como solista invitada no puedes tener influencia en la programación. Solo desde que tengo funciones artísticas y de liderazgo en la Saint Paul Chamber Orchestra y en la Camerata Bern es posible llevar a la luz las ideas que tengo, mostrar las músicas desde otro prisma.

"Si solo buscamos la perfección, hemos de evitar el riesgo. Y entonces el resultado perderá toda sorpresa"

En los últimos años se ha adentrado también en los terrenos de la voz y la dramatización abordando obras como *Mysteries of the Macabre* (Ligeti), *Pierrot lunaire* (Schoenberg) y, muy recientemente, la *UrSonate* (Schwitters). ¿Se siente igual de cómoda en estas incursiones que con el violín?

Hace cuatro años desarrollé una tendinitis en ambos brazos que me impidió tocar el violín prácticamente durante todo un año. Por eso decidí estudiar *Pierrot lunaire*, un viejo sueño mío. Contraté a un entrenador de voz y aprendí la técnica necesaria, que para *Pierrot* consiste en medio cantar y medio hablar. Creo que me siento tan cercana a la obra y al personaje que hoy no tengo dificultades con su interpretación, la siento muy unida a mi propia existencia. También disfruto mucho interpretando los *Mysteries* de Ligeti, y más recientemente, mi propia versión de la obra experimental dadaísta *Ursonate* de Kurt Schwitters. Con esta poesía fonética he hecho además una película que espero mostrar próximamente en festivales y residencias.

¿Qué obra del siglo XX le hubiera gustado estrenar?

Me encantaría haber actuado como percusionista tocando la caja de madera en *Dies irae* de Galina Ustvolskaja y, por supuesto, ¡haber estrenado *Pierrot lunaire*! Y hablando de compositores de vanguardia creo que Ustvolskaja y Horatiu Radulescu son dos inmensos creadores que todavía esperan ser redescubiertos.

¿Tiene algún límite estético o técnico a la hora de interpretar una partitura nueva?

Desde Beethoven el arte siempre ha buscado transgredir los límites, expandirlos. Y la música contemporánea me permite una continua prueba y exploración. Y no, no tengo ningún límite estético ni interpretativo a la hora de abordar una partitura.

Habitúa a recibir encendidos elogios a sus interpretaciones, pero también hay un sector del público y de la crítica que no entiende o no comparte su aproximación a la música. ¿Cuál es la reseña más incomprensible que le han dedicado?

Si todos están contentos, es que hiciste algo mal. Y, por supuesto, todos tienen derecho a tener opiniones diferentes, favorables o desfavorables. La crítica solo es molesta si no se atiene a los hechos. Por ejemplo, llevo años años leyendo y escuchando una y otra vez que alteré la partitura del *Concierto para violín* de Beethoven cuando lo grabé y cuando lo interpreto. Eso no es así. Lo único que hago es tocar las variantes que el mismo Beethoven escribió en el manuscrito… ¡de su puño y letra!

"La prudencia es la muerte de la música". Con esa frase de Stendhal recibe al visitante en su página web. ¿Sería su pensamiento de cabecera?

El de Stendhal es un razonamiento importante, ¿no cree? Si solo buscamos la perfección, hemos de evitar el riesgo. Y entonces el resultado perderá toda sorpresa, será como entregar algo muerto, fosilizado. De esto no va en absoluto en la música.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Voy a estrenar nuevos conciertos de Márton Illés, Francisco Coll, Helene Winkelmann y Luca Francesconi. El próximo disco que lanzaré será en torno a Vivaldi con Il Giardino Armonico. Y luego aparecerá también una grabación de *Pierrot lunaire* en diálogo con obras de Ginastera y Veress junto con Camerata Bern, el *Concierto* de Sibelius con Ivan Fischer, los *Kafka Fragments* de Kurtag con Ah Young Hong y, finalmente, un disco con tríos para clarinete con Reto Bieri y Polina Leschenko. ¶

Ribalta Luce Studio

Francesca Aspromonte

"El problema para cultivar diversos estilos y repertorios es el tiempo"

Francesca Aspromonte (Cosenza, 1991) viene desarrollando una importante y fructífera carrera dentro del mundo de la ópera (sobre todo, dentro de la barroca), en la que llama la atención, por encima de otras circunstancias, la precocidad. A pesar de no haber cumplido todavía la treintena, la soprano italiana colabora con frecuencia con algunos de los más descollantes directores especializados en este repertorio: Leonardo García Alarcón, Raphaël Pichon, John Eliot Gardiner, Ottavio Dantone, Stefano Montanari, Maxim Emelyanychev o Enrico Onofri, con quien hace dos años realizó su primera grabación discográfica —para el sello Pentatone— con arias de Monteverdi, Cavalli o Cesti. Aspromonte estará este mes de marzo en España, en el Teatro Real de Madrid, donde intervendrá en la ópera *Achille in Sciro* de Francisco Corselli, junto a la Orquesta Barroca de Sevilla y bajo la dirección de Ivor Bolton.

Martin Lasalle

¿Qué nos puede adelantar de la partitura de *Achille in Sciro* y, en concreto, de su personaje, Deidamia?

Se trata de una ópera muy particular, integrada exclusivamente por arias, sin conjuntos, con la excepción de algunos coros. Tengo mucha curiosidad por ver cómo puede funcionar una ópera tan larga escrita para un público tan diferente del nuestro. En lo que respecta a mi personaje, se trata de una joven mujer enamorada de Aquiles, quien por su parte se ha disfrazado de mujer para escapar de la guerra. Deidamia está tan enamorada que enloquece en el momento en el que Ulises convence a Aquiles para irse a la guerra, aunque al final de la ópera recupera la razón. El papel, que tiene cuatro arias, combina por lo tanto lo lírico con lo dramático, esto último sobre todo gracias a los recitativos acompañados que dominan la escena de la locura.

¿Cómo es la escritura desde el punto de vista musical?

Es una escritura a caballo entre el estilo del final del Barroco y el inicio del Clasicismo, el conocido como 'estilo galante'. Hasta el momento sólo he podido ver la partitura vocal para canto y piano, pero por lo que sé se trata de una orquestación bastante densa, en la que ya no hay bajo continuo. La escritura vocal todavía no presenta la exuberancia de un Jommelli; es una escritura sin duda difícil, pero no 'delirante'.

Su territorio actualmente es el Barroco, aunque en sus inicios también se dedicó al bel canto…

El problema para cultivar diversos estilos y repertorios es el tiempo. Una vez pregunté a Víctor Torres, un estupendo barítono argentino, que cómo se las arreglaba para pasar con tanta facilidad de Monteverdi a Verdi. Su respuesta fue reveladora: con tiempo por delante. Y tenía razón. La verdad es que el salto hacia detrás, del estilo de un Rossini o de un Mozart, por ejemplo, al de Monteverdi o Cavalli es relativamente fácil, porque se trata simplemente de un salto estilístico. Sin embargo, pasar del primer Barroco a los siglos XVIII o XIX es más difícil, ya que requiere una capacidad técnica y física mayor. No se puede hacer el tránsito de un día para otro.

De modo que ha decidido, por decirlo así, comenzar por el principio.

En cierto modo, sí; mi primer disco, por ejemplo, he querido dedicarlo por completo al *Seicento*, porque se trata de un estilo que conozco teóricamente a fondo. Hay mucha teoría detrás de la práctica del *Seicento*; no es simplemente 'abro la boca y canto'

¿Cuáles son los autores con los que se siente más a gusto?

No depende tanto de los autores como de las obras. Podría mencionar a Haendel, pero también él, entre tantas obras maestras, escribió cosas menos interesantes. Depende siempre de la partitura.

Acabamos de escucharla en Rávena interpretando el papel de Atalanta en el *Serse* de Haendel, a las órdenes de Ottavio Dantone. Se trata de un papel y de una ópera que ha grabado recientemente para DG con Maxim Emelyanychev e Il Pomo d'Oro, acompañada de un fastuoso elenco de cantantes, algunos de los cuales, como Franco Fagioli, compartirán asimismo reparto con usted en el *Achille in Sciro* madrileño. La grabación de *Serse* ha obtenido además el premio a la mejor grabación barroca en los ICMA 2020. ¿Le gusta especialmente esta ópera?

Serse es una ópera muy interesante e innovadora. Desde el punto de vista musical tal vez no sea tan brillante como, digamos, *Rinaldo*, pero dramatúrgicamente funciona muy bien. La trama se entiende enseguida, a ratos es casi cómica, y apenas tiene arias *da capo*, por lo que la acción avanza a gran velocidad, con un ritmo impresionante. Además, los personajes están muy bien definidos desde la primera aria.

Ha trabajado con directores muy importantes dentro del circuito barroco, pero quizá merezca una especial mención su colaboración, muy al inicio de su carrera, con Leonardo García Alarcón. ¿Cómo se produjo esa colaboración, y cómo surgió el proyecto de *Amore Siciliano*, con el que usted cosechó uno de sus primeros éxitos?

Conocí a Leonardo en la Academia de Ambronay, y con él canté mi primer papel operístico en el *Orfeo* de Monteverdi. A partir de entonces se inició una colaboración que ha durado algunos años. Un día estábamos en un restaurante después de una ópera y me pidió que cantara una tarantela de mi tierra, Calabria. Cuando terminé, me preguntó si conocía alguna canción triste del sur de Italia y, entonces, canté, acompañada por el archilaúd, la *Canzone di Cecilia*, una canción que me cantaba mi padre cuando era muy pequeña. Inmediatamente Leonardo decidió hacer de ella la clave central del espectáculo, que obtuvo un éxito enorme. Yo tenía entonces veintitrés años.

Otro director en pleno ascenso con el que ha trabajado a menudo es Raphaël Pichon…

Raphaël es un músico estupendo con quien he tenido la fortuna de trabajar en algunas óperas de Rossi y de Cavalli. Tiene una orquesta que suena de fábula, muy francesa en su estilo, por ejemplo en su manera de realizar el bajo continuo y en general en su propio sonido.

En Ravena hemos podido comprobar que, además de estupenda cantante, es usted también una excelente actriz. ¿Ha recibido alguna formación en este sentido?

No, ninguna.

Pero se nota que disfruta en el escenario…

Bueno, un personaje como el de Atalanta, que es un poco como la hermana mala de Cenicienta, es relativamente fácil de hacer. Lo difícil es interpretar un personaje serio, que además se parezca en cierto sentido a mí. Yo en la vida tengo muy poco que ver con Atalanta, por lo que me resulta divertido interpretar el personaje. Sin embargo, cuando el papel está más cerca de mi propia personalidad, la cosa se complica, pues nunca se sabe del todo qué parte mostrar y qué parte ocultar. Por ejemplo, la Euridice que he hecho con Pichon, dirigida escénicamente por Jetske Mijnssen, la tuve que trabajar muchísimo; había tantos puntos en común con mi propia personalidad que el personaje no acababa de salir. Afortunadamente, tenía a mi lado a Jetske, que es una directora de escena de primera. Fue toda una experiencia trabajar con ella, y finalmente la ópera recibió una acogida extraordinaria.

Recientemente ha firmado un contrato exclusivo con la discográfica Pentatone, para la que ha grabado su primer disco como solista, *Prologue*. ¿Hay otros proyectos ya en cartera?

Sí, estamos ya preparando un segundo disco como solista, con un repertorio variado, aunque centrado fundamentalmente en las primeras décadas del XVIII: Haendel, Caldara, Bononcini… Todavía no puedo adelantar mucho del programa. Está previsto que se grabe el próximo mes de julio. El programa lo he elaborado yo misma, como hice en *Prologue*, aunque en este caso con la ayuda de un musicólogo que me ha ayudado a encontrar piezas poco o nada conocidas. Será en todo caso un cambio bastante notable con respecto al primer disco, con una orquesta más grande y unas arias con una estructura completamente diferente al del programa de *Prologue*.

¿La veremos en un futuro próximo en otros repertorios?

Espero que sí, hasta donde mi voz quiera y me permita. Mi sueño es llegar, con toda la calma que se necesite, al *bel canto*: Rossini, Bellini, Donizetti, quizá también el primer Verdi…

¿Descarta Puccini?

No necesariamente. Recuerdo que, cuando comenzaba a cantar profesionalmente, leí miles de veces la *Tosca*, pero por el momento me siento ligada a un tipo de melodía y de música italiana, digamos más 'clásica'. Puccini es maravilloso, pero no lo siento igual de cercano que Bellini o Donizetti. Puccini te remueve los intestinos, te hace daño, mientras que Bellini o Donizetti me procuran toda la paz del mundo. Y, por cierto, la primera ópera en la que he intervenido ha sido *Suor Angelica*, cantando el pequeño papel de una de las novicias. Cada vez que la vuelvo a escuchar, lloro; por el contrario, me basta escuchar los primeros compases del brindis de *La traviata* para que una sonrisa se dibuje en mi rostro. ¶

LICEU

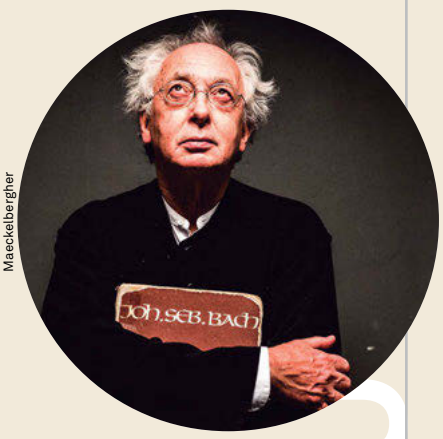
Katharina Wagner lleva su *Lohengrin* al Liceu

No es un *Lohengrin* cualquiera el que llegará este marzo al Liceu de Barcelona. Es el *Lohengrin* de Katharina Wagner, la niña terrible de Bayreuth, ahora ya no tan niña, pero siempre terrible por el carácter iconoclasta y polémico de sus montajes, que busca actualizar el mensaje wagneriano de la manera más provocadora.

Este montaje supone el estreno barcelonés de la biznieta del gran Richard, pero no es este, desde luego, el único atractivo de la propuesta del Liceu. También en el aspecto musical la presente puesta en escena ofrece diversos motivos de interés, empezando por un reparto vocal en donde despunta la presencia de Klaus Florian Vogt (Lohengrin) y Evelyn Herlitzius (Ortrud), bien secundados por Erin Wall (Elsa), Carsten Wittmoser (Telramund), Günther Groissböck (Heinrich) y Roman Trekel (Heraldo). En el foso, Josep Pons vuelve a enfrentarse con un título wagneriano después de los éxitos cosechados en el *Anillo del Nibelungo* y *Tristán e Isolda*.

Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 19-III/5-IV

PALAU



Maeckelbergher

Herreweghe y las dos pasiones bachianas

El binomio Bach-Herreweghe es un clásico que no admite discusiones. Desde que fundó en 1970 el Collegium Vocale Gent, el director belga ha establecido un vínculo único con la música del *Kantor* de Leipzig. La culminación de esta relación se encuentra quizá en las dos grandes pasiones bachianas —*San Juan* y *San Mateo*—, que Herreweghe suele acometer con grandeza contenida, sin alardes de dramatismo y contrastes marcados: más contemplación espiritual que drama. Pero toda relación necesita de retos nuevos con el paso de los años, y he aquí la nueva apuesta de Herreweghe: ofrecer con su Collegium Vocale Gent no una, sino dos pasiones a lo largo de una gira europea que tocará las principales ciudades europeas. Aquí en España, Herreweghe y sus huestes visitarán en dos ocasiones el Palau de la Música de Barcelona, con diez días de distancia. La primera será el 19 de marzo, para interpretar la *Pasión según San Juan*; la segunda será el día 30, cuando hagan lo propio con la *Pasión según San Mateo*.

Palau de la Música, Barcelona, 19 y 30-III

AUDITORIO

Berezovsky, en el ciclo Golberg Grandes Conciertos

Su victoria en el prestigioso Concurso Chaikovski de Moscú en 1990 le consagró, con tan sólo 21 años, como uno de los grandes pianistas de su generación. Desde entonces, Boris Berezovsky ha impuesto en los principales escenarios internacionales sus aventajadas dotes, tan propias de la escuela rusa, con especial énfasis en un virtuosismo deslumbrante. Son, sin duda, cualidades muy aptas para enfrentarse a dos páginas temibles y no muy programadas como el *Concierto para piano nº 2* de Chaikovski y el *Concierto para piano nº 1* de Prokofiev. Berezovsky se presentará en el doble papel de solista y director al frente de la Orquesta Sinfónica Estatal de Rusia Evgeny Svetlano, dentro del ciclo Goldberg Grandes Conciertos.

Auditorio Nacional, Madrid, 20-III

EN GIRA

Romanova

Currentzis, con Strauss y Mahler

Teodor Currentzis parece decidido a dejar cada vez más a sus espaldas el repertorio barroco que le dio a conocer mundialmente. El actual titular de la SWR de Stuttgart emprende con su orquesta alemana una gira por Europa, que pasará el 4 de marzo por el Auditori de Barcelona, donde inicia su residencia en Ibercamera, y el día 5 por el Auditorio Nacional de Madrid, dentro de la temporada de La Filarmónica. En programa, el poema sinfónico *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss y la *Sinfonía nº 1* de Mahler. Especial expectación levanta este último título, una vez comprobados los excelentes resultados que Currentzis ha cosechado en la *Sexta sinfonía* del compositor austriaco. Además, la visita del director greco-ruso permitirá una comparación a distancia con la *Primera* de Mahler que el 11 de marzo ofrecerá en Madrid James Conlon al frente de la Orquesta RAI de Turín, dentro de la temporada de Ibermúsica, en un programa que incluye también con el *Concierto para violín nº 1* de Mozart con Michael Barenboim como solista.

Auditori, Barcelona, 4-III
Auditorio Nacional, Madrid, 5 y 11-III

AUDITORI

IV edición del Festival Emergents

Siempre es loable apostar por el talento joven, y el Auditori de Barcelona ha hecho de esta tarea una auténtica declaración de principios. El próximo 8 de marzo, las puertas del auditorio barcelonés se abren de par en par con el objetivo de acoger la cuarta edición de su Festival Emergents. A lo largo de diez días (con sesiones de dobles y triples funciones), el festival presentará a doscientos artistas en un total de veinte conciertos de música clásica en todas sus vertientes: de la música antigua, a la música de nueva creación; del recital a la música de cámara o el concierto para solista, a los grandes conjuntos vocales e instrumentales. Para ello, el Auditori contará con todas las instituciones que tiene sede en sus espacios, como la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC), la Banda Municipal de Barcelona, la Joven Orquesta Nacional de Cataluña, el Coro Joven Nacional de Cataluña, la Joven Capilla Real de Cataluña, las Juventudes Musicales de Cataluña y la European Concert Hall Organization. Esta estructura convierte al Festival Emergents en el marco idóneo para que los jóvenes intérpretes den los primeros pasos en su carrera profesional.

Auditori, Barcelona, 8/17-III

Beryl Korot y Steve Reich

MATADERO

Three Tales, de Korot y Reich

Después de *Into the Little Hill* de George Benjamin, el Teatro Real sigue con el ojo puesto en la creación contemporánea y presenta *Three Tales* de Beryl Korot (vídeo) y Steve Reich (música). Estrenada en Viena en el año 2002, esta 'ópera documental digital' plantea una reflexión sobre el impacto de los avances científicos en la Humanidad. La obra se compone de tres piezas independientes, cuyo argumento versa sobre las consecuencias de otros tantos sucesos científicos de gran relevancia: la ambición aeronáutica, la energía nuclear y la clonación. El Teatro Real ofrecerá este título en una nueva producción realizada en colaboración con las Naves Matadero y el Centro Internacional de Artes Vivas. Nacho de Paz dirigirá a un conjunto de solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, mientras que el reparto vocal lo conformará el ensemble Sinergy Vocals. Norbert Ommer será el operador de sonido y Johannes Bernstein, el operador de vídeo.

Naves Matadero, Madrid, 5/7-III

V. Santiago

Maria Mudryak

LAS PALMAS

Donizetti, en Las Palmas de Gran Canaria

Pese a ser un compositor claramente inclinado hacia lo dramático, las escasas incursiones de Gaetano Donizetti en el género cómico resultaron un acierto completo. De sus dos títulos bufos, *L'elisir d'amore* y *Don Pasquale*, el primero es sin duda el preferido por público e intérpretes por la vena melódica sonriente teñida por una pizca de romanticismo y melancolía. La Ópera de Las Palmas de Gran Canaria incluye *L'elisir d'amore* en su temporada 2020, en una producción firmada en lo escénico por Víctor García Sierra. En el foso se sentará la Orquesta Filarmónica de Gran Canarias bajo la batuta de José Miguel Pérez Sierra. Conformarán el reparto vocal Iván Ayon Rivas (Nemorino), Maria Mudryak (Adina), Andrzej Filonczyk (Belcore), Simone Del Savio (Dulcamara) y Tania Lorenzo (Giannetta).

Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas, 3/7-III

ZARZUELA

Las Jornadas de Zarzuela cambian de sede

La edición 2020 de las Jornadas de Zarzuela, que organiza la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, arranca con numerosas novedades. La más llamativa es el cambio de sede. Las actividades de las Jornadas se trasladan de Cuenca a Madrid y contarán para su desarrollo con la colaboración de diversos espacios de la capital: la Escuela Superior de Canto, el Museo Cerralbo, el Museo ABC y la Biblioteca Víctor Espinós.

Tema central de la presente edición, titulada "Visiones fugitivas", será la imagen gráfica y sonora de la zarzuela. A tal respecto, el Museo Cerralbo y el Museo ABC acogerán a partir del 18 de marzo una doble exposición con una importante recopilación de material procedente de muy distintas instituciones. El Museo Cerralbo reunirá una visión histórica con cartelería de mediados del siglo XIX a finales del XX, mientras que el Museo ABC incluirá un recorrido por las propuestas más actuales. Del 2 al 4 de marzo, el Museo ABC acogerá una serie de encuentros bajo el título de "Diseño y *marketing* de la zarzuela". Especialistas y profesionales debatirán sobre el diseño gráfico del género desde su origen hasta la actualidad. El 10 de marzo, en la Biblioteca Víctor Espinós tendrá lugar un encuentro profesional dedicado a debatir sobre los fondos en manos de privados, su conservación y recuperación. Al día siguiente, la misma biblioteca acogerá una charla y un recital sobre la actualidad de la puesta en escena y descubrimiento de partituras olvidadas.

Las Jornadas de zarzuela 2020 proponen asimismo la edición de diversas publicaciones, incluyendo el tradicional dosier en Scherzo.

SERKIN

NECROLOGÍA

Peter Serkin

El pasado 1 de febrero falleció, a los 72 años, por un cáncer de páncreas el pianista estadounidense Peter Serkin. La predisposición para la música la llevaba en la sangre. Hijo del pianista Rudolf Serkin, era también nieto del violinista Adolf Busch, fundador del Cuarteto Busch. Múltiples fueron sus intereses como intérprete. Su nombre estuvo especialmente ligado al repertorio del siglo XX. Entre sus autores figuraban Bartók, la Segunda Escuela de Viena, Messiaen, Takemitsu, Knussen, Carter y Wuorinen. Serkin los interpretó bien como solista, bien como integrante del grupo TASHI, del que era fundador y para el que encargó obras de nueva creación.

Serkin fue también un especialista de Bach; en 1966, con 19 años, recibió un Premio Grammy como artista revelación por su grabación de las *Variaciones Goldberg* en el sello RCA. Fue, asimismo, uno de los pioneros en tocar con fortepiano y uno de los primeros pianistas en interpretar las sonatas de Beethoven con instrumentos de la época del compositor. Actuó con los más importantes directores de la escena internacional, aunque en este apartado cabe destacar sobre todo sus colaboraciones con Seiji Ozawa.

LEEUW

NECROLOGÍA

Reinbert de Leeuw

El pasado 14 de febrero falleció, con 81 años, el pianista y director Reinbert de Leeuw. Recuerdo todavía la impresión que me causó, a finales de los 80, su grabación de las *Gymnopédies* de Satie en Philips. No soy un especialista de la discografía de Satie, así que no puedo afirmarlo de manera categórica, pero si no es la interpretación más lenta de estas piezas, poco le falta. Sólo la primera de ellas alcanza los seis minutos de duración (más adelante, el pianista holandés firmaría otro registro de Satie en donde suavizaba un poco su enfoque). Se trata de una lectura que, como todas las que buscan abrir nuevos horizontes, cuenta en igual medida con admiradores y detractores. La andadura letárgica, el sonido frío e inmaculado… Uno diría que Reinbert de Leeuw quiere presentarnos a Satie como el antepasado de Morton Feldman.

Cada cual decidirá si el resultado está a la altura de las intenciones, pero en todo caso son gestos que revelan el temple —estético y ético— de un artista. Porque Reinbert de Leeuw era esto: un músico completo empeñado en recorrer las facetas menos transitadas de la creación, los caminos menos obvios, aquellos que obligan al oyente a revisar sus conceptos y conocimientos. Como solista y como director del Schönberg Ensemble, descubrió a autores que hoy en día forman parte de nuestro patrimonio, pero que entonces eran ilustres desconocidos: es el caso de Galina Ustvolskaja, Sofia Gubaidulina, Ruth Crawford Seeger (mujeres todas ellas), pero también —por increíble que parezca— el Janácek coral o el último Liszt. Una de sus obsesiones era el *Via Crucis* del músico húngaro: obra visionaria que grabó cuatro veces en todas las plantillas conocidas.

Stefano Russomanno

Mazura en el papel de Kilingsor en Parsifal, en 1985 en el Met.

MAZURA

NECROLOGÍA

Frank Mazura, cantar hasta la muerte

El próximo 21 de abril Frank Mazura habría cumplido 96 años de una larga y provechosa vida como cantante si la dama de la guadaña no se lo hubiera llevado el pasado mes de febrero.

Sus primeros pasos artísticos fueron como actor. Como cantante debutó en Kassel en 1955 y enseguida en Maguncia y Braunschweig. Pocos años después lo encontramos en Mannheim y en la Ópera Alemana de Berlín, aunque ya había aparecido en Salzburgo en 1960 en el papel de Cassandro de *La finta giardiniera* de Mozart. Diez años más tarde cantaría allí Pizarro de *Fidelio*, una parte que iba como anillo al dedo a su timbre oscuro y un poco velado de bajo cantante tirando a baritonal en algunas ocasiones, a su torva emisión, a su sonoridad un tanto engolada, muy propia de ciertas voces teutonas. El instrumento era extenso, de buen volumen, de metal muy característico y acerado. Fraseaba con mucha propiedad y acentuaba de manera muy personal. A medida que cumplía años iba perdiendo fuelle, armónicos y tonicidad muscular, lo que motivaba una cada vez más criticable costumbre de interpretar abusando de un *semiparlato* en pasajes en los que se pedía un canto puro y duro.

En todo caso, su historial, en el que cubrió, según las crónicas, hasta doscientos papeles distintos, entre pequeños y grandes cometidos, es apabullante. Se le recuerda en sus buenos tiempos por el carácter, por el dramatismo un poco a lo Paul Schöffler, que sabía transferir a sus criaturas, como excepcional Alberich, Moisés (de *Moisés y Aaron* de Schoenberg), Marke, Orest, Klingsor —en particular—, Rangoni (*Boris*), Creon (*Edipus Rex*), Doktor (*Wozzeck*) e incluso Flint (*Billy Budd*). Fue muy celebrada su participación en el estreno parisino, con Boulez en el foso, de la versión de *Lulu* de Berg completada por Friedrich Cerha. No desdeñó tampoco el musical (*Showboat* de Kern) y llegó a cantar Porgy en *Porgy and Bess* de Gershwin.

Casi hasta su muerte mantuvo actividad. Todavía en abril de 2019 figuraba como *Meister* Hans Schwarz, el calcetero, en *Los maestros cantores* de Wagner de la Staatsoper de Berlín. Una suerte de homenaje a una longeva y provechosa carrera.

ARTURO REVERTER

NECROLOGÍA

Mirella Freni, murió Mimì

El pasado 9 de febrero murió, en su Módena natal, una de las más importantes cantantes de los últimos años: Mirella Freni. Sobrevivió más de una década a su coterráneo y colega Luciano Pavarotti. Esta cita conjunta no es arbitraria: los dos fueron alimentados —hermanos de leche— por la misma ama de cría y puede que por ello sus voces tuvieran, cada una en su cuerda, cualidades semejantes: belleza purísima, uniformidad sonora, impecable cuadratura instrumental… Y ese lirismo innato, especial, que parece ser connatural a la mayoría de los cantantes de su tierra. Carrera, además, la de la cantante impecablemente organizada y desarrollada: en origen soprano lírica, fue asumiendo partes de mayor empuje y responsabilidad, sin que jamás diera muestras de debilidades ni escandalosos errores.
Un repertorio generoso en base a partituras italianas y francesas y alguna rusa, por consejo de su segundo marido, el gran bajo búlgaro Nicolai Ghiaurov. Los frutos aquí, tan inesperados como certeros, fueron notorios: Lisa, Tatiana y Juana de Arco (en una de sus últimas apariciones escénicas) de Chaikovski.

Freni cantó con desigual frecuencia, pero siempre sin fisuras, a Haendel, Piccinni, Scarlatti padre, Mozart, Bellini, Donizetti, Rossini y a Verdi, de Nannetta a Aida, Desdemona y Elisabetta di Valois, confiada en los criterios de uno de los directores que más supo expandir su repertorio: Herbert von Karajan. Accedió incluso al *verismo* más amable (Suzel de Mascagni), el de más exigencia actoral (Lecouvreur, Fedora, Sans-Gene) y el más agresivo (Tosca, Nedda). También se midió con repertorio contemporáneo fugazmente: en 1990 estrenó una preciosidad, *La principessa de la Luna* de Alessandro Nidi.

En el repertorio francés fue una delicada, femenina y dulce Micaela de *Carmen*, que llegó a cantar con varios importantes Don Josés, a elegir: Vickers, Corelli, Shicoff, Tucker, hasta Mario del Monaco. Aunque no se pueden olvidar su Manon massenetiana ni sus tres heroínas de Gounod: Mireille, Juliette y Marguerite, que paseó a menudo con formidables acompañantes: Kraus o Gedda y Ghiaurov (a veces con un Valentín de similar estatura, como Piero Cappucilli o Tom Krause).

Aunque Mirella Freni quedará siempre asociada de inmediato a su Mimì, esa tuberculosa parisina que parece que fuera escrita para su voz. Su aspecto físico ayudaba: bonita, menuda, delicada, sencilla, natural y cercana. Fue, seguramente el papel más interpretado de toda su carrera, aunque del catálogo pucciniano cantó casi todo: Cio-Cio-San, Liù, la Lescaut y en estudio las tres heroínas del *Trittico*. De todo este inmenso repertorio ha dejado suficientes testimonios grabados y filmados. Así la artista permanecerá siempre, aunque el ser humano se haya ido.

Freni había nacido en Módena el 27 de febrero de 1935 y en la misma ciudad falleció a consecuencia de un ictus, una semana antes de cumplir 85 años. También Módena conoció su debut en 1955 como Micaela. En España se la escuchó en varias ocasiones en Bilbao, Oviedo, Barcelona y Madrid. En la capital asturiana fue reconocida por toda su carrera, otorgándole en 2007 el Premio Lírico Teatro Campoamor.

FERNANDO FRAGA

SANTI

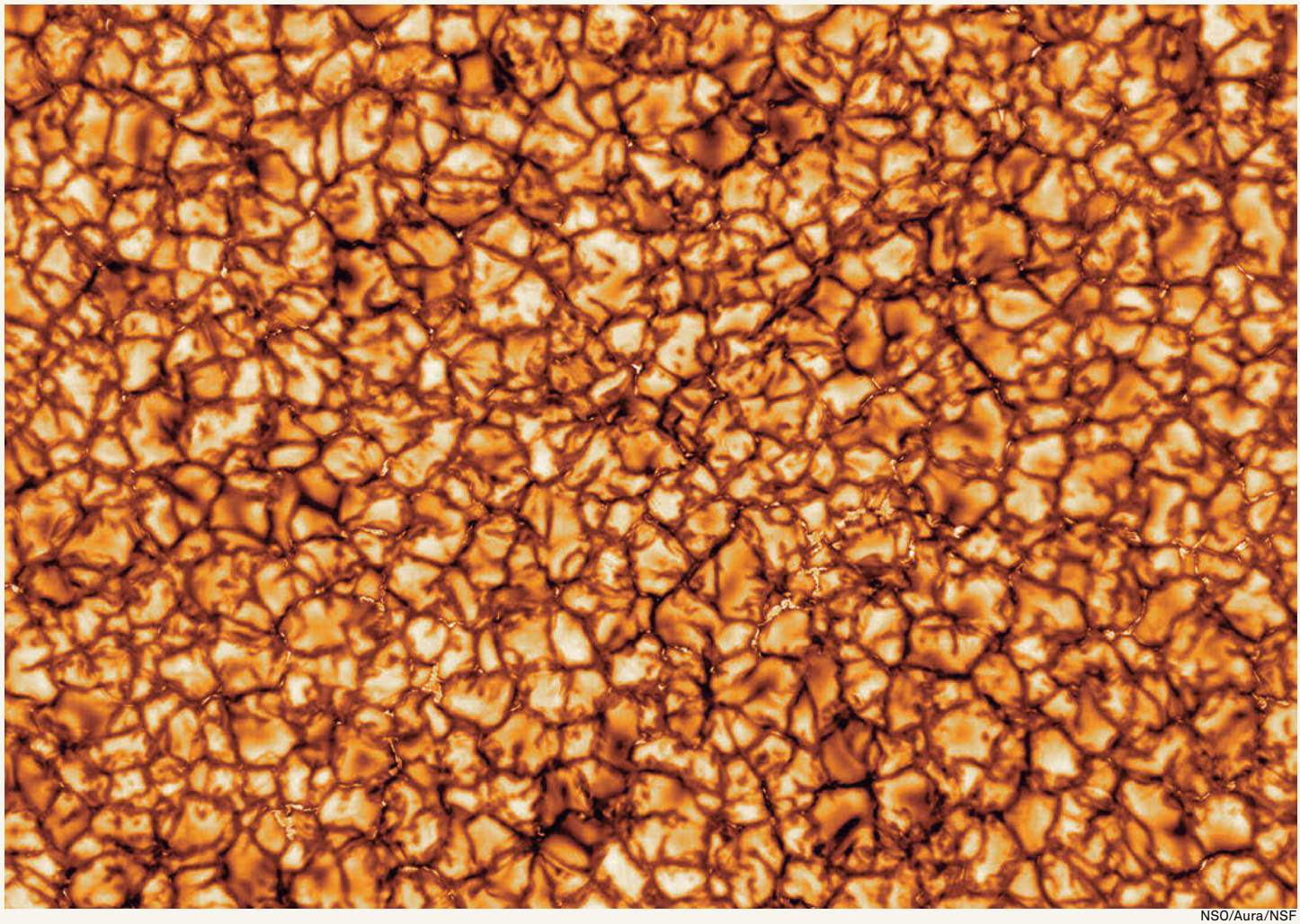
NECROLOGÍA

Nello Santi

El director de orquesta italiano Nello Santi, una de las más destacadas batutas operísticas de la segunda mitad del siglo XX, falleció en su casa de Zúrich el 6 de febrero, a los 88 años. Nacido en Atria (Véneto) en 1931, su nombre quedará asociado al trabajo que realizó con algunas de las más relevantes voces de los años 50, 60 y 70 de la pasada centuria. Santi fue un consumado especialista en el repertorio transalpino, de Rossini a Puccini, y desarrolló su labor en los más prestigiosos coliseos de ópera del mundo, con una especial vinculación con la Opernhaus de Zúrich y con el Metropolitan de Nueva York. Su legado discográfico incluye grabaciones legendarias de *Pagliacci* de Leoncavallo (con Domingo, Caballé y Milnes), *Andrea Chénier* de Giordano (con Domingo, Benacková y Cappuccilli), *La fanciulla del West* de Puccini (Domingo, Neblett, Carroli) o *I due Foscari* (Nucci, La Scola, Pendatchanska). Su actividad profesional se prolongó hasta bien entrado el siglo XXI, y en 2006 llegó a firmar un registro discográfico para Decca del *Don Pasquale* de Donizetti, con un joven Juan Diego Flórez.

El señor T

Benjamín G. Rosado



NSO/Aura/NSF

Hace unos días, el señor T desayunó con la noticia de unos científicos estadounidenses que habían obtenido una fotografía del Sol de extraordinaria nitidez. Al principio el hallazgo le desconcertó, pues la imagen captada por el telescopio Daniel K. Inouye se parecía mucho a un bol de cereales, y él detesta los cereales. Con una taza de café en una mano y el periódico en la otra, el señor T leyó que cada una de esas 'radiantes células' superaba en tamaño a la península Ibérica, lo que le transportó sin darse cuenta a épocas doradas y a viejos imperios donde el Sol nunca se ponía. Antes de que la nostalgia diera paso a la melancolía, la curiosidad del señor T quedó cautivada por el destello de otro titular, esta vez de la sección de economía. La temática era similar y giraba en torno a la supuesta estafa de una famosa joyería. El señor T no podía imaginar que aquellas piezas de tantísimo valor estuvieran en realidad huecas, vacías, igual que el cruasán que se disponía a degustar y que, de pronto, se le antojaba rancio e indigerible. Si el Sol no tiene núcleo —dedujo el señor T, presa ya del silogismo informativo—, para qué seguir leyendo. Pero, justo cuando se disponía a cerrar el periódico, su atención se desvió hacia un rayo de luz que proyectaba caprichosas sombras sobre la encimera de la cocina. Por alguna razón esta imagen alivió provisionalmente su angustia. A fin de cuentas, para cuando el Sol se hubiera consumido del todo el señor T ya no estaría en el mundo. Reconfortado, siguió leyendo el periódico e incluso se permitió una licencia poética ('polvo de estrellas') a fin de certificar su propia desaparición. Para cuando volvió en sí, la mirada del señor T ya avanzaba temerosa por las páginas de cultura. No pudo evitar leer un artículo sobre los primeros ensayos de una ópera de Wagner, la segunda de una serie complejísima y, con total seguridad, infumable. Se recreó en los numerosos paralelismos entre el tesoro que custodian unas ninfas y el oro negro que, poco a poco, vacía de humanidad la Tierra. El señor T pensó entonces en todo el oro extraído de las profundidades de las minas a lo largo de la historia por hombres abnegados y sudorosos. Y, mientras se ponía el abrigo en dirección a la calle, hizo un último esfuerzo por imaginar el hueco, el espacio vacío, la huella que deja en la roca cada trozo de metal al ser arrancado. ¶

La esperanza de Afganistán

El Afghanistan National Institute of Music y la Zohra Orchestra

El poder de transformación social de la cultura, en general, y el de la música, en particular, es indiscutible: por todo el mundo podemos encontrar cientos de proyectos que están demostrando una capacidad inigualable para la formación e integración de los ciudadanos. Proyectos que, gracias a sus extraordinarios resultados, han recibido un gran impulso en la última década. Si bien no se puede hablar de ellos en general pues cada contexto y cada comunidad presentan problemas propios que exigen soluciones adaptadas, sí es posible señalar una característica común: la fortaleza de la música como contraposición (creación contra destrucción, belleza contra miseria; en definitiva, arte contra guerra).

Así pues, parafraseando a Nuccio Ordine, podríamos preguntarnos para qué sirve la música. Y es que más allá de los valores estéticos, intelectuales y de divertimento, la práctica musical es un verdadero acto de revolución y de transformación social. Sin embargo, el argumento de que la práctica o escucha musical genera automáticamente mejores seres humanos no es suficiente: sabemos de sobra, por ejemplo, que grandes déspotas de la Humanidad han sido a su vez melómanos, han gozado de excelente educación y han pertenecido a los círculos intelectuales. No, no necesariamente la música hace mejores seres humanos, pero es indudable que es un puente, un vínculo que atraviesa las emociones de los individuos, abre un canal, crea una conexión en la que se puede sembrar humanismo, apertura y democracia. Este es el caso del Afghanistan National Institute of Music (ANIM).

Nathaly Ossa
Coordinadora de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas

Geopolítica

Finalizando el año 2019 y en medio de los diálogos de paz entre los talibanes y Washington, Trump sorprendió a las tropas norteamericanas en Afganistán con una visita sorpresa de *Thanksgiving*, durante la cual, entre otras cosas, exigió el cese al fuego por parte los talibanes, mientras estos insistían en la retirada de las tropas remanentes en suelo afgano. Cabe recordar que la operación de Estados Unidos en Afganistán no nació como un acto de intervención humanitaria, sino más bien como un acto de autodefensa en respuesta a los atentados del 11-S, acto que ha derivado en más de dieciocho años de conflicto continuado.

Se mantiene la esperanza en que estos acuerdos de paz lleven finalmente a negociaciones directas entre los líderes de Afganistán y los representantes de los talibanes, aunque existe un temor natural en la población de que el grupo insurgente no respete los derechos adquiridos a través de la constitución ni el incipiente estado democrático alcanzado, especialmente en lo referido a libertades individuales, igualdad de género y derechos culturales.

Afganistán da la bienvenida a un acuerdo de paz alcanzado desde la dignidad, pero, aunque necesita aún el apoyo de la comunidad internacional y de Estados Unidos, exige que se garantice el respeto de los derechos humanos de sus ciudadanos.

Tras la caída de los talibanes

Décadas de guerra seguidas por el gobierno de los talibanes devastaron la cultura musical en Afganistán. Además, durante un periodo de cinco años, entre 1996 y 2001, la música, en todas sus expresiones, fue totalmente prohibida. Para el año 2009, no existía aún en el país una orquesta capaz de interpretar el himno nacional.

Para remediar esta situación, el 20 de junio del 2010 se fundó el Afghanistan National Institute of Music (ANIM), gracias al apoyo del Ministerio de Educación de Afganistán, el Banco Mundial, la Embajada de Estados Unidos y el Gobierno alemán, ente otros.

El ANIM inició sus labores con una decena de estudiantes, entre los cuales se contaba una niña, hecho sin precedentes. Pronto llegaron refuerzos en forma de donaciones de instrumentos, profesores internacionales, voluntarios, embajadores y representantes de la comunidad internacional.

Quienes han tenido la fortuna de visitarlo coinciden en que es "el lugar más feliz de Afganistán". Y es que, desde su inauguración, ha crecido para hacerse reconocido, dentro y fuera del país, como el proyecto más importante, efectivo y exitoso en términos de educación musical, liderando el diálogo intercultural en Afganistán y en la región. A través de su crecimiento y progreso, ha probado que el rol de la educación musical es vital en la reconstrucción de un país azotado por la guerra, así como en el establecimiento de una sociedad democrática y justa.

El ANIM busca proporcionar un ambiente para el aprendizaje dinámico, retador y seguro para todos sus estudiantes, independientemente de su género, etnia, religión o entorno socioeconómico. En el contexto afgano tienen especial importancia las palabras 'seguridad' y 'género'. Se enfoca especialmente en apoyar a la niñez en mayor situación de vulnerabilidad, como los huérfanos, los niños que trabajan en las calles y las niñas.

Sus objetivos fundacionales, que en principio parecían utópicos y hoy son una realidad, son asegurar los derechos musicales de los ciudadanos, transformar vidas a través de la música, revivir y preservar la música afgana, formar a la próxima generación de educadores musicales y liderar la diplomacia

ANIM

Ahmad Sarmast y la Zohra Orchestra.

cultural entre Afganistán y la comunidad internacional.

El visionario

Ahmad Sarmast es el hijo de Ustad Salim Sarmast, reconocido director de orquesta afgano. Inició su carrera artística en Afganistán y amplió su formación musical en Moscú, pero, al terminar sus estudios, entendió con profunda decepción que no podía regresar a Afganistán porque ya había comenzado lo que él denomina "la discriminación hacia los músicos" y pudo ver que se estaba privando a los ciudadanos del derecho fundamental de expresarse libremente a través de la música. A pesar de eso, siempre soñó con regresar a su país, y como musicólogo, desde la distancia, dedicó su carrera a la preservación de lo que quedaba del patrimonio musical afgano.

Tras quince años en Australia, en el 2006 Ahmad comenzó una serie de viajes a su Afganistán natal para conocer el estado en el que había quedado la música tras la prohibición de los talibanes, así como para poner en marcha los esfuerzos necesarios para devolvérsela a los ciudadanos. Encontró una situación devastadora, pues no existían en el país ni siquiera instrumentos para interpretar la música tradicional afgana. La falta de medios materiales no era la única dificultad, ni la principal: la idea de la educación musical no tenía mucha acogida entre la población, y los enemigos de la música se encontraban tanto en el Parlamento como en todos los niveles sociales.

No obstante, a pesar de todos los obstáculos, en el 2010, gracias al apoyo del Ministerio de Educación afgano, Ahmad comenzó el megaproyecto de fundar el primer Instituto Nacional de Música en Afganistán. La primera tarea fue encontrar la financiación necesaria, pues había una carencia de todo: faltaban los instrumentos musicales, la infraestructura física, el currículo de estudios, profesores especializados y los insumos más básicos, como atriles, cuerdas o cañas.

La segunda gran tarea fue encontrar a los estudiantes, a su primera generación de músicos, a los pioneros dispuestos a acompañarlo en la tarea de revivir su nación. Ahmad empezó a buscarlos visitando centros donde acogían a niños trabajadores de la calle, ofreciéndoles la música como herramienta para sanar sus dolores de soledad y, en muchos casos, como medio para aliviar el sufrimiento por la pérdida de sus seres queridos como consecuencia de la guerra.

Primero, debía convencer a sus familiares (cuando los había), casi siempre mujeres, quienes se apoyaban en el valioso ingreso económico de los pequeños para asegurar su subsistencia. Ahmad sabía que la gente tiene que sobrevivir, pero también era consciente de que todo el mundo quiere un futuro mejor, brillante, para sus hijos. ¿Quién querría que sus hijos vivan de vender cosas en la calle toda la vida? Allí encontró alumnos y familias dispuestos a apoyarlo.

Los niños que iniciaron el proyecto pudieron reconocer rápidamente el sentimiento de dignidad que les concedió interpretar un instrumento; igualmente, recibieron una educación que ofrece una alternativa fuera de las ventas callejeras. Este aspecto es particularmente importante, pues el reto, además de proporcionar formación musical, es mejorar el nivel social y económico de todos sus beneficiarios. Ahmad explica con orgullo que los niños se benefician no solo a través de las bondades sanadoras de la música, sino que esta les permite desarrollar una vocación que puede ayudarlos a su crecimiento profesional y, por ende, a su sostenimiento económico.

Ahmad vigila de cerca la formación y circunstancias familiares de cada uno de sus alumnos, con el fin de sacar el mejor provecho posible con los limitados recursos que tiene. Su sueño era poder conformar una orquesta con la suficiente destreza para interpretar piezas musicales del repertorio de Afganistán, arregladas a través de la notación y según los estándares de la música tradicional occidental.

Ante la pregunta constante de por qué Afganistán necesita a Bach, Beethoven o Mozart, Ahmad argumenta una y otra vez que los grandes compositores y creadores no pertenecen solo a Europa, sino que son patrimonio compartido por la humanidad entera y que los niños y jóvenes afganos tienen el derecho a acceder al patrimonio musical del mundo, y a ser educados para apreciarlo. Sin embargo, apunta que todos los esfuerzos puestos en reconstruir y revitalizar la música

afgana deben enfocarse en aquellos que serán los futuros músicos: la niñez y la juventud de Afganistán.

A través de la inversión en músicos jóvenes, no solo se están sembrando las semillas para un crecimiento sostenible a largo plazo en la música y en los diferentes sectores culturales de Afganistán, sino que a la vez se está reparando y honrando el patrimonio musical del país, profundamente querido por los afganos.

Equidad de género

Aunque la música estaba prohibida para todos los ciudadanos, el régimen talibán vetó estrictamente la educación de las mujeres en cualquier área del conocimiento, y su relacionamiento social se limitaba a los confines de la vida doméstica. Actualmente, las mujeres pueden recibir educación, aunque aún existe una gran tendencia al abandono escolar, especialmente en las áreas rurales, pues a partir de la adolescencia no deberían estar en público sin la compañía de un hombre, lo que dificulta su asistencia a clases. Hoy, solo un 6 por ciento de las mujeres en Afganistán poseen un título universitario y más del 20 por ciento padecen el analfabetismo. Además, la interpretación de la música era un espacio tradicionalmente reservado a hombres.

El ANIM ha sido claro desde el primer momento en que todos los niños y niñas debían tener acceso a la educación musical independientemente de su género. Por eso, ha hecho un esfuerzo aún mayor para encontrar y atraer a niñas hacia el proyecto, porque es consciente de que son ellas las que enfrentan los retos más grandes en el país. Cada año, se aseguran de reservar un 50 por ciento de los cupos del instituto para que sea ocupado por niñas. El interés de las niñas hacia la educación musical siempre ha sido evidente, pero se resistían en primera instancia por los señalamientos sociales a los que podían ser sometidas y por el temor a sus familias, que podrían juzgarlas por querer dedicar su tiempo a actividades de hombres.

Ahmad inició una campaña para reunirse con los padres de familia o representantes legales de las niñas para intentar convencerlos también de la gran revolución educativa y de la enorme oportunidad que se les ofrecía a sus hijas. Actualmente el instituto cuenta con cien estudiantes inscritas y es la casa del primer ensemble musical conformado por mujeres en la historia de Afganistán.

La Zohra Orchestra

Un año después de la inauguración del ANIM, se formó la Afghan Youth Orchestra, compuesta por niños y niñas. Tras cinco años de intenso trabajo en Kabul, y por iniciativa de las jóvenes estudiantes, nació, en 2015, la Zohra Orchestra, la primera orquesta de mujeres en la historia de Afganistán, llamada así en honor a la diosa persa de la música.

Las integrantes de esta orquesta provienen por lo general de las diferentes regiones rurales del país, desde donde se trasladan a Kabul para poder estudiar en el ANIM. Son las únicas mujeres en su familia y en su comunidad que han podido tener acceso a la educación musical en los últimos treinta años. Dentro de este grupo se encuentran las primeras directoras de orquesta en la historia de Afganistán: Negin Khpalwak y Zarifa Adiba.

Con poco más de veinte años, Negin ya ha enfrentado amenazas de muerte por parte de los talibanes y de su propia familia. Como mujer nacida y criada en una comunidad tradicional pastún, ocultó su pasión por la música hasta que un día se atrevió a confesársela a su padre, quien la ha apoyado decididamente. Sin embargo, otros miembros de su familia —aferrados a la idea de que las mujeres no deberían asistir a la escuela, estar solas o, peor aún, aprender música— pensaron que Negin solo traería vergüenza a su familia. Los hechos han probado lo contrario. Zarifa tuvo que enfrentar retos similares, pero tiene la convicción de que si ella pudo cambiar a su familia, las demás chicas podrán cambiar a las suyas y que de esta manera, poco a poco, se producirá la gran transformación de Afganistán.

La orquesta se ha presentado en diferentes escenarios internacionales y en eventos de talla mundial tales como el World Economic Forum del 2017. Al regresar a Kabul, sus componentes suelen ser recibidas como las heroínas que son: las esperan sus familiares, comunidades y amigos, además de los poetas, intelectuales, profesores y ciudadanos anónimos que ven en ellas el símbolo más grande del Afganistán que quieren mantener y continuar.

Gracias a la cobertura de los medios y al enorme éxito del proyecto, tanto a nivel nacional como internacional, muchas de sus familias han logrado entender que la labor que realizan es importante y que, después de todo, parece que no es algo tan malo interpretar música.

Las chicas de Zohra son un enorme símbolo para otras mujeres en Afganistán (y en el resto del mundo) que viven en condiciones adversas de represión y sumisión. Y aunque gozan de apoyo y admiración por gran parte de la población, aún son blanco de ataques por parte de grupos fundamentalistas, lo que obliga a reforzar su seguridad, especialmente durante la presentación de sus conciertos.

Sin embargo, el recorrido de esta experiencia ha hecho de ellas mujeres fuertes, lideresas, seguras de sus capacidades. Sus miradas expresan su profunda determinación. Todas coinciden en que la orquesta ha traído mucho a sus vidas, sobre todo la enseñanza de nunca rendirse.

Héroes

No todo es éxito y alegría en el desarrollo del ANIM. El 11 de diciembre de 2014, en el Centro Cultural Francés de Kabul, durante un concierto de la orquesta, Ahmad Sarmast fue

ANIM

víctima de un ataque suicida. En el atentado, perpetrado por talibanes, fallecieron dos personas. Ahmad fue herido y trasladado a Australia, donde debió someterse a diferentes cirugías y guardar una prolongada convalecencia. Los talibanes justificaron el atentado, dirigido expresamente contra Ahmad, acusándolo de corromper a la juventud afgana.

Ante la gravedad de los hechos, se suspendieron las actividades en el ANIM por un mes. Ahmad estaba temeroso de que los alumnos y profesores decidieran no regresar y abandonar su sueño, por miedo.

Actualmente el instituto cuenta con cien estudiantes inscritas y es la casa del primer ensemble musical conformado por mujeres en la historia de Afganistán

Afortunadamente, todos los niños, niñas y profesores regresaron a las aulas. "Los enemigos de Afganistán han cometido un gran error —afirma Ahmad—, han hecho que seamos más resueltos, que estemos más comprometidos; además, ahora sabemos que el trabajo que estamos realizando los hace desgraciados".

Ahmad regresó a Kabul inmediatamente después de su recuperación a pesar de la insistencia de su familia para que se quedase en Australia. Los talibanes afirman que continuarán las acciones contra él y contra la escuela. Ha sufrido dos ataques más, uno en 2015 y otro en 2017.

La democracia

Para Ahmad y su equipo, la música es la mejor herramienta para derrotar a los talibanes. En primer lugar hay que desvanecer su ideología, dotando de alternativas de pensamiento a los ciudadanos de Afganistán; para ello, sin duda, la mejor manera es generar apertura a través de las artes, la cultura, la música. El *soft power* de la música como poderosísima arma para ser usada en contra del radicalismo y el fundamentalismo.

Para el ANIM está claro que la democracia no consiste en tener un número determinado de partidos políticos, sino en asegurar la libertad, los derechos educativos, culturales y musicales de sus ciudadanos. Así pues, sin música no se puede constituir una sociedad civil y democrática.

Por esta razón el ANIM ofrece educación gratuita para todos sus estudiantes, además de becas para que puedan cubrir sus gastos de subsistencia. Estas prestaciones son posibles gracias al apoyo del Gobierno de Afganistán, los recursos internacionales y el compromiso de ciudadanos a título individual, empresarios afganos y un sinnúmero de instituciones.

El futuro

El 20 de junio de 2020 se celebrará el décimo aniversario del Instituto. Junio se planifica como un mes entero de celebración del retorno de la música Afganistán, y con ella el de la libertad y los derechos musicales de sus habitantes. Diez años de trabajo que rinden sus frutos en los más de trescientos estudiantes activos del Instituto (dentro de los cuales se encuentran cien niñas), la conformación de la Orquesta Sinfónica de Afganistán, la Zohra Orchestra y decenas de giras internacionales y conciertos en los principales auditorios del mundo.

Las metas planteadas para el futuro próximo están a la altura de los logros ya alcanzados: se espera inaugurar este año el primer auditorio para música sinfónica en Kabul, así como crear tres nuevos institutos musicales en las provincias de Herat, Mazar-e Sharif y Jalalabad. Por su parte, los objetivos próximos del ANIM son ambiciosos, coherentes y con visión. Actualmente trabajan en la consecución de fondos para la construcción de un comedor subterráneo que pueda ser utilizado como búnker en caso de ataques, aumentar las ayudas para los estudiantes que viven en el Orfanato AFCECO y terminar la construcción de los dormitorios para niñas en el campus.

De la esperanza y el miedo

Para Ahmad y su ejército de músicos no existe el miedo, pues es absorbido por la profunda esperanza de refundar su nación sobre las bases del pluralismo, la libertad y la democracia. En sus propias palabras: "Vivir con miedo es renunciar, y los talibanes quieren forzar a la gente a renunciar".

Cuando Ahmad habla de la crisis de refugiados y de la actitud de Europa hacia ellos, entiende que es el miedo a la diferencia lo que llevan las personas en su corazón. Nos invita a todos a no dejarnos derrotar por él; todo lo que está sucediendo es una oportunidad.

Por eso su discurso es claro para los jóvenes de sociedades desarrolladas: deben agradecer todo lo que les es garantizado pues en otros lugares del mundo es necesario arriesgar la vida para obtener educación musical. ¿Hasta dónde estás dispuesto a llegar por tus sueños?

El ANIM da la bienvenida a un futuro acuerdo de paz que respete la dignidad de Afganistán. Sin embargo, en medio de los diálogos existe desconfianza hacia la posibilidad del regreso de los talibanes y su acceso al poder. Por eso la gran revolución de estos héroes y heroínas es seguir en pie y hacer música, más y mejor. Son el símbolo de la esperanza que demuestra el poder de unir a las personas trabajando por crear un estado de paz duradero en la nación. ¶

AGRIPPINA DE *HAENDEL*, EN EL *MAESTRANZA*

Desbandada general

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 11-II-2020. Haendel, ***Agrippina***. Ann Hallenberg, Alicia Amo, Matthew Brook, Xavier Sabata, Renata Pokupic, João Fernandes, Antonio Giovannini, Valeriano Lanchas, Serena Pérez. Orquesta Barroca de Sevilla. Director musical: Enrico Onofri. Directora de escena: Mariame Clément.

Guillermo Mendo

Ann Hallenberg y Xavier Sabata en *Agrippina*.

ANTE el anuncio de que el espectáculo de *Agrippina* tendría la desmesurada duración de cuatro horas y media, buena parte del público habitual de las temporadas operísticas decidió quedarse en su casa y el teatro presentaba grandes claros, que aumentaron tras el primer descanso, y no digamos después del segundo, donde la desbandada se generalizó. Frente a este abandono, una minoría se las prometía felices, pues confiaba plenamente en que la representación estaba garantizada al contar con la Orquesta Barroca de Sevilla, con Onofri al frente, y al tener como protagonista a Ann Hallenberg, la mezzosoprano sueca que había deslumbrado en su recital de enero acompañada por la misma formación. Y esa minoría estaba en lo cierto, ya que la Barroca, que cumplía 25 años de su creación, estuvo brillantísima, muy bien empastada, con todas sus secciones en estado de gracia, y Hallenberg dio una verdadera lección de *belcanto* en su extraordinaria encarnación de la intrigante y ambiciosa Agrippina.

El que la gran mayoría del público se perdiera mucho de esa maravilla no deja de ser preocupante, pero no se la puede condenar sin más, tachándola de ignorante, conservadora, reaccionaria, cuando no con adjetivos más peyorativos. Algo falla entre el emisor y el receptor. ¿Qué es? No es fácil responder. Para algunos el libreto del cardenal Vincenzo Grimani (embajador del Sacro Imperio Romano Germánico ante la Santa Sede y, posteriormente, virrey de Nápoles en nombre del emperador Carlos VI) es una pieza llena de sensualidad, cinismo, humor negro y espíritu libertino, que denuncia las miserias de los poderosos de su época, y en la que los espectadores de entonces podrían reconocer las pullas del autor contra sus enemigos, entre ellos el propio Clemente XI. Pero para un espectador de hoy, tales identificaciones son del todo imposibles, a no ser que se sea un especialista; de ahí que la directora escénica optara por 'actualizar' el libreto, y trasladase la acción de la Roma imperial a series televisivas de los años 80, como *Dallas* y *Dinastía*, donde la problemática de la ambición por el poder queda más cerca del espectador de hoy.

Para ello, el escenario quedó dividido en dos partes: en la superior, una gran pantalla con diversos vídeos; en la inferior, los diferentes escenarios: el despacho de Agrippina, el dormitorio de Poppea, un bar, etc. Los vídeos unas veces ayudaron y otras distrajeron, cuando no resultó repugnante ver esa boca devorando un trozo de carne cruda. A la obra se le quiso dar un tono de comedia 'perversona' con final feliz, aunque por otra parte los vídeos lo desmentían, ya que exponían las cruentas muertes, por asesinatos o suicidios, de los personajes. Toda esta actualización es muy cuestionable, y se entiende que muchos espectadores no la compartan, pero tampoco sería la solución que vayan vestidos a la romana. Después de más de 300 años ese libreto no es lo que era. ¿Qué se puede hacer? No lo sé.

Pasando a otro terreno, el musical, la ópera de Haendel sorprende por su riqueza y por su capacidad de adaptación: de los 48 números de los que consta, solo cinco son originales; el resto, de otras piezas del compositor e incluso de otros músicos. La reina de la noche fue Hallenberg, como queda dicho; le siguió la Poppea de Alicia Amo con sus expresivas agilidades; el Claudio de Brook, mejor actor aquí que otra cosa; conmovedor el Ottone de Sabata en su lamento; bien el Nerone de Pokupic y el Pallante de Fernandes; correctos Lanchas y Serena Pérez; y descolocado el Narciso de Giovannini. En resumen, una *Agrippina* para reflexionar sobre la problemática de algunos títulos barrocos en nuestros días.

JACOBO CORTINES

Pablo González, en el podio de la OSPA

Talento y ganas

Gijón. Teatro Jovellanos. 6-II-2020. Maximiliano Martín, clarinete. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Director: Pablo González. *Obras de Berlioz, Nielsen y Mussorgski.*

May Zirus

La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias brilló en su sexto concierto de abono bajo la dirección del flamante director titular de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, el asturiano Pablo González. Cuando el talento y las ganas se aúnan, y el entendimiento entre director y agrupación son tan evidentes, el resultado no puede ser otro que el éxito. Esta sinergia ha ido *in crescendo* a lo largo de los años, y ya van veinte, desde que iniciaran su primer proyecto juntos maestro y orquesta, hasta llegar a la actual relación artística que produce conciertos de un elevado interés como el de esta semana. No hay que olvidar que estamos ante uno de los mejores directores españoles del panorama actual y que la experiencia de González como titular de orquestas como la Sinfónica de Barcelona y ahora la de RTVE le dan un bagaje que, unido a sus enormes cualidades, le abren las puertas de una importante carrera no solo en nuestro país, sino también internacionalmente.

Su nivel de exigencia y la búsqueda de la perfección hacen que el sonido de la orquesta suba enteros cuando él se encuentra en el podio, y de ello se dio buena cuenta a lo largo de toda la velada. Con el *Carnaval romano* de Berlioz ya se pudo apreciar la cuidada sonoridad de la orquesta, con un gran trabajo, además en las dinámicas. Resultó muy interesante la presencia como solista del clarinetista canario Maximiliano Martín, que ofreció una notable interpretación del *Concierto para clarinete y orquesta* de Nielsen. Fue una versión muy elegante, de cuidados fraseos, con una variada paleta de recursos que inundó el Teatro Jovellanos de una sonoridad plena, en la que el acompañamiento de la orquesta fue siempre delicado y atento. El virtuoso regaló al final de su intervención una melodía de su tierra, *Arroró* de los *Cantos canarios* de Teobaldo Power, tema que dedicó "a la gente que está fuera de sus casas, viviendo en otros lugares con un sentimiento de añoranza, de echar de menos nuestras raíces", interpretada con mucha intención y logrando unos *pianissimi* realmente bellos.

A pesar del buen nivel ofrecido hasta el momento, lo mejor de la noche estaba por llegar, con *Cuadros de una exposición* de Mussorgski. González dirigió de memoria, mostrándose absoluto dominador de todos los detalles expresivos que aparecen en la partitura, desde las melodías intimistas hasta la avasalladora *Gran puerta de Kiev*. Hay que destacar la valiosísima aportación del joven *concertino* Miguel Colom, un candidato ideal al puesto en la OSPA, pero lamentablemente para la agrupación —que se está demorando demasiado en este asunto — ya es tarde, pues el madrileño acaba de obtener plaza en la Orquesta Nacional de España.

Nuria Blanco Álvarez

Integral beethoveniana por Gardiner

Un ciclo para la historia del Palau

Barcelona. Palau de la Música. 9/14-II-2020. Beethoven, ***Sinfonías nº 1-9.*** Lucy Crowe, Jess Dandy, Ed Lyon, Tareq Nazmi. Cor Monteverdi. Coro de Cambra del Palau de la Música Catalana. Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Director: John Eliot Gardiner.

Asombrosa. No hay mejor palabra para definir cómo fue la interpretación de las nueve sinfonías de Ludwig van Beethoven que John Eliot Gardiner ofreció en cinco conciertos en el Palau al frente de la Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Lejos quedaba el recuerdo de una gran *Quinta* que grabó en directo en el templo modernista en marzo de 1994, la cual formaba parte de su primera integral Beethoven editada por Archiv-Produktion.

Gardiner inició el ciclo —comienzo de una gira con paradas en Nueva York, Chicago y Londres— con un programa revelador del estilo y la práctica de época del primer sinfonismo beethoveniano, el más ligado al clasicismo de Mozart y Haydn: piezas de *Las criaturas de Prometeo, Primera sinfonía, obertura Leonora I* y, con la soprano Lucy Crowe como aguerrida solista, *Ah perfido* y la gran escena de *Leonora op. 138*. La orquesta ha ganado flexibilidad y reflejos con los años. Y en todo el ciclo, de un nivel global sobresaliente, se disfrutó, y mucho, con el sonido transparente y bien equilibrado del conjunto, la bellísima sonoridad en las maderas, el brillo, un punto descarnado en los metales, timbales incisivos y unas cuerdas ágiles, limpias y transparentes.

Lo mejor del ciclo fue la *Quinta*, que nos dejó sin respiración, dirigida y tocada en estado de gracia. Todo sonaba nuevo, fresco, más hermoso que nunca, con el efecto cegador de una pintura recién restaurada que recobra sus colores originales. Pureza sonora, sin sobrecarga romántica, fantasía tímbrica y un punto de locura. Asombró el pulso dramático, la tensión sabiamente mantenida, la potencia estremecedora y, como en todo el ciclo, las filigranas y los increíbles detalles y matices en los diálogos. La transición al Allegro final tuvo un genial golpe teatral: a los violines y violas que tocaron en pie toda la obra, se sumaron vientos y maderas, consiguiendo una brillantez y una fuerza arrolladoras. Nunca, por ejemplo, habíamos escuchado cantar a los músicos en un pasaje del último movimiento —al parecer, era un himno revolucionario popular que cita Beethoven— creando un clima tan arrebatador.

En las sinfonías pares, violines y violas tocaron sentados, igual que el resto de las cuerdas y secciones de una plantilla de unos sesenta instrumentistas que fue creciendo moderadamente a medida que avanzaba el itinerario sinfónico. En las impares, lo hicieron de pie; con esta práctica, Gardiner crea y potencia nuevas perspectivas, dando más claridad, relieve e intensidad a un juego de líneas y planos sonoros más diferenciados. Los *tempi* fueron ligeros y rápidos, a veces con velocidad de vértigo y apuros en maderas y metales, y con el motor rítmico siempre vivo, sin por ello restar espacio a diálogos deliciosos y toques humorístico (*Segunda*, *Cuarta* y *Octava*). Memorables también una *Eroica* de perfecta arquitectura y energía interior, una *Séptima* de fulgurante vigor rítmico y una *Novena* sensacional, con el bajo Tareq Nazmi como voz más notable de un buen cuarteto completado por Crowe, la contralto Jess Dandy y el tenor Ed Lyon, y las voces en plena forma del Coro Monteverdi y el Cor de Cambra del Palau.

Javier Pérez Senz

Asier Polo, junto a la OSG

Veinte años del siglo XX

La Coruña. Palacio de la Ópera. 14-II-2020. Asier Polo, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Michael Sanderling. *Obras de Korngold, Elgar y Brahms-Schoenberg.*

Hay conciertos llenos de música —otros contienen mucha menos— y este de la Orquesta Sinfónica de Galicia fue uno de ellos. Música, músicas, de diferentes textura y grosor, decididas a alegrar desde el principio al oyente —Korngold— o a ponerlo al lado del creador que lo pasa mal, pero al que no le sirve esa coartada —Elgar—. También apareció —Brahms-Schoenberg— la suma de músicas del antes y el después en una sola pieza, como una intervención en la que hallamos, de un lado, lo que queda y, del otro, eso que se transforma en un ejercicio que a cada nueva escucha revela aspectos diferentes antes quizá solo intuidos. Oferta, pues, bien suculenta y, además, abrochada en un periodo de poco menos de veinte años del pasado siglo.

Y oferta también que por la cantidad de detalles que atesoraba necesitaba de unos intérpretes a su altura. Y a fe que todos dieron la talla, desde el maestro al último, pero no menos importante, atril de la sinfónica, pasando por un solista deslumbrante. Y es que Asier Polo demostró hallarse en un momento de inteligente madurez, de equilibrio expresivo, de pasión controlada como se debe para que nada se desborde, de técnica inmaculada, puesta de manifiesto no solo en la línea siempre magníficamente sostenida sino también en esos *pizzicati* de tremenda precisión, aquí tan importantes. Su Elgar fue de una admirable nobleza, emocionante sin exceso alguno, respetuoso con el compositor y con el oyente. Para corresponder a las ovaciones, ofreció como *encore* la *Sarabande* de la *Suite nº 4* de Bach.

A la modélica prestación del gran violonchelista vasco le acompañó una Sinfónica de Galicia en plena forma bajo la dirección de un estupendo maestro, Michael Sanderling, hijo menor del gran Kurt Sanderling, a quien recuerda por su elevada estatura, los rasgos de su rostro y una mano derecha en la que a veces la batuta baja casi hasta debajo de la cintura mientras esta se dobla levemente. Elegante, bien plantado y claro de gestos, el nuevo titular de la Sinfónica de Lucerna tradujo con la gracia y el estilo necesarios la deliciosa suite de *Much Ado About Nothing* de Korngold que abría programa y con enorme solidez el *Cuarteto con piano* de Brahms en la orquestación de Schoenberg. Y cuando se dice solidez no se dice pesadamente sino con la fortaleza que se requiere para poner en pie un edificio como ese. Porque, además de esa intención arquitectónica, Sanderling entendió y explicó perfectamente las líneas de fuerza del arreglo schoenbergiano, los guiños que el autor de *Pierrot lunaire* pareció hacerse a sí mismo casi como explicaciones prácticas acerca del progresista Brahms y sin dejar de lado dos aspectos fundamentales: la evolución de la música tonal —esas huellas más o menos perceptibles de la orquesta straussiana— y la presencia de lo popular que al vienés no le interesaba tanto como al de Hamburgo pero que aquí subraya a través de un último movimiento desencadenado. Todo salió a pedir de boca y la velada constituyó una demostración de cuán reveladora puede ser una propuesta bien articulada como la que este programa ofrecía. El éxito al concluir fue clamoroso.

Luis Suñén

Segunda entrega de la Tetralogía de Carsen

Más dudas que admiración

Madrid. Teatro Real. 12-II-2020. Wagner, ***La valquiria.*** Stuart Skelton, René Pape, Tomasz Konieczny, Adrianne Pieczonka, Ricarda Merbeth, Daniela Sindram. Director musical: Pablo Heras-Casado. Director de escena: Robert Carsen.

La pasada temporada comenzó con *El oro del Rin* el segundo *Anillo del Nibelungo* del Teatro Real en 23 temporadas. Se me antoja una presencia exigua de esta monumental tetralogía, piedra de toque de cualquier teatro de renombre. Y ha vuelto en una producción que, como ya sucedió con la anterior de Willy Decker (¡hace 17 años!), genera más dudas que admiración. En la propuesta de Robert Carsen y Patrick Kinmonth, que plasma un mundo decadente, en perpetuo conflicto, violento, inhóspito, con una naturaleza arrasada, sin rastro del elemento mitológico, *La valquiria* comienza donde terminó el *Oro*, con una tormenta de nieve. La caja escénica, con las escaleras de metal al fondo, es la misma que en el *Oro*. Las presuntas buenas ideas de fondo no terminan de alcanzar resultados convincentes cuando se trata de dar forma concreta a escenas cruciales. Así, Hunding convertido en traficante de armas (¡Nothung entre kalashnikovs!), rodeado de esbirros; el risible descubrimiento de Nothung; la desangelada escena del anuncio de la muerte, que niega la grandeza de música y texto; la chapucera muerte de Siegmund, antítesis de lo heroico (otro elemento ausente en esta producción), o la inexistente roca de la Valquiria, revelan pereza estética y falta de ideas. Es llamativo que la escena mejor resuelta es una relativamente convencional, el dúo Wotan-Fricka del segundo acto, resultando todo el primer acto insulso. Como ya sucedía en *El oro del Rin*, Wotan hace mutis en momentos insólitos, aquí al comienzo del dúo Wotan-Brünnhilde del tercer acto, convertido en una inopinada plegaria.

También en el terreno vocal el mencionado dúo Wotan-Fricka fue de lejos lo mejor de la velada. Tomasz Konieczny, de voz ruda, dura, plebeya, emisión estrangulada y timbre no demasiado grato, prestó autoridad a Wotan. No es cantante fino, le cuesta cantar a media voz, apianar, pero es una voz caudalosa e imponente y muestra innegable empatía con el personaje. Para este firmante, fue una sorpresa la desconocida Daniela Sindram, Fricka impecable vocal y escénicamente, alejada del estereotipo de mujer histérica y antipática, que viene a aguar la fiesta. Sindram transmite nobleza y dignidad, y defiende su causa con medios encomiables, graves sonoros y agudos rutilantes. En preocupante declive, Ricarda Merbeth, quien tan buen recuerdo dejó de su Senta con la OCNE hace cuatro años, fue una Brünnhilde irrelevante, carente de frescura y lozanía. Con el agudo erosionado (su comprometida entrada en el segundo acto fue problemática), con una voz sin expansión, sin pegada, tan sólo brindó aislados destellos de clase en el dúo final con Wotan (agudo largo opcional en *Der diese Liebe*, última estrofa).

Javier del Real

Ricarda Merbeth y Tomasz Konieczny en *La valquiria* en el Teatro Real.

También muy mermada, Adrianne Pieczonka amoldó su muy contenida Sieglinde a sus actuales facultades. Voz oscura, mate, sin brillo, escasamente dramática, sin altura poética, Pieczonka está ya lejos de sus fogosas y memorables Sieglindes de antaño. Stuart Skelton tuvo que defender prácticamente en solitario el honor de los wälsungos, peleando no sólo con la jauría de Hunding, sino también con la escena y un foso inane. Más lírico que heroico, de timbre grato, buena línea de canto, agudo fácil (salvo el *Wälsungenblut!* de cierre del primer acto, casi un gallo que consiguió controlar a tiempo), Skelton fue un Siegmund arrojado, plausible, que dejó un par de *Wälse!* de mérito. En conjunto, la gloriosa decadencia de René Pape fue la mejor lección de canto wagneriano de esta *Valquiria*. Sin alharacas ni excesos melodramáticos, con una voz bella y noble, su forma de decir, de modular, de acentuar, de estar en escena, son modelos a imitar.

Regresaba al foso del Teatro Real Pablo Heras-Casado, su principal director invitado. Heras-Casado propicia un sonido aristado, agresivo, influencia del movimiento historicista. Sin la adecuada preparación o motivación, alterna *tempi* frenéticos, nerviosos, con otros de una languidez infinita en los que desaparece la tensión. El primer acto, después de un Preludio olvidable (¿dónde estaban los violines, ausentes?), resultó de una blandura insufrible. No hubo misterio en las interjecciones de la orquesta, calor, hondura y sensualidad en la frase de los violonchelos cuando Siegmund bebe el hidromiel. La narración de Siegmund, ayuna de épica, monótona, sin subrayados ni acentos (Heras-Casado parece subestimar la importancia del leitmotiv, y parece esforzarse por ocultarlos), careció de interés. Hubo más fallos de los deseables, como esas notas ausentes en el motivo de Hunding enunciado por los trombones (broncos, que no amenazantes).

Mejoró mucho el segundo acto, en el que Heras-Casado acompañó con brío y dramatismo, mostrando lo mejor de sí en el crucial monólogo de Wotan, secundado por un estupendo Konieczny. En el tercer acto pareció encontrar Heras-Casado el tono idóneo, el balance entre épica y lirismo, grandiosidad y recogimiento (espléndido el acompañamiento del dúo final Wotan-Brünnhilde, donde al fin mostró sentido del color instrumental) pero abusó de decibelios en la popular *Cabalgata* y en ningún momento controló a los inclementes trombones que, con dificultades para hacer sus entradas al unísono, pugnaban por anegar el foso con su solo sonido. Sin duda el trabajo hasta aquí ha sido ímprobo, pero *Valquiria* es mucha *Valquiria*, y es la primera de Heras-Casado, quien debe ahondar más en los secretos de *El anillo del nibelungo*.

Miguel Ángel González Barrio

Estreno en Españade Cecilia Valdés

Fresco de la Cuba colonial

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 24-I y 8-II-2020. Gonzalo Roig. ***Cecilia Valdés.*** Elizabeth Caballero/Elaine Álvarez, Martín Nusspaumer/Enrique Ferrer, Homero Pérez-Miranda/Eleomar Cuello, Linda Mirabal, Cristina Faus, Yusniel Estrada. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: Óliver Díaz. Dirección escénica: Carlos Wagner.

Tal vez por su tardía independencia de la corona de España en 1898, fue Cuba el país americano donde más arraigó la zarzuela, con una presencia regular del género a través de incesantes representaciones importadas o impuestas por compañías procedentes de la península ibérica. No es de extrañar pues que, al conseguir su plena independencia política, Cuba utilizara esta fórmula músico-teatral para crear una serie de obras definitorias de sus propias señas de identidad, con argumentos, tipos, costumbres y forma de hablar de la isla caribeña, y melodías y ritmos afrocubanos. Aunque existen algunos ejemplos anteriores de zarzuela cubana, será a partir de los años 20 del pasado siglo cuando esta alcance su mayor esplendor.

Un destacado representante de este género fue el excelente músico Gonzalo Roig (1890-1970) quien, con la bellísima *Cecilia Valdés*, la zarzuela más significativa del teatro lírico cubano, logró un éxito clamoroso y rotundo. Su partitura incluirá casi todas las formas musicales de la isla caribeña —criolla, guaracha, tango-congo, contradanza, habanera, guajira, bembé— que convivirán con músicas españolas que representan la aristocracia, de acuerdo con la mezcla de romanticismo y realismo de la novela homónima en la que está inspirada, y cuyo resultado es una línea creativa de una lograda unidad.

Hay novelas que tienen la virtud de estar construidas con la misma materia de la sociedad que retratan. Este es el caso de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* del cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), obra importante de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. La obra refleja con exactitud en su propia estructura uno de los rasgos fundamentales de la sociedad cubana: el mestizaje. Su autor, controvertido conspirador contra el colonialismo español, vivió de primera mano las angustiosas penalidades de los esclavos negros.

En 1839 publicaría una primera parte, cuyo tema central era el desgraciado y trágico amor, adobado de incesto y abandono, entre la bella y pobre mulata Cecilia y el hijo criollo de un hacendado español. Esta narración, a pesar de ser el germen de la novela, no diseccionaba la sociedad cubana de la época, una visión que tendría que esperar hasta 1882, cuando Villaverde publicaría en Nueva York la versión definitiva de *Cecilia Valdés*. La evolución de sus ideas políticas, el conocimiento de las novelas naturalistas fruto de su exilio en París y el éxito de *La cabaña del Tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe, llevó al escritor a profundizar en el tema de la esclavitud sin perder por ello la trama romántica argumental.

Javier del Real

Linda Mirabal como Dolores Santa Cruz en *Cecilia Valdés*, en el Teatro de la Zarzuela.

Adaptada como comedia lírica, con música de Gonzalo Roig y libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla, *Cecilia Valdés* se estrenaría en el Teatro Martí de La Habana el 26 de marzo de 1932, cosechando un enorme éxito que nunca dejó de acaompañarla en sus sucesivas reposiciones. Comenzó su andadura como pieza en un acto, con un prólogo, ocho cuadros, un epílogo y una apoteosis. En 1958, el compositor incorporaría la romanza *Dulce quimera*, un número musical perteneciente a la zarzuela *El cimarrón* (1936), para el personaje de José Dolores. Tres años más tarde, Roig daría a conocer la versión definitiva convirtiendo la pieza en una obra en dos actos con nuevas adiciones musicales y el libreto original arreglado por Miguel Grandy.

La producción mantiene todo el aire y la ambientación colorista del original, y está coronada por la brillante y seductora música de Roig

Recibida con gran expectación, el Teatro de la Zarzuela ha subido por fin a su escenario esta zarzuela de costumbres cubanas, ausente de su repertorio desde su estreno hace 88 años. Esta nueva producción mantiene todo el aire y la ambientación colorista del original, y está coronada por la brillante y seductora música de Roig, que Óliver Díaz al frente de la ORCAM expuso y comunicó con eficacia. Sin embargo, la labor escénica del cubano Carlos Wagner y sus colaboradores no siempre acertó en sus soluciones dramáticas en ese escenario, a veces ingenio azucarero o cafetal, y algo problemático en su epílogo. Excelente el cuerpo de baile y eficaz la intervención coral.

En el reparto vocal cabe destacar la intervención de Linda Mirabal, muy ovacionada, como la exesclava Dolores Santa Cruz, cantando con singular efecto el tango afrocubano *Po Po Po* y el tango-congo del segundo acto *En el barrio e Manglá*. Notable la Cecilia Valdés de la soprano Elizabeth Caballero, quien solventó bien el bellísimo canto de inocencia *Yo soy Cecilia Valdés* y el lírico momento de la *Canción de cuna*, dominando el registro agudo. Menos eficaz Eliane Álvarez, con problemas de afinación. Les dio réplica el tenor uruguayo Martín Nusspaumer como Leonardo, quien posee un gran caudal vocal, si bien su voz se estrecha en la zona alta; en todo caso rentabilizó bien su papel y solventó sus dúos con sorprendente capacidad técnica. También Enrique Ferrer, con su buenos *legato* y fraseo, solventó su papel. Elegante en su canto la mezzosoprano Cristina Faus como Isabel Ilincheta. El barítono Homero Pérez-Miranda, en José Dolores, cantó con sensibilidad su romanza-bolero *Dulce quimera*. Eleomar Cuello mejoró el rol con más lirismo, exhibiendo su timbre aterciopelado. Demostró su buena voz Yusniel Estrada en el esclavo Pedro.

Manuel García Franco

La envidiable madurez de Kissin

Apoteosis beethoveniana

Madrid. Auditorio Nacional. 10-II-2020. Evgeni Kissin, piano.
Obras de Beethoven.

Sasha Gusov

Evgeni Kissin, al borde de la cincuentena, viene acudiendo a la llamada de Ibermúsica desde 1988. El gran pianista ruso se encuentra en una madurez musical envidiable, conservando al mismo tiempo un apabullante dominio de todos los recursos técnicos. Los dedos son de felina agilidad y ofrecen una articulación de cristalina claridad, seguros en los saltos, capaces de una contundencia asombrosa, pero también de mil y un colores, y de delicadezas exquisitas de matiz. Bien medido el pedal de resonancia, nunca emborrona el discurso, poderoso y sólidamente construido de un Beethoven que mira con determinación al futuro.

Kissin no reinventa la rueda, ni recurre al capricho. Deja hablar a la música y, como decía Richter, sigue al compositor, y no pretende que el compositor le siga a él. Parece una simpleza, pero vemos con frecuencia a quien quiere innovar por el mero hecho de lo nuevo. Kissin tiene bastante con el apabullante bagaje pianístico que posee, para servir las partituras con la intensidad que ya poseen; no hace falta añadirles más. Abría el programa la conocidísima *Sonata nº 8 op. 13 "Patética"*, afrontada con un Grave inicial solemne, de poderosos acordes y vibrante impulso en el Allegro di molto e con brio. Elegante y cuidadísimo en el matiz, pero tal vez un punto corto en el aliento lírico del canto, el Adagio cantabile, en el que destacó la sección central del movimiento, perfectamente dibujada. Bien cantado y con elegancia, sin desbocar, pero con envidiable impulso, el Rondó final.

Completaban la primera parte las *Variaciones y fuga op 35*, conocidas con el sobrenombre de *Eroica*, puesto que utilizan como tema la misma contradanza del propio Beethoven que serviría de tema para el último movimiento de la *Sinfonía Eroica*, también en forma de variaciones. La colección, fechada en 1802, se asoma por momentos al Beethoven visionario y futurista de las *Diabelli*. De la mano de Kissin, obtuvo una interpretación de un poderío y riqueza de contrastes extraordinarios. Desde la preciosa, casi danzable, pero vibrante *variación III*, hasta el ímpetu arrollador de la última y de la fuga final, pasando por la riqueza de contrastes de la *XIV*.

La segunda parte se abrió con otra de las más conocidas sonatas de la colección, la *nº 17*, conocida como *La tempestad*. Incisivo y contrastado, con nervio, el primer tiempo, con sobresaliente construcción del desarrollo, muy bien planteados los compases marcados Largo, esa suerte de breve recitativo que marca un punto de suspense típicamente beethoveniano, y que en manos del ruso concentró toda la tensión posible.

Uno ya esperaba, para entonces, que la obra que cerraba el programa, la *Sonata nº 21 "Waldstein"*, iba a echar chispas. ¡Y vaya si lo hizo! Vertiginoso el Allegro con brio inicial, con un ímpetu tremendo, verdaderamente trepidante, respetuoso con cada regulador dinámico. Y siempre articulado con una inverosímil agilidad y claridad. Y, por fin, el Rondó final, que nace en una serena y bien cantada luminosidad y culmina en un torrente temperamental, exaltado y rotundo, traducido de manera apabullante por el descomunal pianista ruso. No hace falta decir que el éxito fue sencillamente apoteósico.

Rafael Ortega Basagoiti

Temporada de la ORTVE

Baeva te lleva

Madrid. Teatro Monumental. 15-II-2020. Alena Baeva, violín. ORTVE. Director: Pablo González. *Obras de Britten y* Shostakovich.

En la vuelta a un lugar de preeminencia de la música inglesa durante el siglo XX, Benjamin Britten ocupa un puesto central, sin desdeñar la aportación sinfónica y teatral de Tippett. De afinidades eclécticas, llama la atención su gran dominio formal, junto a la capacidad para valerse de diversos moldes donde, como en una retorta, refunde desde la música isabelina o de Purcell hasta las matematizadas estructuras de Stravinsky o Hindemith. Su juvenil *Concierto para violín*, un tanto distanciado en la expresión, pero rico en contrastes, exige del intérprete un virtuosismo rayano en el límite, culminando sus tres tiempos una bella peroración delineada con gran finura. Alena Baeva es una violinista de contrastada musicalidad y justa afinación, libre de cualquier mácula sonora. En la *cadenza* hizo vibrar al instrumento, con el director convertido en un oyente más, la batuta en posición de descanso, durante uno de los ritos más atractivos del mundo de los conciertos. En una obra llena de conexiones, Baeva dio toda una lección articulatoria: sólo había que dejarse llevar. Se ha dicho que la pieza resulta monótona, pero es falso, pues su acople parece más el resultado del famoso *all be conected*, en palabras de E. M. Forster.

Durante su largo y unitario recorrido, la *Décima sinfonía* de Shostakovich —amigo de Britten, por cierto— está llena de trazados ominosos y sombríos, con unas líneas del bajo remarcadas, que semejan emanaciones subterráneas. Sin excesivo agonismo, con menos opresión incluso de la habitual, Pablo González, director titular de la ORTVE, encaró estos pentagramas con plasticidad y empaste. La orquesta bullía por momentos como una gigantesca caldera —en el Scherzo, sin ir más lejos—, y es justo decir que fue uno de los días en que sonó mejor de todo el curso, con el único debe de la trompa en el tercer movimiento. Un tiempo en el que asomó en algunos instantes el espíritu burlón de su creador, llenándolo además con giros rítmicos de vértigo. En cuanto al Finale, cabe señalarlo como el fragmento más discutible, a causa de su carácter algo impostado, pero el trayecto se consumó sin apreciables dificultades gracias a una batuta precisa y aplomada, echándose en falta, eso sí, algo más de melancolía de la tierra que impregnara algunos espacios.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Vladimir Shirokov

Le OCNE estrena un concierto para órgano de Buide

De mil colores

Madrid. Auditorio Nacional, 14,15 y16-II-2010. Juan de la Rubia, órgano. Orquesta Nacional de España. Director: Diego Martin-Etxebarria. *Obras de Messiaen, Buide y Dukas.*

El compostelano Fernando Buide (1980) es uno de los más interesantes compositores españoles de su generación, con una obra personal y atractiva que apuesta por el color instrumental y, tras su ópera reciente, *La amnesia de Clío*, estrenaba como encargo OCNE un excelente *Concierto para órgano y orquesta*. Buide, él mismo con una experiencia americana como organista, explota a fondo las posibilidades del órgano Grenzig del Auditorio y plantea una obra llena de sensibilidad por el color sonoro en un lenguaje que practica una cierta metatonalidad muy actual. Órgano y orquesta presentan un recorrido coherente por el color tímbrico que cimenta una obra sin duda valiosa que se inserta en el corto, pero significativo, elenco de los conciertos organísticos españoles modernos. Espléndidamente servido por el organista Juan de la Rubia, el concierto es tan brillante como íntimo y trabaja timbres y densidades apostando por una belleza sonora de cuño actual.

Maestro del color instrumental fue Olivier Messiaen y, aunque su *Himno* es obra temprana, muestra ya los elementos de un estilo donde ritmo y timbre son bases de la estructura. Obra hermosa, bastante poco conocida, lució en la buena versión obtenida por la OCNE. Por su parte, Paul Dukas se suele describir como impresionista, pero su escasamente conocida *Sinfonía en Do* se acerca más a Franck y Saint-Saëns que a Debussy, aunque su tratamiento orquestal apuesta también por el uso del color orquestal. La obra es bonita, hasta brillante por momentos, y resulta misterioso porqué es tan desconocida, incluso en Francia. Especialmente el segundo movimiento es magistral y toda una lección de colores armónicos y tímbricos.

Se presentaba con la OCNE como director Diego Martin-Etxebarria, que tiene ya una interesante carrera internacional. Mostró una impecable profesionalidad y una capacidad musical al servicio de cada uno de los estilos. Bien arropado por una OCNE en excelente momento, llevó a buen puerto un programa novedoso y nada fácil que expuso de manera convincente. Además, exhibió una imaginación programadora muy superior a la de la mayoría de sus rutinarios colegas. Un buen programa diferente, bien realizado, es algo poco habitual. Y la apuesta por el color se ganó.

Tomás Marco

Orozco-Estrada, al frente de la hr-Sinfonieorchester Frankfurt

Poderío orquestal

Murcia. Auditorio Víctor Villegas. 27-I-2020. Fumiaki Miura, violín. hr-Sinfonieorchester Frankfurt. Director: Andrés Orozco-Estrada. *Obras de Mussorgski, R. Strauss y Chaikovski.*

El director colombiano Andrés Orozco-Estrada ha sabido insuflar a la hr-Sinfonieorchester Frankfurt —de la que es titular desde 2013— un aire de gran agilidad, como se pudo percibir ya en la entrada de *Una noche en el Monte Pelado* de Mussorgski. Trasmitió con una desbordante expansión, como queriendo verificar la intención evocadora de esta obra de descriptiva sustancialidad, dando rienda suelta a la paradójicamente extraña opacidad de su colorido tímbrico que, en la segunda parte del concierto, se clarificaría con la suite de *El caballero de la Rosa* de Richard Strauss.

La obra subsiguiente, el *Concierto para violín y orquesta* Chaikovski, permitió conocer a uno de los más sobresalientes violinistas de su generación, el tokiota Fumiaki Miura, todo un portento técnico accionando un Guadagnini de 1748. Su aristocrático sonido se sustenta en varios factores que lo llevan a aproximarse a la excelencia: clara objetividad en la lectura de la obra, que hace suya con fría emocionalidad; exactitud técnica puesta al servicio de la afinación; ataque y articulación; interesante musicalidad siguiendo las líneas expresivas que pide el compositor; gran tensión cinética y capacidad de concertación.

La desbordante estética orquestal de Strauss fue la protagonista de la segunda parte a través de su poema sinfónico *Don Juan* y de la ya mencionada suite sinfónica de la ópera *El caballero de la rosa*. Ambas composiciones sirvieron para que quedara de manifiesto una de las cualidades más determinantes de Orozco-Estrada: la pasional comunicación que irradia su figura. Todo su cuerpo adquiere tan extrema cinética que no deja pasar episodio alguno, por sutil que sea, sin corporeizar sus más mínimos detalles, cualidad que tiene sus ventajas en los *tempi* rápidos e intensivos, pero que afecta de alguna manera a la serenidad y delicadeza que piden otros momentos en los que debe de apuntarse algo diferente. Con todo, la orquesta expresó toda la carga dramática del *Don Juan* haciendo alarde de virtuosismo tanto en precisa conjunción como en el colorido instrumental, siempre al servicio de la exigente musicalidad que requiere la genial y diversificada orquestación del compositor bávaro.

José Antonio Cantón

Tras 68 años, volvió La fanciulla a Bilbao

Un Puccini de película

Bilbao. Palacio Euskalduna. 15-II-2020. Puccini, ***La fanciulla del West***. Oksana Dyka, Marco Berti, Claudio Sgura, Francisco Vas, Manel Esteve. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: Josep Caballé Domenech. Director de escena: Hugo de Ana.

Desde su estreno en Nueva York en 1910, *La fanciulla del West* se ha ido viendo desplazada por la fuerte inercia de otras obras de Puccini, lo cual conlleva, cada vez que se estrena en una ciudad, la emoción del renacimiento y el redescubrimiento de la personalidad del compositor y su capacidad para hacer óperas con mayúsculas. La espera se hacía larga en Bilbao (68 temporadas ausente), pero en la función del estreno, dedicada a Mirella Freni, se cumplieron todas las expectativas.

Una de las constantes a lo largo de la carrera de Puccini fue su intuición para encontrar temas para sus óperas, fueran grandes o pequeños, pues todos los trataba con maestría. Nada más alzarse el telón, la escena de Hugo de Ana desveló su búsqueda, desde un lenguaje más cercano a los clásicos que a la vanguardia, de una recreación pura del aroma, el ritmo y la estética de los *westerns* de los 50, de una dura poesía que alberga imágenes icónicas de las montañas y los desiertos, los vagones mineros, los molinos, las diligencias, todos esos elementos que modelan el paisaje cinematográfico del lejano oeste. Y De Ana mantiene esa línea hasta el final, viniendo a demostrar que Puccini tuvo en *La fanciulla*, como escribe Baricco, "la intuición exacta de un horizonte imaginario-realista, el del *western*, que luego el cine demostraría que era el formato ideal fantástico de los sueños de cierto público de la modernidad".

Siguiendo el modelo de óperas anteriores, desde *La Bohème* hasta *Madama Butterfly*, *La fanciulla* tiene un arranque orquestalmente impetuoso, aunque lo que sobresalió en Caballé Domenech, junto a una compacta OSE, fue el encuentro sutilezas cercanas al simbolismo francés, así como el espléndido manejo de todas las piezas sobre el tablero, el latido íntimo de los personajes y una narrativa teatral en la que todo resultaba trepidante e intenso.

Moreno Esquibel

Oksana Dyka y Claudio Sgura en *La fanciulla del West* en Bilbao.

En un espacio de hombres duros, derrotados, carentes de épica, cansados de intentar sobrevivir, Puccini hizo destacar al *sheriff* Jack Rance como un perdedor perverso, sin ternura, con un cruel sentido de la justicia, enemistado con el mundo que le rodea, del cual solo le fascina, como a todos los demás, la extraordinaria vitalidad femenina de Minnie. Y esta, que tiene la entrada en escena soñada por cualquier soprano, causando la admiración de los mineros sobre una música exuberante, demanda inteligencia, talento teatral y una voz amplia que no se vea sepultada por los continuos estallidos orquestales.

Claudio Sgura y Oksana Dyka no solo crearon dos personajes reales, intensos, potentes, fascinantes, tanto dramática como vocalmente, sino que existió entre ambos una sintonía que no tuvieron con Marco Berti, un tenor que destaca por la potencia de su voz, por su pegada en la zona alta, pero no por la variedad de su canto, sin la cual su Dick Johnson quedó retratado en blancos y negros. El resto del larguísimo elenco, con Francisco Vas (Dick) y Manel Esteve (Sonora) como nombres destacados, se movió con desenvoltura dentro del juego teatral de la función, del duro ambiente de la ópera, la única con final enteramente feliz entre las grandes de Puccini.

Asier Vallejo Ugarte

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO *BERLINÉS*

No hay bosque por ninguna parte

Berlín. Deutsche Oper. 29-I-2020. Britten, ***A Midsummer Night's Dream.*** James Hall, Siobhan Stagg, Jami Reid-Quarrell, Padraic Rowan, James Platt, Annika Schlicht. Director musical: Donald Runnicles. Director de escena: Ted Huffman.

Ikko Fresse

Jonas Kaufmann y Marlis Petersen en *La ciudad muerta* de Korngold.

LA Deutsche Oper ha enriquecido su notable repertorio de Britten con una nueva producción de *A Midsummer Night's Dream*. Donald Runnicles tiene una especial afinidad con el compositor británico, lo cual fue confirmado en este estreno berlinés. Es una música de filigranas y delicadezas, con algunas islas melódicas y suaves pinceladas que producen punzantes y coloridos efectos. Sin embargo, la puesta en escena de Ted Huffman no estuvo a la misma altura. La constante oscilación que, en esta ópera, se produce entre lo real y lo onírico se sitúa en un escenario vacío, diseñado por Marscha Ginsberg. Ahí comienza la obra, cuando el rey Oberón y su mujer Titania entran en el Reino de las Hadas. El espectador espera entonces un ambiente de hechizo y abundante fantasía, pero en su lugar aparece un Reino de las Sombras minimalista y, debido a los tonos oscuros del vestuario de Annemarie Woods, sombrío. El uniforme de los elfos es el típico de un internado inglés. Los oficiales lucen quepis y las damas llevan vestidos de la moda de los años 50 del pasado siglo.

Donald Runnicles tiene una especial afinidad con el compositor británico, lo cual fue confirmado en este estreno berlinés

En ese mundo incoloro y desértico de Oberón hubo una atractiva presencia, la del actor escocés Jami Reid-Quarrell en el papel de Puck. Se deslizó por el aire como un artista del trapecio, mostró su estupenda agilidad de bailarín y un total dominio de su cuerpo. Fue también un acontecimiento el Oberón del contratenor James Hall, quien, en calzones y chistera, cantó su rol con vez flexible y plena de sonoridad. De una Titania travestida y con bigotes se encargó la soprano australiana Siobhan Stagg, potente y recia en su exigente personaje. Con igual solvencia actuaron las dos parejas de amantes, tanto en lo vocal como en lo escénico. James Platt, en el papel de Bottom, acometió magistralmente su relato del sueño, alternando el falsete y la voz de pecho. La escena de su transformación en asno, junto a Titania, fue resuelta como un número de variedades, en el que la reina de las hadas se desviste y queda con un corsé negro y plateado que le permite actuar de modo coqueto y lascivo. Teseo se presentó como un oficial uniformado, borracho y empuñando una botella para corroborarlo. El barítono Padraic Rowan lo encarnó con una fina emisión vocal. Al final, los reyes se reconcilian y el escenario vuelve a vaciarse como al principio.

BERND HOPPE

Con dirección musical de Thielemann

Meistersinger 'apolíticos'

Dresde. Semperoper. 26-I-2020. Wagner, ***Die Meistersinger von Nürnberg***. Georg Zeppenfeld, Adrian Ërod, Klaus Florian Vogt, Sebastian Kohlhepp, Camilla Nylund, Christa Mayer, Vitalij Kowaljow, Oliver Zwarg. Director musical: Christian Thielemann. Director de escena: Jens-Daniel Herzog.

Ludwig Olah

Tras el estreno de la presente producción de *Meistersinger* en Dresde, Christian Thielemann se declaró muy a favor del concepto escénico de Jens-Daniel Herzog, ya que se correspondía plenamente con su deseo de 'despolitizar' la obra. El dramaturgo presenta una lectura basada en la idea del teatro dentro del teatro que, pese a su indudable atractivo visual, resultaba a ratos bastante confusa, pues no siempre quedaba claro para los espectadores si los acontecimientos que se representaban eran acción real o formaban parte de la obra escenificada.

El escenógrafo Mathias Neidhardt reproduce la fachada de la Semper Opera en el escenario, incluyendo los palcos del proscenio y el telón rojo dorado del teatro, detrás del cual se encuentra un segundo escenario. En un principio, la imagen creada resultaba muy armoniosa cuando una congregación, ataviada con vestuario antiguo entona el coral introductorio en el interior de la iglesia. Se trata al parecer trata de una actuación festiva para un público invitado expresamente a este evento, vestido con ropa de hoy, sentado en dos filas de sillas delante del escenario y que, tras servirse champán, se entrega a sus *smartphones*. Hans Sachs, partitura en mano, ejerce aquí de gerente de teatro y de director musical, a la vez que hace correcciones. Mientras, los aprendices, vestidos de negro, realizan los arreglos y preparan los asientos para el tribunal de canto de los maestros cantores.

Extrayendo el mejor partido de la maravillosa Staatskapelle de Dresde, Thielemann despliega de forma fascinante una suntuosa amalgama de sonidos, desde la festiva obertura, negociada con *tempi* amplios, hasta un majestuoso final. Georg Zeppenfeld fue aclamado por su magnífica interpretación del zapatero Sachs, exhibiendo unas reservas de fuerza aparentemente inagotables, e impresionando al público por su ejemplar articulación. Excelente también el Beckmesser de Adrian Eröd, quien jamás distorsiona o caricaturiza al personaje; muy al contrario, es incluso capaz de hacernos sentir simpatía por él. En cuanto al Stolzing de Klaus Florian Vogt, cabe decir que con el tiempo ha ganado en firmeza y virilidad. Sebastian Kohlhepp nos brindó un David inusualmente viril, mientras que Vitalij Kowaljov cantó con su robusta voz de bajo un estupendo Pogner. En lo que respecta a las dos féminas, la interpretación de Eva por Camilla Nylund se puede calificar de madura y, aunque en un principio su voz sonó un tanto áspera, fue mejorando a medida que avanzaba la representación. A su lado, Christa Mayer brindó una enérgica y bien resuelta Magdalene. El público del estreno se mostró encantado con la interpretación musical, aunque no tanto –ni mucho menos- con la propuesta escénica.

Bernd Hoppe

ORCAM
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular
La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org
www.orcam.org

Lunes 9 de marzo de 2020
19.30h SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Arantza Ezenarro, soprano. Julieta Navarro, contralto.
Gerardo López, tenor. David Rubiera, bajo.
Detlef Bratschke, maestro del coro.
Víctor Pablo Pérez, director
PROGRAMA:
J. Haydn: *Misa Nelson*
A. Bruckner: *Sinfonía nº 6* *

Lunes 30 de marzo de 2020
19.30h SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta de la Comunidad de Madrid
Dmytro Choni, piano (Ganador del XIX Concurso Paloma O'Shea)
Baldur Brönnimann, director
PROGRAMA:
M. Fernández-Barrero: *Nocturno sinfónico* ++
S. Prokofiev: *Concierto para piano nº 3*
A. Schoenberg: *Noche transfigurada* *

* Primera vez ORCAM
++ Obra encargo AEOS – Fundación BBVA

Bufonesco dramma per musica de Rossini

El poder femenino en el Paris de los locos años 20

Fráncfort. Oper-Frankfurt. 2-II-2020. Rossini, ***La gazzetta.*** Sebastian Geyer, Elizabeth Sutphen, Mikolaj Trabka, Matthew Swensen, Angela Vallone, Nina Tarandek, Danylo Matviienko, Franz Mayer. Director musical: Simone Di Felice. Directora de escena: Caterina Panti Liberovici.

La nueva puesta en escena de *La gazzetta* de Rossini rebosa alegría, con momentos de irisado y dichoso gozo. La ópera cómica, con libreto en dialecto napolitano, proviene de la comedia goldoniana *Il matrimonio per concorso* (1775) y fue estrenada en 1816 en Nápoles con estruendoso éxito. La obertura es la misma que se utiliza en *La Cenerentola.* La Ópera de Fráncfort ama a Rossini y en sus temporadas aparecen títulos infrecuentes como *Otello, Bianca e Faliero,* además del presente. La directora escénica Caterina Panti Liberovici y el diseñador Sergio Marioni trasladan la historia al París de los locos años 20. Una estación de tranvías, un hotel de lujo, un salón elegante, un bar… Las antiguas cocheras, con sus columnas de acero y altos pasillos, nos sitúan en un tintineante filme mudo, ligeramente acelerado y turbulento. Enrollados y ruidosos telones intermedios ayudan a los cambios de escena sin pausa. Un glamuroso y chispeante toque jocundo sostiene este bufonesco *dramma per musica* leve y divertido. Un hálito de aquel babilónico Berlín deja, asimismo, su huella en esta puesta.

Hijas alocadas, amantes enamorados, padres preocupados y toda clase de malentendidos piden la intervención del nuevo rico Pomponio para resolver la historia. Sebastian Geyer canta maravillosamente el papel del padre fanfarrón, que anuncia en un periódico el matrimonio. Pero Lisetta ama a un portero. Elizabeth Sutphen la encarna con su recia voz sopranil. El Filippo de Mikolaj Trabka la cautiva con sus elegantes modales. El quinteto del primer acto, que fue redescubierto en 2012, es excelente. La otra pareja, la que forman el tímido Alberto (Matthew Swensen) y la descarada Doralice (Angela Vallone), canta con una perversidad encantadora sobre el volcán desbordante que crea Rossini. La casamentera Madame La Rose (la elegante mezzo ligera Nina Tarandek) se asegura de que los amantes contraigan matrimonio en secreto. Un baile de máscaras, en el que los suaves tonos creados por el compositor golpean melódicamente, acaba por apaciguar al padre. El conjunto suena bellamente gracias a la fantástica dirección de Simone Di Felice, quien construye una evocadora atmósfera. Aplauso entusiasta.

Barbara Röder

Recuperadas ocho escena originales

Kunde debuta como Don Carlos

Lieja. Opéra Royal de Wallonie. 30-I-2020. Verdi, ***Don Carlos.*** Gregory Kunde, Ildebrando D'Arcangelo. Yolanda Auyanet / Leah Gordon, Kate Aldrich, Lionel Lhote, Roberto Scandiurzzi. Director musical: Paolo Arrivabeni. Director de escena: Stefano Mazzonis di Pralafera.

El *Don Carlos* de Verdi está siendo muy popular en Bélgica esta temporada. Después de que lo llevara a escena la Opera Vlaanderen, ahora le ha tocado el turno a la Opéra Royal de Wallonie, en su versión original francesa, pero añadiendo ocho escenas que fueron suprimidas durante los ensayos para su estreno parisino en 1866. De esta manera hemos descubierto fragmentos nunca antes escuchados, como el *J'étais en Flandres* que canta Posa en su encuentro con Carlos durante el segundo acto, o como *J'ai tout compris* que el compositor había escrito para la confrontación entre Isabel y Eboli del cuarto acto. Sin embargo, no ha habido en esta ocasión ballet, tal y como se hizo después de aquel estreno en París.

Paolo Arrivabeni, el exdirector musical de la Ópera de Lieja, ha tomado de nuevo las riendas para guiar a la orquesta y al coro con total seguridad durante las casi cuatro horas que dura esta ópera. Juntos edificaron un marco impresionante, en el que los cantantes solistas pudieron brillar y dar vida a sus personajes, ayudados (¿o impedidos?) por la puesta en escena de Stefano Mazzonis Di Pralafera. Con la ayuda de Gary McCann (escenografía), Fernand Ruiz (vestuario) y Franco Marri (iluminación), Mazzonis Di Pralafera presentó la 'gran ópera' de Verdi en todo su esplendor, con un decorado apropiado para cada escena y una gran abundancia de suntuosos trajes que a veces no favorecían a los cantantes, especialmente a Gregory Kunde (Carlos) y Lionel Lhote (Posa).

Opéra Royal de Wallonie

Gregory Kunde y Lionel Lhote en *Don Carlos.*

Vocalmente, el papel de Carlos no parece plantear ningún problema para un Kunde que todavía conserva su voz de bravo tenor, además de buena proyección y compromiso dramático. ¿Pero puede, con su edad, hacer creíble al atormentado e inseguro joven? En el papel de Posa, el excelente barítono belga Lionel Lhote resultó modélico tanto por la forma en que supo tratar el texto y la música, como por su gran estilo y expresividad. Su voz es voz flexible y rica en matices. Ildebrando d'Arcangelo posee la voz adecuada para ser Felipe II, pero su manera de encarnar este personaje careció de autoridad y de emoción varonil. Yolanda Auyanet comenzó bien su interpretación, con líneas vocales bellamente hiladas, pero su voz no estaba en el mejor estado de salud posible, por lo que tuvo que abandonar: siguió actuando actoralmente como Isabel de Valois, pero tuvo que ser Leah Gordon quien cantara el resto de sus números desde un lateral del escenario. Kate Aldrich ofreció el virtuosismo necesario en la *Chanson du voile,* los oportunos acentos dramáticos para *O on fatal* y el debido temperamento dramático a la hora la representar a la intrigante princesa de Eboli. Roberto Scandiuzzi repitió su impresionante interpretación del Gran Inquisidor y Patrick Bolleire fue un noble Carlos V. Maxime Melnik (Conde de Lerma), Caroline de Mahieu (Thibault) y Louise Foor (Voz del cielo) lo hicieron realmente bien.

Erna Metdepenninghen

Parsifal, en el Museo de la Humanidad

Perdido en el laberinto de la ilusión

Estrasburgo. Opéra national du Rhin. 26-I-2020. Wagner, ***Parsifal***. Markus Marquardt, Konstantin Gorny, Ante Jerkunica, Thomas Blondelle, Simon Bailey, Christianne Stotijn, Moritz Kallenberg, Gautier Joubert, Alessandro Zuppardo. Marko Letonja. Director de escena: Amon Miyamoto.

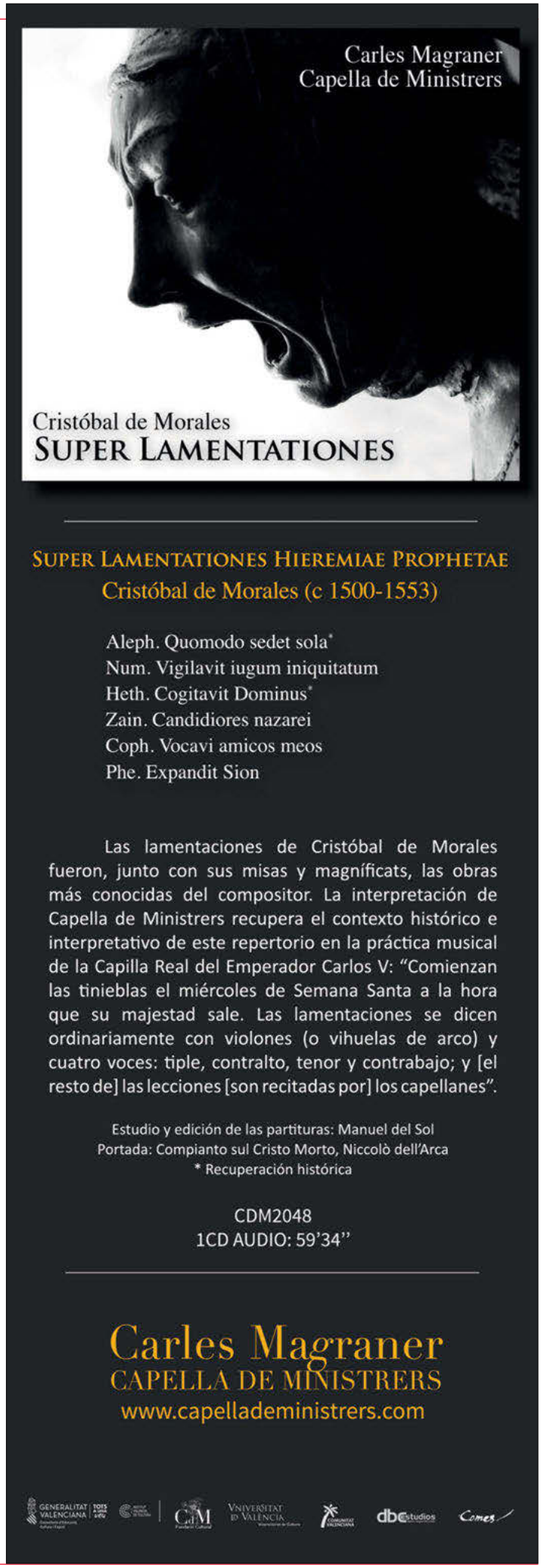
El japonés Amon Miyamoto ha puesto en escena un *Parsifal* sumergido en impresiones sensibles, psicología profunda, carga onírica, simbología cristiana, un mono que en la India simboliza la divina unión entre el hombre y la naturaleza, y un vídeo con un viaje soñado por el mundo. Es una construcción mental llena de asociaciones e historias que hacen del *Parsifal* wagneriano una suerte de poema de flotante paganismo. No es ninguna novedad. Imágenes que sorprenden, al repetirse hartan. Esta escenificación está lejos de mostrar cómo el mundo se conjunta con lo íntimo y cómo su falta es padecida por el hombre.

Un niño vaga por un museo. Antes de eso, ha visto a su madre acariciándose frente al espejo, desnuda y tumbada en un sofá. Está conmocionado. Sufre un trauma. Se pasea por una exposición con el lema *L'humanité*, y se maravilla ante un cuadro con plantas trepadoras. Se abre una sala con cuadros de santos, como *Jesús en la Cruz* o *El entierro de Cristo*, y nos topamos con el archivo del museo, donde hay crucifijos, un cáliz, una lanza y la Sábana Santa de Turín.

Los Caballeros del Grial, con uniformes guerreros de diversos señores, países y épocas, rodean a Amfortas (un ronco y sonoro Paul Marquardt). Gurnemanz, sostenido por el canto de Ante Jerkunika, llega vestido de Cristo. Es como la imagen del Señor soñada por el joven Parsifal, que intenta imitarla en la vigilia. Thomas Blondelle alcanza con su voz luminosa y de colorida fuerza la oscuridad de la tesitura parsifaliana. En un lugar en forma de orquídea rosada está Kundry; Christiane Stotijn canta su penosa textura vocal con débiles recursos de mezzosoprano. Simon Bailly es un arrogante y despiadado Klingsor, con una capa de cuero y una aceptable voz baritonal. Konstantin Gorny resulta un pálido Titurel.

El director Marko Letonja propuso un robusto y cuidado *Parsifal*, con mesurado y místico hechizo sonoro en las escenas del Grial. En tales pasajes, se oyó impresionante el coro preparado por Alessandro Zuppardo. Cuando Kundry, desmelenada y angelical —nada más cursi— devuelve Parsifal a su madre, el sueño del joven con su mono desaparece en el bosque del origen. Una broma final. El público mostró entusiasmo y júbilo.

Barbara Röder



Verdi en tiempos de Verdi

Nabucco, *como conflicto familiar*

Ámsterdam. National Opera & Ballet. 9-II-2020. Verdi, ***Nabucco***. Anna Pirozzi, Alisa Kolosova, Freddie De Tommaso, George Petean, Dmitry Belosselskiy. The Hague Philharmonic Orchestra. Director musical: Maurizio Benini. Director de escena: Andreas Homoki.

Martin Walz

En coproducción con la Ópera de Zúrich, el director de escena Andreas Homoki sitúa *Nabucco* en la propia época de Verdi, con asirios y hebreos como parte de la disputa entre las fuerzas conservadoras postnapoleónicas y las facciones progresistas que inflamaron el año revolucionario de 1848. Al mismo tiempo, Nabucco y sus hijas están involucrados en un fuerte conflicto familiar: cuando el rey pierde el poder, su 'hija guerrera' se convierte en la líder de la aristocracia conservadora, mientras la pacífica Fenena abraza las ideas reformistas de la nueva era.

Este punto de partida resulta aceptablemente convincente, si bien el elemento más refrescante del montaje es la escenografía de Wolfgang Gussmann. Sobre un escenario verde, con un gran muro móvil en el centro, los asirios están vestidos de negro y verde, en tanto que los judíos lucen trajes pardos. No hay la más mínima asociación con los conflictos religiosos y políticos que se han convertido ya en un cliché cada vez que la trama de una ópera se desarrolla en algún lugar del Cercano Oriente. Con las tensiones dramáticas y las emociones personales planteadas de manera tan meridiana, esta visión en *Nabucco* se convierte en una potente pieza de ópera, que flojea solo en ciertos momentos por ligeras discrepancias entre el libreto y el drama que se está produciendo en el escenario. Algunos *flashbacks* que muestran a Abigaille y Fenena de niños, peleándose por la corona, deberían enfatizar más las intenciones de Homoki, ya que suponen distracciones superfluas e innecesarias.

Musicalmente hablando, esta actuación se convirtió en un punto culminante de esta temporada, aunque sólo sea por la amplia cuota de participación que Verdi le confiere al coro, en este caso, el la Ópera Nacional Holandesa, maravillosamente adiestrado. Otro ingrediente del éxito se debió a la afortunada elección de solistas, encabezados por el experimentado George Petean, uno de los pocos barítonos auténticamente verdianos, quien combinó una fuerte presencia vocal con una consumada actuación actoral. Sorprendente resultó la joven —aunque vocalmente madura— Anna Pirozzi. La esbelta soprano se las apañó igual de bien con las feroces intervenciones de Abigaille que con los momentos de tierno lirismo. Resultó gratificante escuchar este papel interpretado por una cantante que entiende lo que es el *belcanto* tal y como debió de hacerlo quien lo estreno en su momento, Giuseppina Strepponi. El bajo Dmitry Belosselskiy fue un impresionante Zaccaria y otra notable sorpresa la constituyó la voz de tenor del joven Freddie De Tommaso. Tanto su Ismaële como la Fenena sanguínea de la mezzosoprano Alisa Kolosova hicieron que lamentáramos que Verdi no hubiera proporcionado a estos dos papeles más música para cantar.

Paul Korenkoff

PALLA DE' MOZZI, DE MARINUZZI, EN CAGLIARI

Regreso a las tradiciones operísticas italianas

Cagliari. Teatro Lírico. 31-I-2020. Marinuzzi, *Palla de' Mozzi*. Elia Fabbian, Leonardo Caimi, Francesca Tiburzi. Director musical: Giuseppe Grazioli. Director de escena, escenografía y video: Giorgio Barberio Corsetti e Pierrick Sorin.

Priamo Tolu

GINO Marinuzzi, gran director de orquesta, fue también compositor. La temporada de Cagliari se ha inaugurado con su tercera y última ópera, *Palla de' Mozzi* (Roma 1932), "melodrama en tres actos" sobre un libreto de Giovacchino Forzano. La denominación de 'melodrama' revela inmediatamente el vínculo de *Palla de' Mozzi* con las tradiciones operísticas italianas y, por tanto, lo chocante que resultan los intentos de autores como Pizzetti, Malipiero o Casella de renovarlo. Se trata de un verdadero melodrama ambientado en el *Cinquecento*, con personajes de ficción que actúan en un contexto rigurosamente histórico.

Palla de' Mozzi es un capitán de fortuna al servicio de Giovanni delle Bande Nere, cuya milicia dirige en compañía de su hijo Signorello, audaz, aunque disconforme con el oficio de las armas. Por amor a Anna Bianca, hija de un enemigo derrotado y encarcelado (Montelabro), Signorello no impide la fuga de este, aunque sabe que tal decisión le costará la vida. Palla lo condena a muerte sin dudarlo lo más mínimo, pero las súplicas de Anna Bianca, que revela las razones de la traición "por amor", convencen a las tropas para que soliciten el indulto al inflexible Palla, incluso rebelándose contra este. Y Palla, sintiéndose deshonrado ante la rebelión de sus soldados, se apuñala a sí mismo. Hay un último golpe escénico: Signorello invita a todos a luchar por una Italia unida, y ya no como mercenarios a sueldo de una única facción. De esta manera, el melodrama termina en gloria patriótica.

En general, Marinuzzi evita el énfasis, manteniendo una controlada nobleza de acentos dentro de un gusto ecléctico, abierto más a elementos italianos y franceses que a autores como Strauss o Wagner, de los que fue un gran intérprete... Suscitan interés algunos detalles: los momentos de superposición densa y compleja de diferentes elementos o la búsqueda en ocasiones de una pátina arcaica, además, claro, de una sabiduría en cuanto a la escritura orquestal, que, sin embargo, no se corresponde con una abundancia de ideas demasiado persuasiva.

En Cagliari, la complejidad de la escritura de Marinuzzi encontró en la dirección de Giuseppe Grazioli un intérprete preciso, y el elenco vocal estuvo a la altura de la para nada fácil tarea. Destaquemos el noble Signorello del tenor Leonardo Caimi, la intensa Anna Bianca de Francesca Tiburzi, el autoritario Palla del barítono Elia Fabbian, y a Francesco Verna, como el derrotado Montelabro.

Giorgio Barberio Corsetti no intentó una relectura 'actual' imposible, ya que empleó un vestuario del siglo XVI y jugó, en colaboración con Pierrick Sorin, con una tecnología que permitió la separación entre la acción escénica y su proyección en una pantalla situada al fondo del escenario, como si se tratara de una película (el mismo juego que hace años, con motivo de la puesta en escena de la *Pietra del Paragone*, resultó más ágil e imaginativo).

PAOLO PETAZZI

HERBERT VON KARAJAN
COMPLETE DECCA
RECORDINGS

Decca reúne por primera vez en una única edición, 33 CDs con las grabaciones completas de *Herbert von Karajan* para el sello, incluyendo 10 óperas completas con las grabaciones de *Decca-RCA* de *Tosca y Carmen*. Grabaciones históricas de *The Planets* de *Holst*, y suites de los ballets de *Tchaikovsky* además de un disco de selecciones de *Giselle* de *Adam*. Grabaciones con *Leontyne Price*, *Luciano Pavarotti, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Giuseppe di Stefano* y *Carlo Bergonzi*.

DECCA
www.deccaclassics.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com

PARSIFAL EN PALERMO

Una lectura desacralizada

Palermo. Teatro Massimo. 28-I-2020 Wagner, ***Parsifal***. John Relyea, Julian Hubbard, Catherine Hunold. Director musical: Omer Meir Wellber. Director de escena: Graham Vick.

Rosellina Garbo

OMER Meir Wellber, nuevo director musical del Teatro Massimo de Palermo, ha querido inaugurar la temporada 2020 con una apuesta muy exigente, el *Parsifal* de Wagner. Y lo ha dirigido con gran energía, empleando *tempi* relativamente veloces, similares a los de Boulez, con pocas concesiones para indulgencias contemplativas y propiciando contrastes dramáticos y colores oscuros, especialmente en el segundo acto. La concepción de Wellber tuvo inteligentemente en cuenta las limitaciones de la Orquesta de Palermo, y alcanzó resultados notables, si bien la definición de los peculiares colores del último drama musical wagneriano resultó tan solo parcialmente conseguida.

Por su parte, la dirección escénica de Graham Vick, siguiendo la pauta de Wellber (o viceversa) tendió a desdibujar los aspectos místicos de la obra, planteando una visión coherente aunque un tanto simplificadora. Como hizo en el *Anillo*, Vick se inclinó por un escenario casi vacío, valiéndose de muy pocos y esenciales elementos escénicos. Su lectura de la historia, sobria y efectiva, está ambientada en nuestros días, y la liberación adquiere un sentido 'laico', lejos de la típica 'redención' wagneriana.

A modo de ejemplo, basta recordar las conclusiones opuestas de los actos I y III. En el final del primer acto, los caballeros del Grial son soldados armados con ametralladoras situados en filas ordenadas. En el centro, un semidesnudo Amfortas, con una corona de espinas sobre su cabeza como si se tratara de Cristo, desentierra el Grial (una simple copa o escudilla blanca, envuelta en un trozo de tela) y vierte en ella la sangre que mana de su herida. Luego, cada uno de los soldados bebe de la copa y luego se corta las venas, en un cruel ritual. Pero en el final del tercer acto, Parsifal muestra a los caballeros (maltrechos y en desorden) que el Grial ya no existe (abriendo así a cada uno un camino personal de 'liberación') y dialoga con un grupo de niños de diferentes grupos étnicos.

El reparto vocal ofreció un buen nivel general. John Relyea, que cantaba por primera vez el papel de Gurnemanz, lo hizo con nobleza y confianza. Su labor resultó admirable. Bien también Julian Hubbard como Parsifal. Tomas Tomasson fue un Amfortas intenso, Catherine Hunold una Kundry eficaz tan solo en el aspecto vocal y Thomas Gazheli un discreto Klingsor.

PAOLO PETAZZI

Un Rapto en el serrallo *revisitado*

Pretenciosidad e incomprensibilidad

Ginebra. Grand Théâtre. 22-I-2020. Mozart, ***Die Entführung aus dem Serail.*** Olga Pudova, Nahuel Di Pierro, Denzil Delaere, Julien Behr. Orchestre de la Suisse romande. Director musical: Fabio Biondi. Director de escena: Luk Perceval.

Carole Parodi

Al apelar a la opositora turca Asli Erdogan, el Gran Teatro de Ginebra traiciona a Mozart y al espíritu de la Ilustración para transformar *El rapto en el serrallo* en un espectáculo lúgubre. Esta ópera en tres actos, con libreto de Gottlieb Stephanie "el Joven", es la segunda de las grandes partituras escénicas de Mozart. Se estrenó en Viena en 1782, se compuso a partir de un texto alemán como consecuencia de un encargo del emperador José II, y estableció la reputación de Mozart en la capital austriaca. Mozart basa su música en el exotismo del imperio otomano recientemente derrotado por Austria a las puertas de Viena. Se encuentra aquí música turca que imita las fanfarrias de los jenízaros, utilizadas para estimular a la soldadesca turca. Como en muchas comedias de la época, algunos elementos son préstamos de la *commedia dell'arte*. La obra narra la tentativa de Belmonte, ayudado por su sirviente Pedrillo, de raptar a su novia Constance, capturada por unos piratas y vendida al Pachá Selim, que la retiene prisionera en su serrallo bajo la vigilancia de su intendente, Osmín, junto a su sirviente Blonde, novia de Pedrillo. Cuando las dos parejas de enamorados se creen perdidos, los libera la clemencia de Selim.

Ahora bien, nada de eso encontramos en el revoltijo de la nueva producción del Gran Teatro de Ginebra. Ni restos de *commedia dell'arte*, y si hay *turquerie* no es en el sentido del siglo XVIII, sino de manera más trágica y contemporánea, ya que lo escribe la opositora al régimen de Erdogan, Asli Erdogan, encarcelada varias veces por su apoyo a la causa kurda, con lo que supone que se hace una crítica de los abusos de poder. Este texto políticamente correcto de impulsos brechtianos que desentonan con la partitura de Mozart convierte este espectáculo en algo incomprensible. Los personajes se desdoblan por edades, unos envejecidos en treinta años por actores que dicen un texto en francés, tan lúgubre que va contra la música luminosa de Mozart, mientras que los protagonistas jóvenes cantan en alemán. Y además se suprime el papel del Pachá. Hasta la propia partitura soporta agravios, con seis números cortados de los veintiuno de que consta, y con el añadido de un Finale sacado de una ópera de juventud mozartiana, *Ascanio in Alba*. La puesta en escena minimalista de Luk Perceval no ayuda en nada a la comprensión de esta ensalada turca.

Felizmene, Mozart está presente en lo musical gracias a Fabio Biondi, con un impulso que de todas maneras provoca desajustes entre el foso y la escena, pero que permite gozar de los brillantes colores de la Orquesta de la Suisse Romande. El reparto es homogéneo, con una Blonde cantada con brillantez por Claire de Sévigné, la Constance juvenil de Olga Pudova, el excelente Osmín de Nahuel Di Pierro, el sólido Pedrillo de Denzil Delaere y el buen Belmonte de Julien Behr.

Bruno Serrou

BENJAMIN GROSVENOR
CHOPIN: PIANO CONCERTOS

El pianista británico *Benjamin Grosvenor* presenta una nueva grabación de 2 famosos conciertos: los *Conciertos para Piano de Chopin No.1 y 2* que edita en *Decca Classics* el 21 de febrero.

Grabados con *Elim Chan* y la *Royal Scottish National Orchestra (RSNO),* este álbum es el quinto trabajo de *Benjamin* para *Decca Classics*, tras el enorme éxito de *'Homages'* en 2016 y es su primer trabajo orquestal desde 2012.

DECCA
www.deccaclassics.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com

Gabriel Ureña

Yeray Menéndez

"En función de tu experiencia y de tu momento vital, abordas la música con una mirada u otra"

El joven violonchelista Gabriel Ureña empezó a dar que hablar muy pronto, justo tras obtener la plaza de solista de la Orquesta Oviedo Filarmonía con tan sólo 19 años. Su meteórica carrera está jalonada de éxitos en numerosos concursos, como sus dos primeros premios del Concurso de Cello de Arquillos de Jaén en diferentes categorías o el primer premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara Ciudad de Manresa. Su ya amplio recorrido como concertista atesora hitos notables: sus dos recitales en el Arts Center de Seúl, su interpretación del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Dvorák con la London City Orchestra en Londres, su debut en el Musikverein de Viena o sus muchas actuaciones en los principales auditorios españoles. Nos reunimos con él para hablar de su primer CD, el cual está dedicado a Shostakovich, Prokofiev y Rachmaninov y en el que también interviene el pianista Patxi Aizpiri.

Ana García Urcola

Para irle conociendo mejor, cuéntenos cómo ha sido su trayectoria vital y académica.

Mis padres son muy melómanos y desde siempre se ha escuchado música en casa. Tanto es así que los tres hermanos somos músicos. Pero para mí, la gran revelación llegó el día que me llevaron a ver *Don Giovanni,* con cuatro o cinco años, en el Teatro Palacio Valdés de Avilés. El hecho de disfrutar de la música en directo, de ver una producción de ópera, fue un descubrimiento. Ahí me di cuenta de que me atraían los instrumentos de cuerda graves y de que ponía mi atención principalmente en ellos. Entonces, mis padres decidieron que tomara lecciones de violonchelo, en principio como cualquier actividad extraescolar de cualquier niño. Pero, como me encantaba tocar, desde el comienzo me lo tomé muy en serio. Era más que una afición: estudiaba mucho y con muchas ganas, porque supe muy pronto que me quería dedicar a la música.

Supongo que habrá tenido usted profesores que le han marcado o influido de forma especial.

Estudié los tres primeros años en una academia y después entré en el Conservatorio de Avilés, con Alexander Osokin, de los Virtuosos de Moscú. Osokin ha sido realmente mi mentor, puesto que estuve con él desde los diez años hasta los veintiuno, incluso mientras acababa la carrera en el Superior de Oviedo. Fue él quien me enseñó no sólo a amar al instrumento, sino a amar la música de forma especial. Le estoy enormemente agradecido porque es muy importante tener un profesor que te guíe de esa manera, sobre todo en los primeros años, alguien que no sólo haya tenido una experiencia concertística con los mejores —Menuhin, Spivakov, Rostropovich y tantos otros—, sino también que te la sepa transmitir y que te inculque que todo lo que haces en el escenario tiene que ser de la máxima calidad. Yo he tenido esa gran suerte. Paralelamente, hubo muchos concursos, tanto de violonchelo solo como de música de cámara, y guardo un gran recuerdo de esos años.

Llama la atención en su currículum que sea usted el músico más joven en ganar una plaza de solista de orquesta en España.

Mientras estudiaba con Mayte Andérez en el Conservatorio Superior de Asturias me presenté durante el segundo curso a las pruebas de la Orquesta de Oviedo, porque, como cualquier estudiante de música, consideraba necesario acumular experiencia en todo tipo de exámenes, oposiciones y concursos. Pero el caso es que gané la plaza y tuve que compaginarlo todo: mis comienzos como instrumentista solista, los estudios y la orquesta. Y, a pesar de la carga de trabajo, lo viví con mucha alegría, porque cuanto más hagas de lo que te gusta hacer —en mi caso, tocar—, mejor te sientes. Y por descontado, supuso también una etapa formativa muy importante a la hora de tener una visión más global de la música y de abordar todos los géneros: sinfonía, concierto, ópera, zarzuela… Sin duda, me hizo madurar mucho como músico.

"Cuando tocas con otro músico, tienes que intentar ir también más allá de las notas y de un fraseo correcto"

Eso no le impidió seguir con una formación académica internacional.

Tenía claro que, al acabar la carrera, quería seguir estudiando en otro lugar, así que, aprovechando que Natalia Gutman vino a tocar con nosotros, le pedí una clase, le gusté y me propuso ir a hacer un posgrado a Florencia, a la escuela de Fiesole donde fui becado por Claudio Abbado. Al acabar en Florencia, me fui a cursar el máster a Viena, también con ella, durante un par de años más. En cuanto a formación, estos últimos años con Gutman fueron, por así decirlo, la guinda del pastel, por todos los conciertos que pude dar allí y por las clases magistrales que tuve con otros grandes músicos, como Natalia Shakovskaya, Ivan Monighetti, Amit Peled, Wolfgang Boettcher o Gary Hoffman. Pero con Natalia Gutman aprendí sobre todo a tener una concepción global de la música que ya está grabada en mi manera de interpretarla.

Tengo entendido que está usted particularmente comprometido con potenciar la música de cámara.

Es un pilar fundamental de la vida musical de cualquier intérprete y un aliado estupendo para que el público aprenda a escuchar más y mejor. Soy invitado frecuente del Festival Málaga Clásica que llevan Jesús Reina y Anna-Margarethe Nilsen —este es el tercer año en que participo— y es un placer tocar y compartir durante una semana con gente de altísimo nivel que viene de todas partes del mundo. Es música que hay que hacer con enorme cuidado y esmero, y que llega fácilmente a la gente. Lo compruebo siempre en los conciertos. El público siente una mezcla de sorpresa y enorme agrado al comprobar que se puede hacer música tan buena con pocos elementos y, en cierto modo, les resulta algo más cercano. Además, hay tantas posibilidades de formación que la oferta es enorme. Y algo también importante: el costo para los organizadores es mucho menor. La música sinfónica tiene una buena oferta en España, pero creo que la música de cámara tiene mucho que ofrecer y es necesario potenciarla y crear más festivales, porque todo el mundo sale ganando: intérpretes, público y organizadores.

¿En qué repertorios se siente más cómodo y cuáles le gustaría explorar?

Uno pasa por momentos en los que siente mayor inclinación por algún tipo de repertorio, dependiendo de cada fase vital u otras circunstancias, como me ha ocurrido a mí con la música rusa, por ejemplo. De ahí, la elección de Shostakovich, Prokofiev y Rachmaninov para el CD que he grabado. Y junto a eso, hay algunos autores que, por supuesto, siempre están ahí: Bach, Beethoven y Brahms… También está el repertorio sinfónico.
En función de tu experiencia y de tu momento vital, abordas la música con una mirada u otra. Tengo mucho interés en hacer más visible la figura de Britten en el repertorio para violonchelo. Sus suites y la sonata que preparé ya en Viena —muy difícil e interesante, en diálogo constante con el piano— no son muy conocidas y creo que merecen ser más interpretadas.

¿Con qué instrumento toca usted?

Es un Paul Bailly de 1903, un violonchelo con el que llevo desde 2010 y con el que estoy muy contento, porque es muy estable y está

muy bien conservado. Aguanta bien los viajes, lo cual es importantísimo, ya que hay instrumentos maravillosos pero que son mucho más sensibles a los cambios de temperatura, a los aires acondicionados, a los aviones… Eso es un verdadero problema. La calidad del sonido de este instrumento es excelente, con muchas redondez, profundidad y capacidad de proyección. Ya me he hecho a él y él se ha hecho a mí, nos conocemos muy bien y sé cómo tengo que manejar cada cosa en cada registro. Como curiosidad, he de decir que en las clases con Natalia Gutman, si por alguna causa no tenía uno de sus violonchelos con ella, siempre pedía el mío. Había otros instrumentos muy buenos, pero le gustaba especialmente el sonido del mío, así que eso también me confirma que hice una buena elección, que es un violonchelo que responde y que proyecta muy bien en cualquier sala.

Interpreta a menudo las Suites de Bach, que también tiene programadas para próximos conciertos. ¿Qué diría a quienes piensan que esa música sólo debe ser tocada con instrumentos originales, usted que lo hace con un violonchelo de principios del XX?

Está claro para qué instrumento se compusieron esas obras y diría que es casi imprescindible conocerlo y tocarlo para hacer una interpretación fidedigna, tanto en el terreno barroco como, por ejemplo, en la *Sonata Arpeggione* de Schubert, por poner otro caso conocido de otro periodo. Por supuesto, es fundamental documentarse y estudiar sobre los compositores y su obra. A partir de ahí, de ese conocimiento previo de articulaciones, de fraseo, de polifonía, cada uno debe hacer su versión de forma libre, con un instrumento histórico o no. Ahora bien, si no te dedicas en exclusiva al repertorio barroco, como es mi caso, es realmente difícil viajar con dos instrumentos diferentes. Me gusta mucho escuchar música con instrumentos históricos, pero, desde luego, creo que no es la única opción.

¿Le tienta el repertorio contemporáneo?

Sí. De hecho, he encargado un concierto a la compositora Dani Howard, que está haciendo una carrera importante en Inglaterra y que es buena amiga, lo mismo que su pareja, el director Pablo Urbina, junto a quien hice el de Dvorák con la London City Orchestra. Pero la música contemporánea precisa de mucho estudio y dedicación; aunque me llama la atención, ahora mismo estoy volcado en otros repertorios.

Hablemos ahora de su CD y del repertorio ruso del XX que ha escogido para esta grabación.

La idea del CD nació poco después de volver de Viena. Realmente tenía muy claro el repertorio. Tras mucho tocar estas sonatas en conciertos, me sentía por fin preparado para grabarlas. Uno va cambiando, forzosamente, su manera de interpretar las obras hasta que se siente totalmente cómodo con ellas, y este era el momento. También tuve claro que quería hacerlo con Patxi Aizpiri, porque hemos tocado mucho juntos y nos compenetramos muy bien, especialmente en este tipo de música, cosa que creo que se refleja en esta grabación. Ha supuesto mucho trabajo previo de conciertos y, después, de esa labor diferente que conlleva la grabación, en la que tienes que aguzar el oído crítico y ver si de verdad las cosas funcionan como tenías en la cabeza o no, y cómo debes enfrentarte a ellas. Grabamos en el Teatro Palacio Valdés, que es un teatro pequeño, pero precioso y con muy buena acústica. Estamos muy contentos con el resultado.

Da la impresión de que tienen ustedes una visión muy afín en cuanto al tipo de sonido que querían obtener. Cada uno desde su instrumento, naturalmente, pero con un objetivo común muy claro.

Efectivamente, y eso es algo muy importante y difícil de obtener. Cuando tocas con otro músico, tienes que intentar ir también más allá de las notas y de un fraseo correcto. Con Patxi lo he conseguido. Además, en este repertorio el sonido es algo particularmente específico. Creo que esa idea de buscar el sonido del compositor y de intentar ser muy fiel a su visión de la música se la debo a mi formación rusa: Alexander Osokin estrenó los últimos cuartetos de Shostakovich, estuvo en su casa, tocando para él, y Natalia estudió con Rostropovich, así que toda esa herencia la tengo particularmente presente. Aporto mi versión, claro está, pero siempre pensando en mantener la fidelidad al autor. Luego también he tenido la suerte de grabar con Patxi Aizpiri, un pianista fantástico al que conozco desde hace trece años, porque fue mi profesor de repertorio en el Conservatorio Superior. Entablamos amistad y seguimos siempre manteniendo el contacto y tocando juntos. Es un músico muy completo, que ha trabajado muchísimo con coros —ha sido subdirector y pianista del Orfeón Donostiarra y director del Coro de la Ópera de Oviedo durante diez años—, además de su enorme experiencia en el terreno de la música de cámara, lo cual le aporta una visión muy global de la música. Tenemos una concepción muy parecida de las obras y eso es algo fundamental para que el dúo funcione.

Ha grabado para Aria Classics, un nuevo sello discográfico, pero que ha nacido bajo los mejores auspicios: intérpretes jóvenes y muy talentosos, y una producción muy cuidada.

Estamos muy contentos con este sello nuevo. Al productor, Fernando Arias, lo conozco hace muchos años, porque ya trabajaba como ingeniero de sonido para Naxos, Warner, Sony Classical. Pero lo que es especialmente relevante en su caso es que también es músico, un gran percusionista, concretamente. Esto hace que el trabajo de grabación sea muy estimulante, porque tienes a alguien a tu lado que es tan exigente o más que tú mismo —yo soy muy perfeccionista—, y eso hace que sientas una confianza plena, porque aplica tus mismos filtros. Está grabando con gente como Lucas Macías, Vivica Genaux o Rubén Simeó… Y siempre, con mucho cuidado del sonido, sabiendo muy bien dónde colocar los micrófonos, buscando que el resultado sea muy real y poco retocado. Esta es la razón por la que hemos querido grabar en el Teatro Palacio Valdés: es un sitio con espacio y aire, donde el sonido respira y la vibración es natural.

Cuéntenos un poco cómo se hizo la grabación para que el oyente, en su casa, tenga esa sensación de sonido real y directo que ustedes buscaban.

Procedimos a hacer varias tomas de movimientos enteros y no de fragmentos concretos. Evidentemente, a veces hay algún corte, incluso por ruidos que inevitablemente se introducen. Pero hemos intentado que la grabación sea lo más parecida a un directo, a un concierto. Para nosotros esta visión es importante, ya que la gente cada vez escucha más música en casa y va menos a los conciertos; por tanto, acaba teniendo una idea irreal de lo que supone la música en directo: un error de nota, un desajuste, una desafinación… Eso siempre sucede, incluso a los más grandes, es algo normal. Pero parece que olvidamos, de tanto escuchar grabaciones en casa, que la música es mucho más que esos pequeños incidentes. Así que, por supuesto hay una edición, pero lo menos intervencionista posible. Realmente ha sido un placer hacer el CD y, por supuesto, ya tenemos más proyectos en la cabeza.

"En España hay muchos jóvenes intérpretes con un nivel altísimo, a los cuales es necesario apoyar y promover"

El tema del sonido es recurrente en esta conversación.

Es lo que me han enseñado desde el principio, a trabajarlo mucho, la importancia de la mano derecha, a dejar respirar al instrumento…

Me gustaría abordar con usted, que es un músico joven, un par de cuestiones relacionadas con el futuro musical. Le planteo la primera: el relevo generacional entre los intérpretes de música clásica está asegurado, como vemos día tras día en los escenarios y del que usted mismo es un ejemplo claro. Sin embargo, ese relevo está resultando mucho más difícil en el público, lo cual es preocupante.

En España hay muchos jóvenes intérpretes con un nivel altísimo, a los cuales es necesario

Yeray Menéndez

apoyar y promover. Desde las instituciones deberían valorar y promocionar la imagen de estos músicos, porque es innegable que hay materia prima: instrumentistas, cantantes y directores españoles que están en las mejores orquestas, triunfando en los grandes teatros. Es verdad que hay gente muy buena que al final acaba saliendo hacia adelante, pero también los hay que se quedan por el camino por falta de ayudas, de becas, de impulso… Y eso es una lástima. En cuanto al asunto del público, los programadores se han dado cuenta de este problema y están intentando acercar la música a nuevos públicos. Hay diversas formas de hacerlo, pero es muy importante no caer en la banalización del hecho musical. Por ejemplo, creo que no se debe hacer música en lugares no adecuados para ello. La realidad es que a todo el mundo le gusta la música, de un tipo o de otro; todos escuchamos música, luego hay formas de acercar la música clásica a los jóvenes. Creo que debe ser un esfuerzo compartido entre intérpretes, educadores, programadores e instituciones públicas. Y por supuesto, hay que corregir el error de reducir el número de horas lectivas de música en la enseñanza obligatoria y, muy particularmente, hay que ser cuidadosos en los cursos de infantil y primaria, enseñar a los niños que con la música se disfruta. También es fundamental enseñar a tener respeto por la música y por los músicos, aunque eso sobrepasa el ámbito educativo directo.

"La ley de incompatibilidades es un auténtico desastre. Parece que la docencia está reñida con la práctica artística, y es exactamente lo contrario"

Con la segunda cuestión, le voy a pedir que se moje… ¿Qué opina de la ley de incompatibilidades que impide a los profesores de conservatorio dar conciertos?

La ley de incompatibilidades es un auténtico desastre. Tenemos que estar todos a una contra esta situación. Cuanto más completo sea un músico, de cuantas más cosas te nutras, cuanto más amplia sea tu formación —y eso incluye la concertística, en cualquier género, naturalmente—, más feliz vas a ser como músico y mejor vas a desempeñar tu papel de profesor, porque transmitirás más y mejores conocimientos y experiencias. Parece que la docencia está reñida con la práctica artística, y es exactamente lo contrario. Es curioso, porque en España siempre estamos mirando hacia fuera, buscando ejemplos en el extranjero, pero, para esto, no lo hacemos. No hay más que ver las universidades en Europa: está claro que buscan grandes músicos y grandes concertistas para tenerlos como docentes. ¿De verdad es tan importante que tu profesor imparta la clase un día fijo de la semana, si la contrapartida es que está tocando con una gran orquesta? El alumno también se nutre de todo eso. Es necesario que los profesores sean músicos en activo y lo que hay que buscar es una compatibilidad razonable, claro está.

Para terminar, háblenos de sus próximos proyectos.

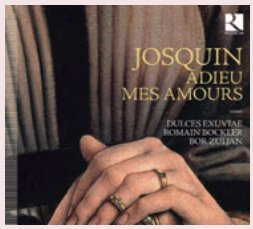
Vuelvo al Festival Internacional de Música de Cámara de Málaga, del 11 al 17 de mayo, en el Teatro Cervantes, donde también tocaré en octubre con la Orquesta Filarmónica el *Concierto para violonchelo* de Lalo, que me apetece mucho, porque no se programa habitualmente y me parece una partitura estupenda. Especial ilusión me hace mi debut en Latinoamérica, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en el Teatro Colón de Bogotá, a principios de junio, con el *Concierto* de Dvorák, y también me han pedido allí unas masterclasses. Es un proyecto con el que estoy muy contento, porque he tocado por toda Europa y también en Asia, pero aún no en América, donde quizá surjan también algunos proyectos para final de año. A la vuelta de Colombia, tocaré en la cúpula del Centro Niemeyer de Avilés un recital de violonchelo solo: *Segunda* y *Tercera suites* de Bach, *Variación Sacher* de Lutoslawski y la *Sonata* de Hindemith. E, igualmente, en junio estaré en el Festival de Música de Cámara de Grosseto, en Italia. Habrá también recitales con piano junto a Patxi Aizpiri. Uno de ellos, en el Teatro Jovellanos de Gijón. Y, por supuesto, la presentación oficial de disco en Madrid (23 de marzo), Asturias, Bilbao y Barcelona (24 de marzo). ¶

— SCHERZO —

LOS EXCEPCIONALES

— DEL MES DE MARZO —

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.

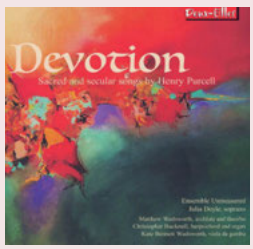


DES PREZ:
Adieu mes amours. Dulces exuviae
RICERCAR 403 (1 CD)
Pág. 44

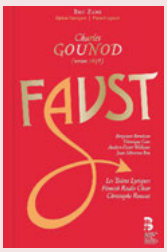
ELLER:
Voces de la noche. Noche blanca. Crepúsculo. Amanecer. Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia
Director: Olari Elts
ONDINE 1335-2 (1 CD)
Pág. 53

HAENDEL:
Samson. Joshua Ellicott, Jess Dandy, Matthew Brook, Vitali Rozynko, Sophie Bevan, Hugo Hymas, Mary Bevan, Fflur Wyn. Dunedin Consort. Director: John Butt. LINN 599 (3 CD)
Pág. 46

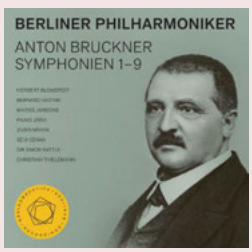
DESTOUCHES:
Issé. Judith van Wanroij, Mathias Vidal, Chantal Santon-Jeffery, Matthieu Lécroarts, Thomas Dolié. Les Surprises Director: Lous-Noël Bestion de Camboulas
AMBRONAY 053 (2 CD)
Pág. 59



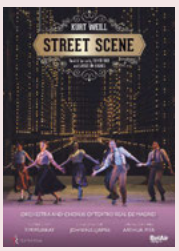
PURCELL:
Canciones sacras y seculares
Julia Doyle, soprano
Ensemble Unmeasured
DEUX-ELLES 1183 (1 CD)
Pág. 47



GOUNOD:
Faust. B. Bernheim, V. Gens, A. Foster-Williams, J.-S. Bou. Flemish Radio Choir. Les Talens Lyriques
Director: Christophe Rousset
PALAZZETTO BRU ZANE 1037 (3 CD)
Pág. 61

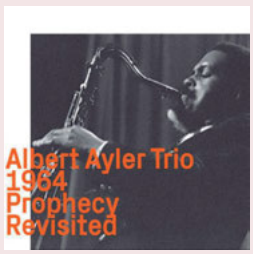


BRUCKNER:
Sinfonías nº 1-9. Orquesta Filarmónica de Berlín. Directores: Ozawa, P. Järvi, Blomstedt, Haitink, Jansons, Thielemann, Mehta y Rattle
BERLINER PHILHARMONIKER
190281 (9 CD + 4 Blu-ray)
Pág. 52



WEILL:
Street Scene. Patricia Racette, Paulo Szot, Mary Bevan, Joel Prieto, Geoffrey Dolton. Orquesta y Coro del Teatro Real. Director musical: Tim Murray. Director de escena : John Fulljames. BEL AIR 562 (1 DVD)
Pág. 62

SCHUBERT:
Sonata para piano D 959. Minuetos D 334, D 335 y D 600. Arcadi Volodos, piano. SONY 19075868292 (1 CD)
Pág. 51



JAZZ

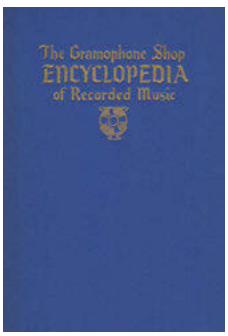
ALBERT AYLER TRIO:
Prophecy Revisited
HAT HUT RECORDS (1 CD)
Pág. 93

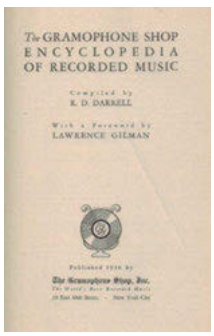
GRABACIONES

Beethoven en la biblioteca de Babel

Pablo L. Rodríguez

Impresiona que en los albores de la grabación eléctrica hubiera hasta tres o cuatro grabaciones de cada sinfonía en el mercado





Muchas virtudes tiene la exposición del museo federal de Bonn, Bundeskunsthalle, dedicada hasta abril a Beethoven con motivo del omnipresente 250º aniversario de su nacimiento. Una plétora de objetos personales, obras de arte, documentos escritos, autógrafos, impresos e instrumentos musicales. Están ordenados en bloques a partir de la cronología del compositor. Y se conectan por una precisa línea argumental con una audioguía en inglés y alemán. Se afronta, además, la inmensa recepción postrera que tuvo su obra. Y a la salida contemplamos una admirable copia del *Friso de Beethoven*, de Gustav Klimt, una espectacular impresión en 3D de la monumental escultura de Max Klinger, que ha montado Olivier Laric, y fotos de interpretaciones de la *Novena sinfonía*.

Pero sorprende la omisión de las grabaciones. Beethoven tiene un lugar preeminente en la historia de la fonografía. Y no me refiero al progresivo aumento de sus registros, desde principios del siglo XX, como a la importancia que tuvo en la creación de las primeras bibliotecas sonoras. Dentro de las páginas del voluminoso catálogo titulado *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*, que compiló el crítico Robert Donaldson Darrell, podemos consultar un retrato fehaciente de la realidad fonográfica hasta 1936. Y verificar la gigantesca estatura de Beethoven.

Impresiona, para empezar, que en los albores de la grabación eléctrica hubiera hasta tres o cuatro grabaciones de cada sinfonía en el mercado. En los dos años siguientes, Felix Weingartner registró las tres primeras y se convirtió en el primer director en abordar el ciclo completo (Columbia). En el catálogo también encontramos unos tres registros de cada cuarteto, aunque el Léner Quartet acababa de culminar la primera integral (también en Columbia). Para las sonatas se habían fundado sociedades por suscripción vinculadas a HMV. La primera, desde 1932, permitió a Artur Schnabel su pionero registro de las 32 sonatas pianísticas. Y la segunda, que surgió en 1935, contó con Fritz Kreisler y Franz Rupp para la primera integral de las sonatas para violín y piano.

Darrell incluye, además, varios registros de todos los conciertos para piano junto al ciclo que Schnabel había grabado con Malcolm Sargent y la Filarmónica de Londres (HMV). Y tres grabaciones del *Concierto para violín*, con Joseph Szigeti, Kreisler y Josef Wolfsthal como solistas, que siguen figurando como referencias fonográficas de la obra. Hay mucho más, pero también alguna ausencia. Es el caso, por ejemplo, del primer intento de publicar una sinfonía completa —la *Quinta* de Beethoven— que realizó Odeon Records, en 1910, con Friedrich Kark al frente de la orquesta del sello berlinés. Una grabación que, por cierto, llegó a comercializarse en España.

¿Y dónde podemos escuchar todo esto? Por desgracia, no en la sensacional exposición de la Bundeskunsthalle. En los últimos años han aparecido muchas reediciones en CD, tanto por los herederos actuales de Columbia y HMV (EMI y ahora Warner Classics), como en sellos independientes y especializados (Naxos y Pristine Classical, por ejemplo). Pero nada puede competir hoy con las plataformas de *streaming*. Y, por encima de Spotify, Deezer o Apple Music, aquí destaca Idagio, con su facilidad para buscar por obras y ordenar las grabaciones cronológicamente. No obstante, me temo que nada es comparable a YouTube como encarnación beethoveniana de la famosa metáfora de Borges de la biblioteca de Babel. ¶

> MEDIEVAL

MARE BALTICUM (VOL. 2)

Música medieval de Finlandia y Suecia
Ensemble Peregrina. Directora y canto: Agniszka Budzinska-Bennett
TACET S 248 (1 CD)

Novedosa y necesaria tarea la que está ejecutando en los últimos años el Ensemble Peregrina de Basilea a los mandos de la cantante polaca Agnieszka Budzinska-Bennett. Aquí se nos presenta el segundo volumen de su gran proyecto Mare Balticum, un monumental trabajo de recuperación, interpretación y difusión en el que aborda de manera exclusiva las músicas bajomedievales de la llamada 'periferia' europea. Si su primer trabajo de los cuatro previstos estaba dedicado enteramente a la música danesa, ha optado en esta ocasión por combinar, y con mucho acierto, piezas litúrgicas tanto de Suecia como de Finlandia.

Estamos ante un trabajo tremendamente bien documentado, con un amplio sentido del rescate, tal y como se deduce de unas notas primorosamente escritas al detalle, y con una interpretación fina, delicada y un equilibrio magnífico. Sin embargo, encontramos un tanto monótona la continua sucesión de piezas monódicas y de la interpretación responsorial, inercia ciertamente rota ocasionalmente con la inclusión de pequeñas polifonías primitivas (algún que otro organum), entre las que destacamos la preciosa secuencia *Cetus noster letus esto* del *Gradual de Abo* (hoy Turku, Finlandia) y las canciones *Ramus virens olivarum* y *Lucundare lugiter* de las *Piae Cantiones* de 1582, en las que encontramos intervenciones instrumentales muy bellas, que, por otro lado, creemos que convendría escuchar más a menudo a lo largo del trabajo.

Recomendamos con especial vehemencia los himnos *Jesus Christus Lunastajam* y *Ihesus Christus nostra salus*, tanto por su impactante sonoridad como por su deliciosa delicadeza. En resumidas cuentas, un trabajo muy rico, obligado para aquellos fanáticos cansados de repertorios franceses, flamencos y germanos, y deseosos de una sonoridad algo distinta, tanto a nivel musical como lingüístico.

Javier Serrano Godoy

> RENACIMIENTO

GESUALDO:

Libros I y II de madrigales
Les Arts Florissants. Director y tenor: Paul Agnew
HARMONIA MUNDI 8905307.08 (2 CD)

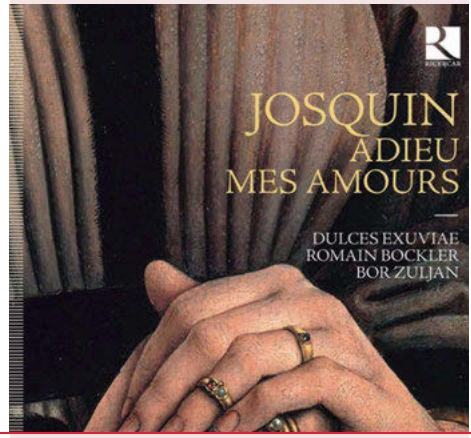
En su interesante ensayo del libreto, Paul Agnew presenta la tesis que dará sentido a su integral de los madrigales del príncipe de Venosa, del que este álbum es la primera entrega: lejos de ser un compositor extravagante cuya música refleja una personalidad torturada por el archiconocido y monstruoso asesinato perpetrado en su juventud, su obra no es más que una consecuencia del ambiente musical en que se movió en la Italia del Renacimiento, y de la natural evolución de este hacia el manierismo musical.

La escritura de estos dos primeros libros de madrigales, publicados pocos años después del célebre episodio personal, justifica sin duda esa opinión: no hay mejor palabra para definirlos que 'clásicos'. Y ello, en dos acepciones del término: por un lado, se trata de obras contenidas en la expresión y en los medios usados, de nítida claridad estructural, que se escuchan como si leyéramos sus cinco voces a libro abierto. Por otra parte, presentan las características de plenitud del madrigal más clásico, con amplio uso de los recursos favoritos de expresión del texto de este género, manejados ya por el joven Gesualdo con maestría para subrayar unos textos dedicados, en su mayoría, a la ambigua relación entre el amor erótico y el dolor —y con muy escaso uso del cromatismo, que hará luego célebre a su autor—.

Las versiones de Agnew son coherentes con esa visión de estas primeras obras de Gesualdo, algo por otra parte poco sorprendente si consideramos que la plantilla del conjunto es en este caso casi íntegramente anglosajona —pese a que el grupo sea francés—. Desde la homogeneidad tímbrica y el equilibrio de las voces, muy típicas de la tradición inglesa de la 'música antigua', Agnew dibuja las sutilezas de la escritura de Gesualdo con claridad, perfección técnica y un punto de contención. La integral promete mucho.

Juan Ramón Lara

Excepcional Scherzo



DES PREZ:

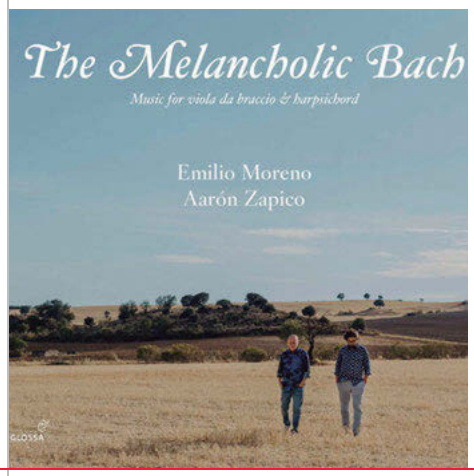
Adieu mes amours. Dulces exuviae
RICERCAR 403 (1 CD)

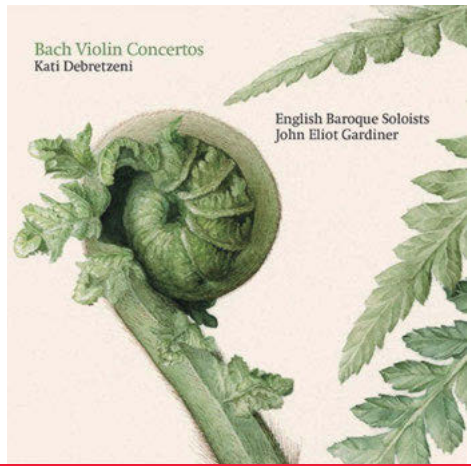
Josquin Desprez, des Prez, des Prés o, mejor, simplemente Josquin (1450-1521) es una de las estrellas más grandes de ese enorme firmamento musical que llamamos 'canon', en el que se alinean sin solución de continuidad los grandes nombres de la historia de la música. Hasta nuestros días, la mayor parte de los registros discográficos josquinianos se han visto cortados por el mismo patrón: música vocal y fundamentalmente coral, a capela, polifónica, bien en latín o francés. Por ello, cuando aparece una grabación de las características de la que tenemos en nuestras manos, es un verdadero placer no sólo por su resultado, primoroso, sino también por su dichosa originalidad, en el mejor de los sentidos.

El barítono Romain Bockler y el laudista Bor Zuljan han despojado al cantor de Tournai de sus cerebrales contrapuntos vocales para aislar el factor melódico josquiniano en la garganta de una sola voz, acompañada de manera excelente por el laúd de siete órdenes. De entre las 22 pistas, si el apartado instrumental es fabuloso (el *Ricercar* de Marco Dall'Aquila y la *Canción del Emperador* de Narváez son de antología, amén de los breves preludios improvisados), el vocal es arrebatador. Bockler maneja de miedo una voz tremendamente comedida y flexible (los finales de frase quitan el sentido), que hace las delicias con un repertorio como este en sus glosas improvisadas y su dicción del francés arcaico. Da gusto encontrar un repertorio tan bien escogido, con la bella *Nimphes napées* y la monumental *La plus des plus* (más de nueve gloriosos minutos de Josquin) en menú, y terminando con la gran *Deploration de Johannes Ockeghem*, con la que uno acaba por derretirse hacia el final.

No se nos ocurre mejor oportunidad para la música de Josquin, y coincidimos con algún otro crítico en que lo que aquí escuchamos es un verdadero regalo.

Javier Serrano Godoy





MARZO 2020

BACH:
Arreglos de sonatas en trío, cantatas y corales para órgano. Emilio Moreno, viola. Aarón Zapico, clave
GLOSSA 920316 (1 CD)

El violinista y violista Emilio Moreno y el clavecinista Aarón Zapico forman uno de los dúos mejor avenidos de la música antigua española. Su anterior CD estaba dedicado a Luigi Boccherini y este lo está a un compositor muy distinto, Johann Sebastian Bach. Pero el aliento que impulsó aquel registro discográfico (que, titulado *Sonatas apócrifas*, contenía tríos y cuartetos del luqués arreglados para ser interpretados con violín y clave) se mantiene aquí. En esta ocasión son obras de Bach las que cambian de ropaje para ser tocadas con viola y clave, ropaje que bien podría haber tejido el *Kantor* de Leipzig para mayor gloria de un instrumento que le fascinaba: la viola. El título, *The Melancholic Bach*, ya orienta al oyente de lo que se va a encontrar: música plena de nostalgia, calma, placidez, paz…

La viola es un instrumento amado por Moreno, pues no en balde ejerce desde hace no pocos años de primer viola de la Orquesta del Siglo XVIII (con el violín se desempeña cuando dirige a sus dos conjuntos, la Real Cámara y El Concierto Español). Sus largas estancias en Centroeuropa (primero, de joven, en Suiza y, luego, en Holanda) le han hecho sentir veneración por la música de Bach, la cual conoce a la perfección (¡sabe Dios la cantidad de pasiones que habrá tocado!). Las adaptaciones de las obras aquí contenidas (movimientos de sonatas en trío, de cantatas y de corales para órgano) se deben al propio Moreno —con la viola tocando la línea melódica y el clave encargándose de las otras dos partes— y denotan ese vasto conocimiento que el violinista-violista posee del lenguaje bachiano.

Ejecuciones cabales de una música extraordinaria, cuya grabación tuvo lugar en Torremocha del Jarama durante el tórrido estío madrileño de 2019, pero que, paradójicamente, invitan a ser escuchadas en una tarde otoñal de lluvia ante un buen fuego.

EDUARDO TORRICO

BACH:
Conciertos para violín BWV 1041, 1042, 1052 y 1053. Kati Debretzeni, violín
English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner
SOLI DEO GLORIA 732 (1 CD)

Aunque Bach, consumado violinista, utilizó el violín como instrumento obligado en numerosos movimientos de su obra vocal y le dedicó monumentales partituras como instrumento solista, sin o con bajo continuo, son sólo dos los conciertos conservados —pudo componer bastantes más— que lo tienen como principal protagonista, los catalogados como *BWV 1041* (en La menor) y *1042* (en Mi mayor). Dejando al margen los conciertos en que aparece doblemente o comparte protagonismo con otros instrumentos, a ellos se añade la reconstrucción que ordinariamente se hace a partir del *Concierto para clave BWV 1052* y Kati Debretzeni, la brillante protagonista de este disco, razonándolo debidamente, ha llevado a cabo otra reconstrucción —se presenta como primera grabación mundial, lo cual no es cierto, ya que en 2012 lo grabó Viktoria Mullova con la Accademia Bizantina, en arreglo de Ottavio Dantone— a partir del *Concierto para clave BWV 1053*, habitualmente transcrito para oboe.

Cuatro son las obras que componen este CD en el que Debretzeni, violinista de la Orchestra of the Age of Enlightenment y de los English Baroque Soloists, acompañada por una docena de miembros de esta última y bajo la dirección de Gardiner, lleva a cabo una interpretación marcada con el signo del perdurable clasicismo. Se unen para ello la serena musicalidad y elegancia que transmite el conjunto, los tiempos contrastados y sin exageraciones y, sobre todo, la eficacísima labor de la violinista —de la que, por cierto, sólo puede encontrarse otro disco, vivaldiano, como solista—, virtuosa en los tiempos rápidos, profunda sin concesiones al sentimentalismo en los lentos, discreta en la ornamentación… Y, por último, una toma de sonido que otorga una notable presencia y cercanía al instrumento solista y que permite apreciar los detalles. Gran disco, en suma.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

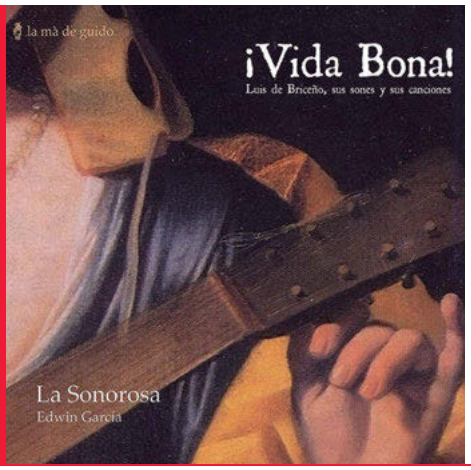
BACH:
Cantatas BWV 147, 83 y 115. Coro y Orquesta de la Bach-Stiftung. Director: Rudolf Lutz. J.S. BACH-STIFTUNG
ST. GALLEN 671 (1 CD)

Pasado el ecuador, en esta nueva entrega de la integral en curso (la 29ª), la J.S. Bach-Stiftung de San Galo presenta tres jugosas cantatas, de las cuales la más célebre, qué duda cabe, es la *BWV 147* del catálogo de W. Schmieder, *Herz und Mund und Tat und Leben*, destinada a la festividad de la Visitación de María, gracias a su archiconocido coral con el que concluye (caso único en la producción bachiana) sus dos partes, *Jesus bleibet meine Freude*. ¡Quién no ha escuchado en alguna boda un arreglo para órgano de este hermosísimo coral! La audición del mismo a día de hoy no deja de ser problemática (algo parecido pasa con el *Canon* de Pachelbel). Lo hemos escuchado tantas veces en versiones tan pringosamente almibaradas que un cambio a un *tempo* más ligero, una articulación más marcada y un fraseo menos voluptuoso puede parecer algo aséptico, como es el caso que nos ocupa, aunque animo al lector a hacer este cambio. No obstante, quizá el mejor equilibrio en este fragmento sea el logrado por Gardiner en su segunda grabación (SDG).

Mucho menos conocida de lo que merece por su calidad, *Erfreute Zeit im neuen Bunde*, destinada a la fiesta de la Purificación de la Virgen (o la Candelaria), presenta una instrumentación plenamente celebratoria, que incluye una pareja de trompas. La cantata coral *Mache dich, mein Geist, bereit*, destinada al 22º domingo después de Trinidad, destaca por su colorido instrumentario (traverso, oboe d'amore, violonchelo piccolo) y la fabulosa fantasía coral que le sirve de introducción.

Nos encontramos ante versiones de muchos quilates, con una Hana Blaziková deliciosa, un Wolf Matthias Friedrich poderoso, fino y dramático en su jubilosa aria —donde, sin embargo, se echa de menos un mayor empuje en la dirección—, y un Alex Potter a la altura de lo esperado. Un disco colmado de recompensas.

JAVIER SARRÍA PUEYO



BRICEÑO:
Sones y canciones. La Sonorosa. Director y guitarra: Edwin García
LA MÀ DE GUIDO 2158 (1 CD)

Poco es lo que se sabe de Luis de Briceño: que era español —posiblemente, gallego— y guitarrista, y que, establecido y quizá no mal relacionado en Francia, publicó en 1626 un *Método muy facilísimo para aprender a tocar la guitarra a lo español*, es decir, con la técnica del rasgueado, opuesta al punteado, en el que utiliza una peculiar técnica de acordes cifrados para acompañar una colección de tonos y canciones españoles de origen más o menos popular. La única información que aporta es la letra, en español y en ocasiones con su puntito de mordiente burlesco, y los acordes para acompañarla, lo que sugiere que eran melodías bien conocidas en aquella Francia que años atrás había llevado a cabo los regios 'matrimonios españoles', y en la que todavía lo español era apreciado y difundido, antes que estallara la lucha por la hegemonía europea que la enfrentaría con la vecina del sur.

Melodías entonces conocidas, pero hoy ignoradas, y cuya reconstrucción tienta a todo investigador que se precie. Hace unos años fue Vincent Dumestre quien emprendió la tarea con plausibles resultados. Hoy es el músico colombiano afincado en España Edwin García quien hace lo propio, basándose en partituras que puedan de alguna forma asimilarse a los ritmos y acordes del *Método* y apelando al instinto de avezados intérpretes. No deja de tener su riesgo el método, ya que, inevitablemente, el eco de las fuentes memorizadas se refleja en los resultados, a veces, tan evidentemente, que son casi una duplicación de aquéllas (a la chacona que da título al disco, por ejemplo, con respecto a la conocidísima de Arañés me remito). Por otra parte, la interpretación adopta una perspectiva eminentemente popular, que, sin duda, gustará y suscitará rechazos casi a partes iguales.
El esfuerzo, sin duda, es loable. Juzguen ustedes mismos los resultados.

Mariano Acero Ruilópez

DE CROES:
Sonatas en trío op. 5. Barrocotout
LINN 597 (1 CD)

Henri-Jacques de Croes (1705-1786) nació en Amberes, donde recibió su educación musical y general y en cuya iglesia de Santiago ejerció como violinista hasta 1729, cuando fue reclutado por el príncipe Anselmo Francisco de Thurn und Tassis para su capilla musical, por entonces radicada en Fráncfort del Meno. Cuando, en 1748, aquélla se trasladó a Ratisbona, De Croes optó por aceptar el ofrecimiento de Carlos de Lorena, gobernador de los Países Bajos austriacos, y se convirtió en su nuevo maestro de capilla, como sucesor del anciano y enfermo Jean-Joseph Fiocco. Su misión en Bruselas fue muy clara: abandonar el barroquismo afrancesado de raíz lullista e introducir los nuevos aires italianizantes del rococó y el estilo galante, tarea que llevó a efecto a la perfección, componiendo una enorme cantidad de música en todos los géneros y reorganizando la capilla.

Su quinta colección publicada (París, Le Clerc, 1735 y 1746) está integrada por seis tríos para traverso, violín y bajo continuo y representa a la perfección los nuevos aires antes mencionados. Un delicado bocado rococó, lleno de encanto y amabilidad, siempre *affectuoso e gratioso* (sic), como reza el título del precioso segundo movimiento de la *Sonata I*, aunque en ocasiones (Allegro de la *Sonata II*) nos sorprenda con un barroquizante fugado.

El premiadísimo grupo hispanofrancés Barrocotout —cuya curiosa y divertidísima génesis onomástica ha relatado en su bitácora de la web de Scherzo Eduardo Torrico— hace aquí su debut discográfico con una interpretación fabulosa que transforma una música deliciosa, pero bastante intrascendente, en un recital lleno de interés y disfrute. Hay limpieza, precisión, cuidado, elegancia, virtuosismo, musicalidad a raudales y una compenetración que casi se podría calificar como mímesis. El aspecto técnico de la grabación, impecable.

Javier Sarría Pueyo

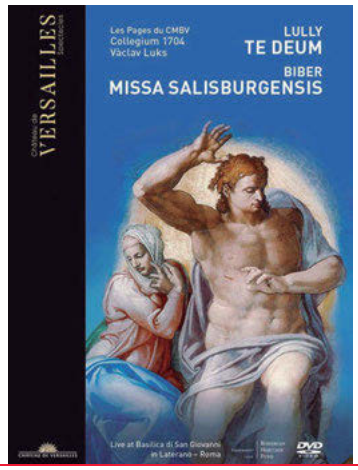
HAENDEL:
Samson. Joshua Ellicott, Jess Dandy, Matthew Brook, Vitali Rozynko, Sophie Bevan, Hugo Hymas, Mary Bevan, Fflur Wyn. Dunedin Consort. Director: John Butt. LINN 599 (3 CD)

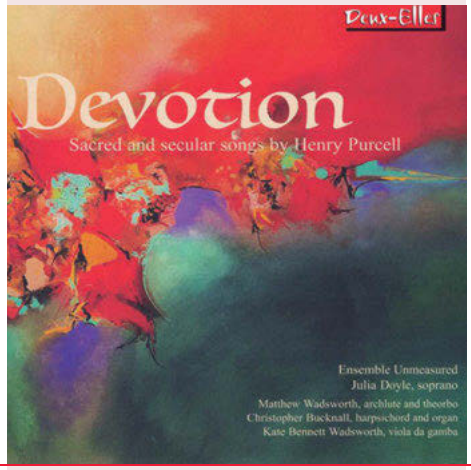
Samson es uno de los oratorios haendelianos más espectaculares. Pese a ello, no ha recibido nunca una atención discográfica apropiada. De las nueve versiones existentes (cinco prehistóricas con instrumentos modernos y cuatro con instrumentos originales), solo las de Harry Christophers (1996) y Nicholas McGegan (2008, Festival Haendel de Gotinga) podrían colmar las exigencias de un buen degustador de la música del compositor sajón. Por tanto, una versión a cargo de un grupo tan cualificadamente haendeliano como es el Dunedin Consort ya se estaba haciendo esperar. Y digamos, antes de entrar en otras consideraciones, que esta se sitúa a sideral distancia de cualquier otra lectura de este oratorio.

Tras la sinfonía inicial, el coro *Awake the trumpet's lofty sound, the joyful sacred festival comes round* cumple rigurosamente con lo que promete: "Despierta el punzante sonido de la trompeta, el alegre festival sagrado se acerca". *Samson*, con libreto de Newburg Hamilton, narra la historia de este personaje bíblico, dotado por Dios de una fuerza descomunal para someter a los enemigos de Israel; pero, si perdía su melena, perdía también su fortaleza… Y quien le deja sin ambas, sirviendo a los filisteos, es una mujer, Dalila, usando únicamente el arma de la seducción. Ningún otro oratorio gozó en vida de Haendel de tanto éxito, y jamás cayó en el olvido tras su muerte.

John Butt, sagaz como pocos directores de nuestros días, reúne un elenco vocal rutilante, en el que destacan el tenor Joshua Ellicott (Samson), la soprano Sophie Bevan (Dalila), el bajo Matthew Brook (Manoa) y Jess Dandy (Micah), una joven contralto —de las de verdad— que seduce con su voz profunda y oscura, y que emociona hasta las lágrimas en la mirífica *Return, O God of hosts*. La orquesta está deslumbrante, como es habitual tratándose del Dunedin Consort.

Eduardo Torrico





LULLY / BIBER:
Te Deum. Missa Salisburgensis
Les pages du Centre de musique baroque de Versailles. Collegium Vocale 1704. Collegium 1704. Director: Václav Luks. CVS (1 DVD)

El 28 de octubre de 2018 se celebró en la Basílica de San Juan de Letrán un concierto en conmemoración del centenario del fin de la Primera Guerra Mundial, que contó con la presencia y patrocinio de autoridades tanto de la República Francesa como de la Checa, evento filmado y editado ahora por el emprendedor sello versallesco. El programa, con un guiño a cada nación, presenta el *Te Deum* de Lully y la *Missa Salisburgensis* de Biber, dos composiciones coetáneas llenas de pompa y grandeza.

El hecho de contar con buena parte de los gigantescos efectivos que exige la obra del bohemio —¡con 53 partes!— convierte esta lectura del *Te Deum* en la más poderosa hasta hoy grabada. Se vislumbran al menos seis trompetas (tres por parte), algo no escuchado con anterioridad, pero sin duda muy adecuado en el plano histórico. Tras un inicio algo lento, se desarrolla la interpretación con un vigor y profundidad admirables, pero, a diferencia de la reciente grabación dirigida por Leonardo García Alarcón, sin descuidar la precisión y el énfasis rítmico. La única pega es que Luks mete timbales donde le viene en gana, sin justificación alguna. La *Missa* conoce aquí una lectura sensacional, a la altura de la mítica firmada por McCreesh hace veinte años. El director sirve con profusión la grandiosidad tan presente en la obra, pero al tiempo cuida con exquisita delectación los momentos más íntimos y líricos, con un sabio manejo de las fuerzas.

Los extraordinarios componentes del coro y orquesta del Collegium 1704, reforzados por las magníficas voces blancas de Les Pages du CMBV, logran un resultado de enorme brillantez, realzado por una toma de sonido soberbia. Un álbum muy recomendable cuyo formato videográfico —de excelente calidad también— nos transmite en buena medida la emoción del directo.

Javier Sarría Pueyo

PURCELL:
Canciones sacras y seculares. Julia Doyle, soprano. Ensemble Unmeasured
DEUX-ELLES 1183 (1 CD)

Devotion se titula este disco y devoción es lo que siente este humilde crítico por la soprano Julia Doyle, imprescindible para los más importantes directores especializados en el Barroco cuando se trata de abordar la música sacra de esos genios inigualables apellidados Bach y Haendel (John Eliot Gardiner, Rudolf Lutz, John Butt, Howard Arman, Robert King, Harry Christophers, Peter Dijkstra, Peter Neumann, Roy Goodman o Alfredo Bernardini, entre otros). La frescura de su voz recuerda a la Emma Kirkby de sus mejores tiempos, pero con una apabullante técnica que, desde luego, no tenía esta.

Lejos de la grandilocuencia de la *Misa* bachiana o del *Mesías* haendeliano, Doyle aborda en esta grabación un repertorio intimista, en el que se combinan obras profanas con alguna que otra pieza sacra (los himnos *Lord, what is man, The Blessed Virgin's expostulation* o *An evening hymn upon a ground*, los dos últimos, de *Harmonia Sacra*) de Henry Purcell. En la selección de este recital purcelliano no podían faltar, por supuesto, las clásicas *O solitude, O fair Cedaria, Music for a while, Incassum Lesbia* o *Sweeter than roses.*

La sensación al escuchar este disco es la misma que cuando se saborea un whisky de malta de 25 años o se olfatea uno de esos perfumes carísimos que solo están al alcance de un reducido número de mortales: Doyle emana exquisitez en todas y cada una de las notas de esta música del considerado 'Orfeo británico'. Pone la piel de gallina su lectura de *O solitude*, esa fascinante —y, al mismo tiempo, contradictoria— loa a uno de los más lacerantes sentimientos que puede experimentar el ser humano: la soledad.
El acompañamiento del Ensemble Unmeasured (Matthew Wadsworth, archilaúd y tiorba; Christopher Bucknall, clave y órgano, y Kate Bennett Wadsworth, viola da gamba) es, asimismo, de una extraordinaria finura.

Eduardo Torrico

EL BAILE PERDIDO
Ritmos populares del Siglo de Oro español. Raquel Andueza, soprano
La Galanía. ANIMA E CORPO 007 (1 CD)

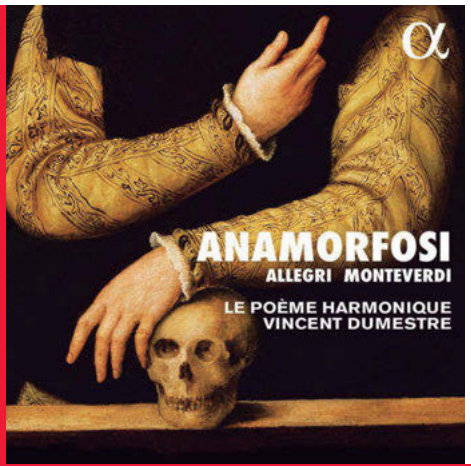
Si ya de por sí los españoles somos perezosos para recuperar la música de nuestro siglo XVII, el llamado 'de Oro', imaginen ustedes la desidia a la hora de investigar sobre los sones que se escuchaban en las calles y tabernas de entonces, en unos casos perdidos porque, dada su condición de populares, no se plasmaron en partituras y en otros, porque fueron perseguidos al ser considerados pecaminosos. El musicólogo Álvaro Torrente, que lleva profundizando desde hace más de veinte años en este ignoto repertorio, cuenta como anécdota que la zarabanda, totalmente prohibida por la Iglesia y los moralistas de aquella oscura España, estaba castigada con cien azotes y seis años de galeras.

Al no quedar apenas constancia de esta banda sonora del Siglo de Oro (chaconas, jácaras, zarabandas, canarios, guineos, folías, seguidillas, gasconas…), que en algunos casos —como se puede constatar en este CD— contaban con textos de Quevedo, Lope de Vega o el mismísimo Cervantes, Torrente ha decidido reconstruir varias de estas piezas populares. Ha sido un arduo trabajo, para el que se ha valido de acordes y esquemas rítmicos de aquel periodo que se limitaban únicamente a indicar cómo había de efectuarse el acompañamiento con la guitarra. Para que se hagan una idea: el *Baile del Ay, ay, ay* (pista 6) ha sido rehecho con un texto publicado en París y con la armonía que figura en un manuscrito muy rudimentario que se halla en la Biblioteca Nacional de España.

Son melodías sencillas, que no presentan excesivas complejidades técnicas, aunque demandan de eso que se denomina 'salero' para acabar convenciendo a quien las escucha. Ese carácter festivo, burlón y jacarandoso ha sido perfectamente captado por la soprano Raquel Andueza, que, evitando la tentación de caer en fatuos alardes vocales, se limita a darles el tono popular que requieren.

Enrique Velasco

> BARROCO



ANAMORFOSI

Obras de Monteverdi, Allegri, Luigi Rossi, Mazzocchi, Abbatini, Marazzoli y anónimas. Le Poème Harmonique
Director: Vincent Dumestre
ALPHA 438 (1 CD)

Si hace pocos meses comentábamos aquí *La morte della Ragione*, el brillante disco dedicado por Il Giardino Armonico a la ornamentación en el Renacimiento, nos encontramos ahora con una nueva publicación de Alpha —esa discográfica que parece publicar hoy todo— que profundiza en el mundo de la reelaboración musical, de la paráfrasis, de la glosa y, en particular, en sus formas en el exuberante microcosmos (¿o más bien macrocosmos?) de la Roma de la Contrarreforma.

Al modo de la referencia del título, Dumestre recoge ejemplos de procedimientos por los que una obra musical es deformada para, paradójicamente, elevarla a un nivel superior de expresión: abre significativamente el CD con las celebérrimas ornamentaciones vocales escritas del mítico *Miserere* de Allegri; sigue el contrafactum (cambio de texto, en este caso del profano al sacro) del magnífico *Un allato messagier* del nunca bien ponderado Luigi Rossi, y continúa con la glosa instrumental improvisada y toda suerte de lujos expresivos. La sensualidad de una excelente toma de sonido realza la riqueza tímbrica de un afinadísimo conjunto instrumental —que incluye lirone, el arpa de la española Sara Águeda y la magnífica corneta de Adrien Mabire—, imaginativo en la ornamentación y hábilmente contrastado por los arreglos de Dumestre en el continuo. Igualmente variados son los números vocales, desde coros de sonido masivo a números camerísticos e intervenciones solistas, entre las que destaca la carnosa voz de Eva Zaïcik, integrada con absoluta entrega en el expresivísimo estilo del Barroco romano.

La impulsiva dirección de Dumestre apenas pierde algún empuje en las últimas piezas del largo minutaje del CD, completado por interesantes ensayos en el libreto. Como habría dicho el joven Mozart, un disco que gustará a oyentes novatos y a refinados *connoiseurs*.

Juan Ramón Lara

> CLASICISMO

BRUNETTI, G. / LIDÓN / BRUNETTI, F.:

Obras para la Real Cámara. Eugenia Boix, soprano. Karim Farham, tenor. Guillermo Turina, violonchelo. La Tempestad. Directora y fortepiano: Silvia Márquez Chulilla. IBS 202019 (1 CD)

Basta con echarle un vistazo al viejo catálogo de José García Marcellán de la música conservada en el archivo del Palacio Real para darse cuenta de que allí, en los aposentos reales, estaba representada la música europea de vanguardia y que los músicos y sus mecenas regios estaban muy al día de lo que se hacía en otras cortes continentales.

Al entorno de la música privada en los cuartos de los monarcas Carlos IV y Fernando VII se dedica este registro de obras absolutamente inéditas en el mundo de las grabaciones y que ofrece un rico y apasionante panorama de la calidad de la música que por entonces sonaba en palacio. La soprano Eugenia Boix, con esa voz límpida y refulgente, con su fraseo limpio de adherencias y exageraciones expresivas, se luce espectacularmente con los dos recitados y arias de José Lidón, parte de un oratorio sobre una traducción italiana del Salmo 18. Boix está realmente brillante en los recitativos dramáticos con orquesta y en las coloraturas de las arias; pero sabe también plegarse a un fraseo más íntimo, recogido y expresivo en las lamentaciones de Gaetano Brunetti, con el acompañamiento correcto del tenor Karim Farhan.

Pero quizá lo más apasionante de este disco sea el inédito y estupendo *Concierto para violonchelo y orquesta* de Francisco Brunetti, hijo de Gaetano, obra de ambiciosas dimensiones y especialmente exigente en la parte solista. Guillermo Turina sale airoso del peligroso registro agudo en el que se mueve casi siempre su parte, con saltos a la zona grave muy bien resueltos. La Tempestad, por su parte, ofrece un sonido compacto y rico en matices y, con la enérgica dirección de Silvia Márquez, rinde a niveles excelentes, sobre todo en los muy acentuados recitativos orquestales.

Andrés Moreno Mengíbar

ITALIA EN ESPAÑA

Sonatas para violín de Barbella, Nardini, Celestino, Borghi y Giardini Concerto 1700. Director y violín: Daniel Pinteño. 1700 17002 (1 CD)

El violinista Daniel Pinteño es uno de los más firmes valores de esa magnífica realidad que es desde hace algún tiempo la música antigua en España. Tras formar parte de diversos y prestigiosos grupos autóctonos y foráneos, creó hace unos años su propio grupo, Concerto 1700. Y tras un primer y muy elogiado disco dedicado a la preterida y nada desdeñable música vocal de José de Torres, se ocupa ahora de un repertorio más suyo: sonatas para violín y bajo continuo de compositores italianos —representativos de las principales escuelas violinísticas— de finales del siglo XVIII.

Tienen en común estas partituras el haber sido publicadas por las principales editoriales europeas y custodiarse en la Biblioteca Nacional de España, es decir, que proceden del Palacio Real, al que llegaron bien por adquisición comercial, bien porque fueron enviadas publicitariamente por las propias editoriales. Y fueron compuestas por músicos que entonces tenían proyección europea, aunque con el paso del tiempo casi todos estén ahora en un segundo plano. Las cinco sonatas seleccionadas corresponden a Felice Giardini (1716-1796), Emanuele Barbella (1718-1777), Eligio Celestino (1739-1812), Pietro Nardini (1722-1793) y Luigi Borghi (c. 1745-c. 1806). Cubren estilísticamente la franja de finales del Barroco, época galante y preclasicismo, y podrían haber sido interpretadas en los salones de palacio o, al menos, consultadas por los músicos de la Real Capilla, influyendo en su propia trayectoria.

Son, en conjunto, muy bellas y reciben una interpretación soberbia por parte de un Pinteño en plenitud, acompañado por un bajo continuo integrado por el violonchelo de Ester Domingo, el clave de Alfonso Sebastián y ocasionalmente —en la sonata de Nardini— por la guitarra de Ramiro Morales. Una auténtica delicia que sabe a poco.

Mariano Acero Ruilópez

Daniel Pinteño

"Hemos querido hacer una radiografía musical de la España de 1760 a 1780"

El violinista, director y fundador de Concerto 1700, Daniel Pinteño (Málaga, 1985), publica su segundo CD en el que también es su propio sello discográfico. Junto a la violonchelista Ester Domingo, el clavecinista Alfonso Sebastián y el guitarrista Ramiro Morales, Pinteño ofrece una instantánea de la música de cámara que sonaba en la España de las décadas 60 y 70 del siglo XVIII. Son sonatas de los compositores italianos Felice Giardini, Emanuele Barbella, Eligio Celestino, Pietro Nardini y Luigi Borghi, que coinciden cronológicamente con nacimiento de un nuevo género: el cuarteto.

Estamos seguramente ante uno de los periodos más desconocidos de la historia de la música en España.

Los compositores que figuran en este disco eran realmente unos nómadas, pues llevaban una vida itinerante. Tras los barrocos italianos que vienen a España con los Borbones, hay un par de décadas, entre 1760 y 1780, en las que nos quedamos un poco huérfanos, ya que todavía no han aparecido Boccherini ni Brunetti. Queda Corselli, pero él en este periodo solo escribe para la Real Capilla. Son precisamente esas dos décadas de las que nos ocupamos en el disco. Era la música que sonaba en el Madrid de aquellos años, música para una sociedad que estaba cambiando —una incipiente burguesía— y que reclamaba música para consumo propio.

Precisamente en esas dos décadas es cuando nace oficialmente el cuarteto.

De hecho, algunos de los músicos que figuran en el disco formaron parte de los primeros cuartetos que hubo en Europa. Nardini pertenece al famoso cuarteto que se crea en 1764 y en el que también están Manfredi, Cambini y Boccherini. Por su parte, Borghi era el segundo violín del cuarteto de cuerda de Cramer en Londres. Son compositores que habitan entre dos mundos, porque están en la frontera de un Barroco que expira y de un Clasicismo que está eclosionando. Por eso, se trata de una música difícil de clasificar estilísticamente. Ahí puede radicar su pecado, pero también su virtud: es muy fácil de escuchar porque no tiene grandes pretensiones y se hace exclusivamente para el disfrute del que la toca y del que la escucha. No pretende demostrar nada. Las sonatas de oposición que tenemos en España en esa época —las de Corselli, Brunetti o Manalt— son de una complejidad extrema, al punto de que resultan casi imposibles de tocar. Nada que ver con estas.

¿Se sabe cómo llegan aquí estas sonatas?

En contra de la creencia generalizada, las partituras circulaban con gran rapidez por toda Europa. Apenas un par de semanas después de editarse en París, Ámsterdam o Londres, ya estaban en Madrid. Lamentablemente, seguimos teniendo la idea de una España periférica y atrasada, la idea de que todo lo importante en el ámbito cultural se cocía solo en el centro de Europa. Y es una imagen que no responde en absoluto a la realidad. El caso más claro lo tenemos con Haydn, que era el compositor más importante del momento y que estrena en Cádiz las *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*. Estas sonatas en concreto están en un volumen encuadernado de origen y con un índice manuscrito, lo que da a entender que se enviaban ya así por el editor. Nada más llegar, se le ponía el sello de la Biblioteca Real, que era la que custodiaba desde la época de Felipe V las partituras que venían a España. Aparecen mezcladas con sonatas de otros compositores de la época, como Pugnani.

¿Y cómo llegaban al intérprete diletante?

Luego, claro, estaba la parte comercial, es decir, tiendas que se dedicaban a vender partituras a particulares. En el tomo que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid se indica que estas sonatas se pueden tocar con un segundo violín sustituyendo al bajo, porque en realidad estaban pensadas para un ambiente doméstico; no hay indicación expresa de instrumentación. Después de darle muchas vueltas, nosotros optamos por violín, violonchelo y clave, pero se podrían haber hecho con violín y violonchelo solo, o con fortepiano en lugar de clave.

Sin embargo, no había demasiados fortepianos en esos años en España.

Si hubiéramos vivido en París o Viena, seguramente habríamos elegido el fortepiano para nuestra instrumentación. Pero como pretendíamos hacer una radiografía del momento musical de aquella España, descartamos este instrumento. Hablé largo y tendido de este asunto con Linda Nicholson —clavecinista, fortepianista y gran experta en teclados históricos— y me confirmó que no era fácil encontrar un fortepiano en esa época en España. El fortepiano no arraiga realmente en nuestro país hasta 1780, de la mano principalmente de Boccherini.

¿Había más cosas interesantes en el material que ha estado investigando?

He llegado a reunir veinte colecciones de doce o seis sonatas cada una de ellas. Alguna sonata que habíamos seleccionado se tuvo que quedar fuera porque no cabía ya nada más en el CD. En concreto, una de Antonio Lolli que estrenaremos el próximo mes de mayo en London Festival of Baroque Music, al que acudimos de la mano del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM). A la hora de hacer la selección, también hemos tenido en cuenta la tonalidad de cada sonata. En ese momento, casi siempre se escribía en Mi bemol mayor o en Si bemol mayor, tonalidades típicamente clasicistas. Y cuando uno hace una grabación discográfica con varias sonatas en la misma tonalidad, parece que está todo el rato sonando la misma.

En una de las sonatas, ha incluido guitarra. ¿Por algún motivo concreto?

Se trata de un guiño al más mediterráneo de los cuatro músicos que figuran en el disco, Nardini. Pero también es un guiño a España, donde la guitarra era el instrumento principal de acompañamiento no solo de la voz, sino también del violín, por lo menos, hasta la inclusión del sexto orden, que se produce hacia 1780. Además, la tonalidad de esa sonata de Nardini, Re mayor, le viene muy bien a la guitarra.

¿Cuál será el contenido de su próximo disco?

Obras de Antonio de Literes, y en él contaremos con la colaboración del contratenor Carlos Mena. Pero ya hay un cuarto disco en proceso de elaboración, que tendrá que ver también con la música instrumental que sonaba en esa misma época (1770) en Madrid.

EDUARDO TORRICO

> CLASICISMO

MOZART:

Quintetos de cuerda. Cuarteto Klenke
Harald Schoneweg, viola
ACCENTUS 80467 (3 CD)

Los seis quintetos de Mozart sintetizan la evolución de su estilo desde los tiempos de Salzburgo (la primera versión del *K. 174* data de 1773) hasta su último año de vida, en el que compone el *K. 614*. Podemos decir que Mozart es el primer gran celebrante de un género sin apenas precedentes, pero con importantes continuadores (Mendelssohn, Brahms y Dvorák, sobre todo), en el que, pese a precisar una amplitud y una complejidad armónica superiores a los de sus cuartetos, la prodigiosa frescura de su música permanece intacta. Dos de ellos, el *K. 515* en Do mayor y *K. 516* en Sol menor, adelantan la energía solar y los cimientos dramáticos de las dos sinfonías (la *Júpiter* y la *nº 40*) escritas en idénticas tonalidades unos meses más tarde.

No faltan, pero tampoco abundan, conjuntos de alto nivel en estas piezas prácticamente seminales, entre ellos el Amadeus, el Alban Berg, el Juilliard, el Talich o el Sine Domine. Las cuatro componentes del Klenke, unidas a Harold Schoneweg, no los desbancan, pero se sitúan cerca tanto por la maravillosa elegancia de su fraseo (forjada a buen seguro en sus años de estudio en la Franz Liszt de Weimar), que conduce directamente a unas energías más melódicas que rítmicas, como por su capacidad para acercarse, desde la mesura, sin prisas, sin asperezas y sin extremar los contrastes, al tono y al carácter de las interpretaciones historicistas. En ese punto de encuentro hacen sentir la lucha de Mozart por liberarse de los límites de la forma, la tensión que asoma al fondo de las tonalidades menores, igual que el equilibrio que demanda la brillante escritura mozartiana y la transparencia que se prolonga desde el movimiento inicial del *K. 174* hasta el Allegro del *K. 614*, interpretado con el comedimiento de los conjuntos que viven sensatamente cada nota, cada pequeño instante de música.

Asier Vallejo Ugarte

> SIGLO XIX

BERLIOZ:

Messe Solennelle H 20. Adriana González, Julien Behr, Andreas Wolf. Le Concert Spirituel. Director: Hervé Niquet. ALPHA 564 (1 CD)

Cuesta creerlo, pero la *Messe Solennelle* de Berlioz es obra de un neófito de veintiún años que, sin haber pisado el conservatorio, daba ya sus primeros pasos en la senda de la composición con tan solo unas clases particulares en el zurrón. Aun así, desde su inicio se aprecia el enorme talento por pulir que ya atesoraba entonces, con un discurso plagado de ideas novedosas y brillantes, algunas resueltas con mayor o menor tino, pero que le auguraban un brillantísimo porvenir creativo. El resto de la historia es conocida: la misa permaneció más de 160 años en el olvido, ya que Berlioz destruyó los materiales —aparecerían reelaborados en obras posteriores— tras la interpretación en 1827 en Saint-Eustache de París, y la única copia que se salvó fue la que envió a un amigo belga, esa que fue descubierta en Amberes en 1991. Gardiner grabó la primicia mundial en vivo en la Abadía de Westminster en octubre de 1993, en una versión antológica.

La personalidad arrolladora del genio es muy llamativa, pero hay que ser honestos, Berlioz le debe mucho en este *Requiem* a la obra homónima de Cherubini, también a la ópera y a su teatralidad, en un ejercicio de evidente desacralización del género. Ayudado por una nítida y grandiosa toma en vivo, Niquet explota esa veta en su exultante versión, en un auténtico *tour de force* de principio a fin, con pocos momentos para el descanso y la recreación en la calma al que sólo le falta el aparato escénico. El director es consecuente con este enfoque en la elección de los solistas, de perfil más lírico, y en el vigoroso sonido de la orquesta y el coro, aunque sus efectivos se reduzcan con respecto a los del registro de Gardiner. Por eso no extrañan ciertos momentos de frenesí en las sopranos, algo que hasta se agradece si el resultado es este torrente expresivo tan disfrutable.

Urko Sangroniz

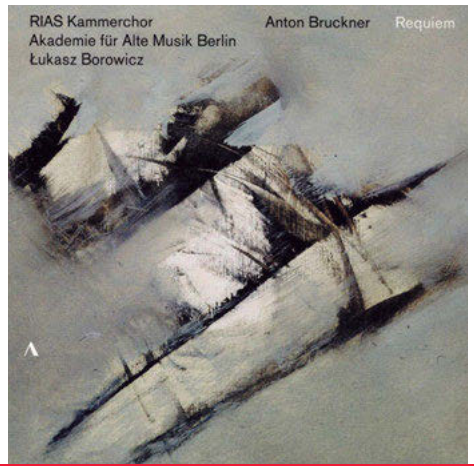
BRAHMS:

Concierto para piano nº 1. Baladas op. 10. Royal Northern Sinfonia
Director y piano: Lars Vogt
ONDINE 1330-2 (1 CD)

Que un solista dirija a la orquesta desde el instrumento no es algo novedoso, desde luego. Se trata incluso de una tradición añeja que se fue perdiendo y que ha sido recuperada felizmente por muchos grandes instrumentistas-directores, sobre todo a lo largo de las cuatro últimas décadas. Pero hay que señalar que esa fórmula estaba reservada prácticamente a los repertorios barroco y clásico, con algunas incursiones en Beethoven. Pues bien, últimamente cada vez son más los músicos que se atreven con obras románticas y de mayor complejidad compositiva. Es el caso del pianista Lars Vogt, que presenta esta estupenda versión del *Concierto nº 1* de Brahms junto a la Royal Northern Sinfonia.

Bien es cierto que este músico es el director titular de la formación desde 2014, lo cual facilita una labor previa de ensayos para que todo funcione en el momento de la prestación, pero, de cualquier modo, el concepto es el mismo y, a nuestro entender, el resultado es absolutamente satisfactorio. Señalemos que la Royal Northern es una orquesta de cámara, condición que, lejos de resultar un escollo ante las exigencias brahmsianas, parece resultar un revulsivo para que los músicos se empleen a fondo y aporten una energía que raramente se escucha con formaciones de mayor envergadura. Además, esta circunstancia proporciona una nueva visión de este concierto, concebido casi siempre como una sinfonía con piano en la que el pianista se bate en duelo de poder con la masa orquestal. Es precisamente esa mirada camerística la que permite una mayor sutileza en los detalles, una atención especial a los vientos, una sutil precisión en las articulaciones. Y no será por falta de poderío de Vogt, que muestra una inmensa paleta de dinámicas y una dosificación magistral del *rubato*. Magnífica su lectura de las *Baladas op. 10*, clara e íntima.

Ana García Urcola



BRUCKNER:
Requiem en Re menor. J. Winkel, S. Hermsen, M. Feyfar, L. Mittelhammer RIAS Kammerchor. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: Lukasz Borowicz ACCENTUS 30474 (1 CD)

El *Requiem en Re menor* para cuarteto solista, coro de voces mixtas, orquesta y órgano de Bruckner, el segundo de los dos que completó fue compuesto en 1849, con motivo del aniversario de la muerte de Franz Sailer, quien fuera amigo del compositor y notario de San Florián. Los expertos aseguran que esta segunda aproximación a la misa de difuntos es su primera obra coral de gran formato, aunque en ella no se aprecia aún el lenguaje característico de Bruckner, puesto que la influencia del estilo clásico, y especialmente del *Requiem* de Mozart, resulta evidente desde la escritura orquestal inicial. Sin embargo, se vislumbran en ella ciertos destellos que anticipan su estilo de madurez, ese que ensancharía las estructuras musicales, ahondaría en la expresividad y aumentaría el número de intérpretes.

En este sentido, los efectivos empleados por Lukasz Borowick se asemejan a los utilizados en su día por Bruckner, una decisión que agiliza el discurso y que se añade al buen trabajo en la sonoridad orquestal, con una clara preferencia por el equilibrio, la redondez y la liviandad, sin descuidar a su vez la prosodia y direccionalidad en el fraseo del coro, que se muestra muy dúctil en las dinámicas. Son estos los aspectos más reseñables, como también lo son las intervenciones de los solistas, de voces naturales, elegantes y convincentes. Las pequeñas y atípicas joyas que completan el programa, todas ellas de carácter fúnebre, merecen por sí mismas la adquisición y escucha de este interesante álbum. Disfruten de los tres breves y ceremoniosos *Aequales*, escritos para tres trombones, de las intervenciones del órgano, de las voces graves en los dos coros funerarios *Brüder, trocknet Eure Zähren*, o del sentido e inspirado *Vereint bist, Töneheld und Meister*, tan bien cantado aquí por el RIAS Kammerchor al completo.

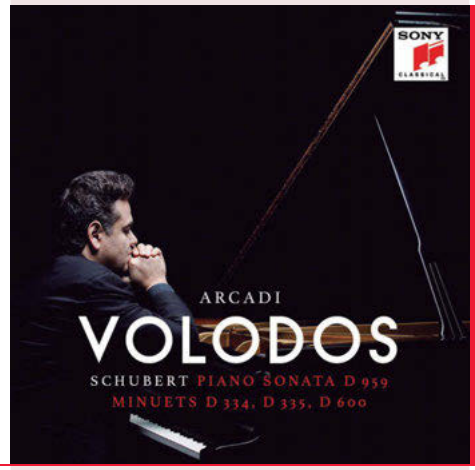
Urko Sangroniz

OFFENBACH:
Six Fables de La Fontaine. Karine Deshayes, Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie, Jean-Pierre Haeck ALPHA 553 (1 CD)

He aquí de nuevo un álbum dedicado a parte de la más desconocida producción instrumental y vocal de Jacques Offenbach. Además de oberturas de operetas poco conocidas, una polca y un vals de *Boule de Neige*, el núcleo de la grabación son las *Six Fables de La Fontaine*, creadas originalmente para voz femenina y piano, y aquí orquestadas por Jan Pierre Haeck, director de la formación protagonista. Se encarga de darle voz la estupenda mezzosoprano francesa Karine Deshayes, de voz límpida pero no carente de cuerpo, flexible, y de un temperamento efusivo y chispeante. Deshayes desgrana estas páginas con una excelente mezcla de atención al texto y una desenvoltura absolutamente desinhibida, notabilísimo acierto para partituras que pasan de lo *spianato* o de lo casi *parlato* a pasajes de expansivo y contagioso melodismo, en la mejor tradición de tantas de sus arias de opereta. Deshayes aporta un espectro tímbrico tornasolado y cambiante, un fraseo versátil, ora enfático, ora volátil, ataques blandos y secos... Uno se queda con la impresión de que está disfrutando al máximo mientras canta estas páginas ligeras pero deliciosas.

No le queda a la zaga Jan Pierre Haeck y una Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie, que parecen constituir un equipo en plena simbiosis entre ellos y con la música burbujeante de Offenbach, tan necesitada de vuelo y una muy francesa ligereza. Así, las páginas puramente orquestales pasan volando, evanescentes, como volando pasa un vals o una polca. La rítmica y el *tempo* han sido estudiados a fondo para encontrar el punto exacto de frescura y ligereza sin apremio.
El conjunto se residencia en el peculiar estilo de Offenbach, y no cabe esperar demasiadas profundidades, pero la selección es muy afortunada, ofreciéndonos bellezas 'superfluas' que no dejan de ser simplemente bellas.

Miguel Ángel Aguilar Rancel



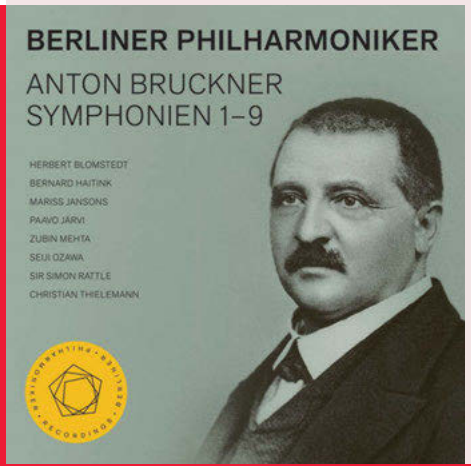
SCHUBERT:
Sonata para piano D 959. Minuetos D 334, D 335 y D 600. Arcadi Volodos, piano. SONY 19075868292 (1 CD)

Para quien suscribe, resulta muy difícil escribir estas líneas tras haber escuchado la última grabación de Arcadi Volodos. Me declaro schubertiana devota y practicante, y la interpretación de este enorme pianista me ha provocado una suerte de éxtasis místico-estético. Para decirlo sin rodeos, estamos ante una versión referencial de la *Sonata D 959* que ningún amante de la música del vienés y del piano en general debería perderse. Lo que hace Volodos es impartir una verdadera lección magistral de cómo tocar de forma absolutamente fiel a la partitura y de ofrecer a la vez una visión completamente personal y única. De hecho, resulta tan personal porque es así de fiel.

Son muchos los aspectos en los que Volodos descuella, pero quizá es la belleza y el control del sonido lo que resulta más asombroso: ni una dureza en el ataque en esos *fortissimi*, una articulación de un perlado perfecto, unos ligados aterciopelados, unos *pianissimi* al límite de lo audible pero proyectados y timbrados… La comprensión del estilo es absoluta y se diría que el pianista llega prácticamente a la fusión con ese mundo de Schubert en el que la ingenuidad y la sencillez se tornan casi imprevisiblemente en tragedia y pasión dolorosa.

Dice Volodos que le gusta dedicar mucho tiempo a preparar un programa y que después le cuesta abandonarlo. No es extraño, porque realmente parece convertirlo en parte de sí mismo, y por eso mismo su fraseo destila naturalidad y fluidez, nos cuenta la partitura y la entendemos. Y el mismo primor se percibe en los tres minuetos y el trío que cierran el CD, esas breves obras que condensan el recuerdo de canciones populares, el lirismo propio de sus lieder más conocidos y la profundidad de sus sufrimientos postreros. Estremézcanse y disfruten con una grabación de una belleza y una dimensión humana inusitadas.

Ana García Urcola



Bruckner en Berlín

El sello de la Filarmónica de Berlín presenta un opulento estuche audiovisual con la integral de Bruckner dirigida por ocho batutas diferentes

BRUCKNER:
Sinfonías nº 1-9. Orquesta Filarmónica de Berlín. Directores: Seiji Ozawa (nº 1), Paavo Järvi (nº 2), Herbert Blomstedt (nº 3), Bernard Haitink (nº 4 y 5), Mariss Jansons (nº 6), Christian Thielemann (nº 7), Zubin Mehta (nº 8) y Simon Rattle (nº 9)
BERLINER PHILHARMONIKER 190281 (9 CD + 4 Blu-ray)

Con este álbum formidable, publicado en audio y vídeo con las más altas cualidades técnicas, se intenta seguir la tradición bruckneriana de la Orquesta Filarmónica de Berlín iniciada ya desde sus comienzos, a pesar de que Hans von Bülow ignorase por completo al organista de San Florián. Fue Arthur Nikisch quien comenzó esta tradición. Recordemos que un joven Nikisch de 18 años fue violinista, dirigido por el propio compositor, en el estreno de su *Segunda sinfonía* en Viena en 1873, aparte de director de la *première* de la *Séptima* en Leipzig en 1884. Protagonizó los estrenos berlineses de *Segunda* (1902), *Cuarta* (1898), *Octava* (1906) y *Novena* (1903), inaugurando así una cultura bruckneriana que ha llegado hasta nuestros días. Furtwängler siguió en Berlín su afinidad espiritual con Bruckner (ya es sabido que había comenzado su carrera de director en Múnich en 1906 con la *Novena*). Sus grabaciones en vivo de *Quinta* (1942), *Séptima* (1951), *Octava* (1949), *Novena* (1944) y tres movimientos de la *Sexta* (1943) son documentos excepcionales, cuya adquisición recomendamos en este mismo sello de la orquesta, técnicamente los más logrados. Jochum y Karajan siguieron la senda de esos dos ilustres directores, y Celibidache solamente dirigió Bruckner dos veces en Berlín, lo bastante como para crear leyenda. Abbado dirigió las *nº 1, 4, 5, 7* y *9* con los Berliner, en interpretaciones memorables (pero las grabó con la Filarmónica de Viena), y Rattle nos ha dejado dos testimonios con la *Cuarta* y la *Novena* completa que veremos más adelante. Barenboim, finalmente, tiene su segundo ciclo en Teldec también con esta orquesta.

Y siguiendo con la tradición bruckneriana de los Berliner y yendo ya al álbum objeto de este comentario, empecemos por la *Primera* en la versión de Linz que abre el primer concierto dirigido por Ozawa en enero de 2009. Ha sido una auténtica sorpresa, pues de este director, con solo una sinfonía de Bruckner en su discografía, la *Séptima* con la Saito Kinen de Tokio, no esperábamos gran cosa dadas su sobriedad, distancia expresiva y fuerte poder analítico que nos llevó a calificarle en su día como el 'Reiner japonés'. Sin embargo, su fogosa expresividad, rigurosa coherencia, soberbia respuesta orquestal e idioma estético a la altura de los mejores, desmienten por completo las posibles reservas que el oyente se podía plantear antes de oír esta magnífica interpretación.

Sigue la *Segunda* en la versión de 1877 dirigida también espléndidamente por Paavo Järvi en mayo de 2019. El *experimento* que este director hizo con su descabellado ciclo Beethoven hace algunos años nos hacía temer lo peor, si bien ya habíamos oído algún memorable CD posterior (dedicado a Strauss con la NHK de Tokio) que lo había reconducido por otros cauces. Esta soberbia traducción de la *Sinfonía de las pausas*, contenida, con *pianissimi* etéreos y a la vez corpóreos, de dosificado vigor sonoro y magnificente respuesta orquestal nos ha dejado boquiabiertos. Una traducción, por tanto, que se suma a las mejores interpretaciones de la discografía (Jochum I y II, Chailly, Giulini) e incluso las sobrepasa en calidad sonora, con el añadido de la magnífica filmación.

La *Tercera*, en la infrecuente versión de 1872/73, está dirigida por el veterano Herbert Blomstedt en un concierto de mayo de 2017. Perfecta en cualquier aspecto a considerar, con un director claro, fino, elegante, flexible, expresivo y absolutamente ordenado, cuyos 90 años solo se traslucen para el espectador en que tiene que dirigir sentado. Todo lo demás, marca de la casa, un bruckneriano 'pata negra' que lo veremos también próximamente en un álbum con las sinfonías *Cuarta* y *Séptima* al frente de la Staatskapelle de Dresde. Por el momento, digamos que esta versión primitiva de la *Tercera* se erige como primera alternativa de la discografía (frente a otros notables como Inbal o Nagano).

Cuarta (en la versión de 1878/80) y *Quinta* tienen a Bernard Haitink de protagonista en dos conciertos de marzo de 2014 y marzo de 2011. La *Cuarta* en nuestra opinión le gana la partida a la *Quinta*, con una respuesta de los Berliner sencilla y natural a las sutiles transiciones, de respiración amplia pero rítmica, con texturas clarísimas y genuino pulimento romántico, quizá atenuado, a pesar de la incuestionable objetividad de la batuta. La obra maestra del contrapunto que es la *Quinta* encuentra también en el holandés al traductor idóneo, siguiendo quizá a otro gran holandés, Eduard van Beinum, maestro indiscutible en estos pentagramas. Quizá Haitink carezca de la trascendencia espiritual y los métodos noblemente artesanales de Jochum, así como de la espontaneidad de su inspirado antecesor en la Concertgebouw, el citado Van Beinum. Pero en líneas generales es una traducción que sigue la línea, e incluso la supera a veces, de sus anteriores lecturas con Ámsterdam, Viena y Múnich.

La *Sexta* tiene a Mariss Jansons como un inspirado traductor en uno de sus últimos conciertos (26-27 de enero de 2018). Todo transcurre felizmente hasta la coda final, en la que la orquesta se pierde y el timbal tiene que tomar cartas en el asunto marcando rítmicamente la línea a seguir. Afortunadamente, "todos terminan juntos", como decía Beecham, y el concierto tiene un éxito mayúsculo, el público y la orquesta aplauden a Jansons y éste no tiene más remedio que destacar al formidable timbal, el salvador de la tarde. Por lo demás, la versión goza de refinadas texturas, cálida expresividad (precioso movimiento lento) y logro evidente en el enhebrado y difícil Finale a pesar de la metedura de pata citada.

La *Séptima*, versión de 1885, tiene en Christian Thielemann a un consumado intérprete en el concierto de diciembre de 2016. Aunque quizá no se consiga la perfecta traducción que este mismo director ofrece con la Staatskapelle de Dresde, asistimos aquí a una interpretación equilibrada (si ello es posible),

Un documento esencial de adquisición más que recomendable para cualquier bruckneriano de pro

magníficamente tocada, de expresivo canto *legato*, sin ninguna meditación trascendente pero con una bella batuta directa y terrenal que evidentemente favorece a esta obra, aunque sea esta una de las muchas posibles aproximaciones.

La *Octava*, en la versión de 1890, nos da otra sorpresa al incluir a Zubin Mehta y su concierto de marzo de 2012. Lo más discutible es la edición elegida, la Nowak, que tiene 60 compases menos y presenta divergencias de detalle en una treintena más respecto a la revisión de Haas de ese mismo año. No obstante, Mehta ya ha conseguido familiarizarse con el músico de Ansfelden (atrás quedan sus aseadas versiones de *Cuarta* con Los Ángeles, *Octava* con Israel y *Novena* con Viena. Tampoco se nos han olvidado sus dos conciertos en Madrid sustituyendo a Celibidache por enfermedad de este último, en los que interpretó, y muy bien por cierto a pesar del caramelo envenenado, las sinfonías *Cuarta* y *Novena*, posiblemente su mejor Bruckner hasta entonces). Ahora tenemos esta *Octava*, de perfecto control, cuidada dinámica, refinados matices y muy bien realizada en líneas generales. El Adagio y el Finale están excelentemente tocados, y ahora sí, estamos ante el documento del Bruckner más notable que nos ha dejado Mehta dentro de su extensa discografía.

Llegamos por fin a la *Novena*, con el Finale incluido en el arreglo de Samale, Phillips, Cohrs y Mazzuca (1985-2008, revisión 2010) interpretada por Simon Rattle en un concierto del 26 de mayo de 2018. Ya hemos apreciado su ciclo inicial Bruckner con la LSO (*Octava* y *Sexta* publicadas hasta ahora). Esta *Novena* sigue las mismas pautas de excelencia en una magnífica versión contrastada, profunda, brillante, de evidente esplendor sonoro (orquesta prodigiosa), intensa, sensible y rigurosa. Todo roza la perfección, y si nos apuran podemos compararla incluso con los mejores logros de Wand, Karajan o Giulini. Filmación y sonido espectaculares.

Se completa con media hora de diálogos con los ocho directores, que incluye además subtítulos en español. Por tanto, documento esencial de adquisición más que recomendable para cualquier bruckneriano de pro.

Enrique Pérez Adrián

ELLER:
Voces de la noche. Noche blanca. Crepúsculo. Amanecer. Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia. Director: Olari Elts. ONDINE 1335-2 (1 CD)

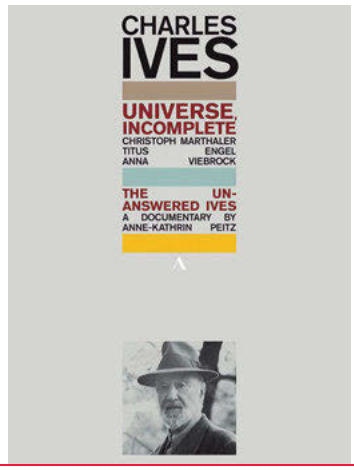
Un año después de la publicación del primer volumen dedicado a Heino Eller (Scherzo nº 350) los mismos intérpretes nos ofrecen el segundo, más recomendable aún que aquel por cuanto, al lado de dos espléndidas miniaturas ya conocidas —*Crepúsculo* y *Amanecer*, grabadas por Lilje (Antes, 1984) y Järvi (Chandos, 1987)— se ofrecen un par de partituras prácticamente ignoradas y no menos sobresalientes.

Crepúsculo es una pieza delicada y ensoñadora que dio a conocer a su autor en 1917 y muestra ya una efusividad melódica que explota en la inmediata *Amanecer* (1918-1920), página cautivadora integrada por ocho breves secciones que desarrollan el poético solo de oboe inicial. *Amanecer* se convirtió no solo en la obra más popular de Eller sino en *la* pieza musical estonia por excelencia, asociada al optimismo que siguió a la declaración de independencia en 1918.

Fechada al inicio de su segundo período creador, *Voces de la noche* (1920-1921) es un poema sinfónico de contenido dramático más acentuado. La fuente de inspiración, una tormenta nocturna presenciada por el músico en la localidad de Sestroretsk, al noroeste de San Petersburgo, le sirve de pretexto para elaborar un formidable minidrama panteísta —Adler hablaría después de "lograda síntesis de impresionismo y expresionismo"— en el que la coloración nórdica se funde con una tensión nerviosa de reminiscencias scriabinianas.

Dada por perdida durante años hasta que Järvi la resucitó en 1962 —y la grabó para Melodiya— *Noche blanca* (1939) es otro gran descubrimiento: una suite en siete movimientos muy contrastados que transitan entre el lirismo más tierno, la vitalidad de sus acentos marciales y un estilizado tratamiento de elementos folclóricos. El refinadísimo trabajo tímbrico de Eller resplandece en esta plasmación sonora de extraordinario relieve. Un disco ejemplar.

Juan Manuel Viana



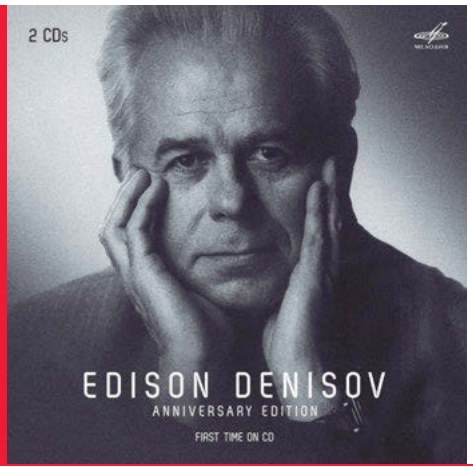
IVES:
Universe, incomplete. Christophe Marthaler, Titus Engel, Anna Viebrock.
• **The Un-answered Ives.** Documental de Anne-Kathrin Peitz
ACCENTUS 20434 (2 CD)

En ocasiones los diseñadores artísticos de las discográficas me desesperan. En este doble CD tardas en averiguar qué es lo que contiene. Y una vez lo has averiguado tampoco sabes ni lo que dura ni si tiene secciones. Hacen perder el tiempo por razones que me son totalmente ajenas. Una vez averiguado, puedo decir que el primer disco es un montaje teatral sobre música de Ives ideado por Christoph Mathaler. En el escenario, los actores van y vienen, se sientan o se levantan, siguiendo algunas piezas o recortes de Ives. Unas canciones, fragmentos de la *Cuarta sinfonía*, movimientos de cuarteto, etc. Es un espectáculo de cierto interés, pero el texto que recita el autor no viene subtitulado.

El segundo CD es más interesante. El documental de Peitz habla de la vida de Ives en su pueblecito, Danbury, en Connecticut. Imágenes idílicas trufadas con música del compositor y entrevistas a gentes varias, desde el músico John Adams hasta dos biznietos de Ives. Jugando con el título de una de sus más conocidas piezas, *La pregunta sin respuesta*, el documental se presenta como preguntas sobre Ives que tampoco se pueden responder. Ives fue un milagro en la América del siglo XX, un coetáneo de Mahler que se avanzó a la música de las vanguardias europeas. Simultáneamente, Ives fue un genio de Wall Street que fundó y engrandeció una de las empresas más importantes del mundo de los seguros, sin por ello dejar de pensar que el mejor lugar para vivir era su cabaña del bosque, a la manera de Thoreau.

¿Quién fue este contradictorio personaje? ¿Cómo pudo aparecer sin la menor preparación intelectual o musical, como Atenea que salió armada hasta los dientes del cráneo de Zeus? Las preguntas sin respuesta son muchas, el documental no responde a ninguna, pero las imágenes son bellas, la música muy buena y gustará mucho a los fanáticos de Ives.

Félix de Azúa



Gennadi Rozhdestvenski, permanente defensor de la música de sus contemporáneos, rinde homenaje a uno de los compositores más importantes de la Unión Soviética

DENISOV:
Peinture. Concierto para flauta. Sinfonía. Dmitri Denisov, flauta. Orquesta Sinfónica del Ministerio de Cultura de la URSS. Director: Gennadi Rozhdestvenski MELODIYA 10 02604 (2 CD)

Es este un álbum inusual, dos discos con registros de 1990 que, al parecer, nunca pasaron a CD. Los capitanea la batuta incansable de Gennadi Rozhdestvenski, sabio siempre, permanente defensor de la música de sus contemporáneos. Las declaraciones previas a cada una de las obras son de gran interés, y están transcritas. El fragmento de ensayo que incluye el segundo CD es ilustrativo, todo un documento. En el centro de nuestra atención están, claro está, las tres obras de Denisov de esta Edición: *Peinture* (1970), *Concierto para flauta* (1975) y la *Sinfonía* de 1987.

Edison Denisov (1934-1996) es poco mayor que Schnittke, Gubaidulina (con los que se asoció en aventuras de vanguardia mal vistas por el poder) o Shchedrin; les separa de ellos no todo un mundo, sí una sensibilidad y una perspectiva por completo distintas. Sorprenderá al aficionado la apasionante *Sinfonía* de 1987, encargo de Barenboim y la Orquesta de París (para su vigésimo aniversario), una obra que se aleja de la vanguardia tanto como de la tradición, porque la tradición está ahí para ser trascendida y la vanguardia queda ya algo lejos. No tanto como para que no se advierta su influencia (solo influencia) en las otras dos obras. Esta *Sinfonía* no existiría, tal vez, sin Debussy, pero Debussy no la reconocería. No existiría, quién sabe, sin Sibelius, y Sibelius la hallaría ajena. Se ha perdido el sentido de tema y se ha impuesto algo parecido al de expansión, al surgimiento de música desde la nada, en esa huella que mucho antes había culminado en el preludio de *El oro del Rin*: un discurso que no se apoya en tonalidades, sino en permanentes cambios, extensiones, que solo a veces son modulaciones; acaso en la sutileza de las texturas, de los disimulados saltos interválicos, las desmentidas armonías.

La *Sinfonía* es una obra que se transforma continuamente, y que siempre parece sumida en la sombra, pero una sombra en busca de luz. Ahí hay que buscar el sentido de este discurso que no parece interrumpirse nunca, y que nunca se define. Una obra extraordinaria. Las otras dos (*Peinture* y *Concierto para flauta*, con Dmitri Denisov como solista, aunque nadie se molesta en identificarlo en las notas del álbum) nos sugieren los caminos de Denisov, uno de los malqueridos de la URSS, hacia la *Sinfonía*, precisamente. Son un hermoso camino de la vanguardia, del serialismo venido de Europa Central y propagado por la generación de posguerra en occidente; se diría que en Denisov hay una vanguardia sin fe, pues ya sabemos que *fe* es eso que creemos a sabiendas de que no es cierto. *Peinture* tiene algo de música de programa, en el sentido de sugerencia y no en el de descripción. Pero el color y el matiz ya están presentes como coprotagonistas. En el *Concierto* tanto el color como el matiz están ahí para presentarse acaso como herederos de *Syrinx*.

Hay que llamar la atención, ahora que ha pasado tanto tiempo, de la fecha de este concierto en el que Rozhdestvenski rinde homenaje a uno de los compositores más importantes de la Unión. Ya ha caído el muro, pero todavía no ha caído la propia Unión. Eso queda para agosto del año siguiente. Es el momento de la esperanza: todo puede cambiar. Un año después, es la certidumbre: todo ha cambiado. La certidumbre es a menudo un engaño, y el pueblo ruso es hábil en engañarse, aunque no está ni mucho menos solo. En cambio, la esperanza se palpa, se oye, se siente en las voces de este concierto. En ruso, pero con transcripciones en inglés en el libreto. Todo un documento, toda una obra de arte. Un espléndido monográfico sobre un compositor, Edison Denisov, al que conocemos menos de lo debido. Y de un momento ya histórico.

Santiago Martín Bermúdez

LUTOSLAWSKI:
Sinfonías nº 2 y 3. Finish Radio Symphony Orchestra. Director: Hannu Lintu. ONDINE 1332 (1 SACD)

Aunque separadas por casi veinte años, la *Segunda* y *Tercera* sinfonías de Lutoslawski están unidas por un origen similar. En la *Segunda* se entrega el compositor a las técnicas aleatorias que, en aquel momento, 1967, tenían predicamento. Es su composición más radical y una de las que ha ido menguando en interés con el paso del tiempo. Rara es ya la versión en concierto de esta sinfonía. En cambio, la *Tercera*, que tiene orígenes análogos (encargo de la Chicago Symphony en 1970) pasó luego por fuertes revisiones hasta completarse muy tarde, en 1983, cuando la radicalidad había decaído mucho y el compositor era ya partidario de una mayor implicación personal. Lo cierto es que la herencia aleatoria, bastante abundante en los 70, es hoy un rincón de la historia de la música contemporánea. Eso no ha impedido que Hannu Lintu la ejecutara con gran belleza en este disco. La orquesta finlandesa responde con mucha entrega y es fascinante compararla con las viejas versiones dirigidas por el propio compositor (EMI, 1977) o posteriormente por Salonen con la Sinfónica de Los Ángeles (Sony, 1994). En esta perspectiva se constata que las variaciones producidas por la voluntad aleatoria son perfectamente triviales.

Y luego está la *Tercera*, sin duda la mejor sinfonía de Lutoslawski y una de las más importantes del siglo XX. El torrente sonoro, que comienza a la luz de Beethoven, se va transformando de modo huracanado en múltiples escenas cada una de las cuales exige su propia sonoridad y propone cambios, giros, rupturas fabulosas en una narración que bien puede presentarse bajo la advocación beethoveniana de los golpes del inicio. Esta sinfonía ha llamado a la puerta de las mejores batutas. Me gusta mucho la de Barenboim con la orquesta dedicataria, la de Chicago (Erato, 1993). En ausencia de Barenboim, Hannu Lintu es una excelente opción.

Félix de Azúa

MESSIAEN:
Le tombeau resplendissant. Les offrandes oubliées. Un sourire. L'Ascension. Orquesta Tonhalle de Zúrich. Director: Paavo Järvi
ALPHA 548 (1 CD)

Qué difícil es hacer estas músicas que surgen de la experiencia religiosa, no solo espiritual; de una fe, no solo de la fe; entrar en el mismo dominio del compositor, saber hasta qué punto condiciona la idea a su realización, en el caso del creador, o viceversa en lo que respecta a un director de orquesta al que no se le puede pedir que traslade a quien escucha aquella misma actitud personal e intransferible. Y si eso no ocurre, que no suele ocurrir, ¿a cuenta de quién se adjudica el no poder traspasar esa frontera? Hay acercamientos que nacen de una creencia común, otros de una oposición más o menos activa a esa creencia, pero a fin de cuentas es de arte de lo que se trata, es decir, de belleza, de emociones transmitidas pero no hasta el límite, por así decir, de lo conocido, pues, más allá, entraríamos en el terreno de la mística y tendríamos que recurrir a Bergamín para sustituir el concepto por el de misterioso, ese que el autor de *La importancia del demonio* le aplicaba, temeroso o timorato, nada menos que a San Juan de la Cruz.

No es Messiaen San Juan de la Cruz, pero su música se adentra en el misterio de lo religioso desde sus títulos hasta su creencia o, mejor, al revés. Es testimonio de esta y a la vez es escritura musical de primera importancia, revolucionaria en buena medida —no la entendió Sopeña, que sí quería comprender, sin embargo, la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky—. Y desde al análisis que conduce a la belleza y, en su caso, a la emoción la observa este disco en el que uno de los grandes directores de hoy revisa algunas de las obras fundamentales del autor francés. Boulez, Chung, Cambreling han analizado soberanamente estas muestras de fe religiosa puestas en música de altísima clase. Järvi se une a ellos con unas lecturas muy equilibradas, sobresalientes, en las que aparece siempre un poso de intimidad, de cercanía ante el misterio.

Luis Suñén

RACHMANINOV:
Concierto para piano nº 2. Danzas sinfónicas op. 45 (arr. 2 pianos). Dong Hyek Lim, Martha Argerich, pianos. O. S. de la BBC. Director: A. Vedernikov
WARNER 0190295455514 (1 CD)

La lista de grabaciones excelentes del archiconocido *Segundo concierto* para piano y orquesta de Rachmaninov es larguísima. Justo es que lo sea, porque la partitura es, sin duda, de lo mejor que salió de la pluma del compositor-pianista ruso. Y por él precisamente empieza la lista, con dos grabaciones (RCA), efectuadas en 1924 y 1929, ambas con la Orquesta de Filadelfia dirigida por Stokowski. Pero tenemos a Richter junto a Stanislav Wislocki y la Filarmónica de Varsovia, versión que muchos tenemos como referencia (DG). Y más aún: están Weissenberg (con Karajan), Byron Janis (con Dorati), Zimerman (con Ozawa), Volodos (con Chailly), Kissin (con Gergiev) y Trifonov (con Nézet-Séguin).

El coreano Dong Hyek Lim, protegido de Martha Argerich, ha obtenido galardones en distintos certámenes internacionales, entre ellos un tercer premio en el Concurso Chopin compartido con su hermano, el mismo año (2005) que el polaco Blechacz se alzó con el primer premio. Es un pianista talentoso, con medios sólidos y con un correcto hacer musical. Su interpretación del *Concierto* resulta, sin embargo, un tanto blanda, ya desde el inicio, cuyo impacto decae un tanto por los acordes arpegiados. La tensión no termina de despegar incluso teniendo en cuenta que la grabación favorece bastante la presencia del piano. Interpretación correcta sin más, pero sin nada que invite a la escucha repetida y la haga figurar en la lista mencionada.

Bastante, por momentos diría que demasiado, musculada es la lectura de las *Danzas sinfónicas*, donde es evidente que el voltaje sube por la siempre temperamental Argerich. Quizá lo mejor esté en el movimiento central, un vals con adecuado sabor danzable. Con todo, creo que alguna otra de las grabaciones de esta obra por Argerich (con Freire, por ejemplo), tiene más equilibrio y una sonoridad menos agresiva.

Rafael Ortega Basagoiti

SIBELIUS:
Sinfonía nº 1 en Mi menor op. 39
Orchestre Métropolitain de Montréal
Director: Yannick Nézet-Seguin
ATMA 2 2452 (1 CD)

Sibelius es él mismo muy pronto. Tan pronto como *Kulervo*, pongamos (1892). La *Primera sinfonía* tardó en llegar, no se aventuró el gran compositor finlandés en el género hasta casi rozar el siglo XX. No es esa *Primera sinfonía* una obra de tanteo. Puede considerarse de ensayo, y si quieren ustedes, con error, aunque el error se subsumiera con el tiempo. Pero el Sibelius sinfónico esencial ya está ahí, el de las frases amplias que se quiebran o más bien se retiran para dar paso a otras frases ambiciosas, a fanfarrias, a acelerandos, a la grandeza de un paisaje o un espíritu singulares, no sé si reducirlo a lo nacional, aunque en esos momentos Finlandia necesitaba de afirmación frente a la brutal Rusia zarista. No todo nacionalismo es miserable, que no nos cieguen los hedores de la propia casa.

Con la *Primera sinfonía* no tenemos aún la sutileza de hermosas y sugerentes páginas como la *Tercera* y la *Cuarta*, pero todo está aquí, y no en germen, sino muy desarrollado. Este Sibelius es más afirmativo en temáticas y acaso en armonías, que serán más vagas y fantasmales en su obra posterior. Pero ahí está el *color Sibelius*, reconocible ya. Es este el primer CD de una serie que dedicará Atma a Sibelius, con la Orquesta Métropolitain de Montréal y la excelente batuta de Yannnick Nézet-Séguin, estrella en alza. El comienzo del ciclo es más que prometedor. Si esta sinfonía se presenta todavía como seguidora relativa de la tradición (Brahms acaba de morir, mas también Bruckner, y de Mahler no se sabe aún gran cosa), Nézet-Séguin logra un equilibrio no solo por lo que plantea el compositor (los cuatro movimientos, con cantabile y scherzo incluidos, pero con desarrollos poco ortodoxos: es el crepúsculo de la forma sonata) sino entre la herencia del siglo que termina y el futuro camino del propio Sibelius.

Santiago Martín Bermúdez

> SIGLO XX

BARTÓK / KODALY:

Conciertos para orquesta
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Director: Jakub Hrusa
PENTATONE 5186 626 (1 CD)

Saltan a la vista los puntos en común que hay entre estos dos conciertos para orquesta: ambos están escritos por compositores húngaros, ambos fueron encargados y estrenados por dos grandes orquestas norteamericanas (la Sinfónica de Chicago, el de Kodaly; la de Boston, el de Bartók) y son prácticamente contemporáneos, apenas separados por cinco años. Kodaly compuso el suyo entre 1939 y 1940; malos tiempos para Europa, tan malos que le impidieron viajar a Chicago para asistir a su estreno. Bartók llevó la partitura entre sus pertenencias cuando decidió abandonar su tierra natal para establecerse en Estados Unidos, adonde llegó con cincuenta y nueve años y un panorama muy negro por delante. En su peor momento Serge Koussevitzky le dio la buena noticia del encargo de una nueva partitura para Boston, que se convertiría rápidamente en una de las mayores obras orquestales del siglo XX.

No termina ahí la cercanía entre ambos conciertos. Kodaly construyó el suyo en un único movimiento, pero dividido en cinco segmentos, mientras que el de Bartók, en cinco movimientos, adopta, contemplado desde la distancia, una suerte de forma tripartita (con movimiento lento central) que lo empareja con la estructura tradicional del concierto barroco. Desde el punto de vista del estilo ambas son piezas retrospectivas, lineales, sin las sonoridades centelleantes y percusivas de etapas previas. Jacub Hrusa potencia esa cercanía, el juego neoclásico que comparten, amparado en una orquesta con cuerpo, presencia y pegada, amén de equilibrio y la variedad tímbrica que demandan todas las influencias, clásicas y folclóricas, que se pueden rastrear en ambos conciertos. Abundan las referencias del de Bartók, pero no debemos olvidarnos de Kodaly, de su sentido del ritmo y del color, del carácter que siempre da a su música la fuerza de la tierra.

Asier Vallejo Ugarte

> SIGLO XXI

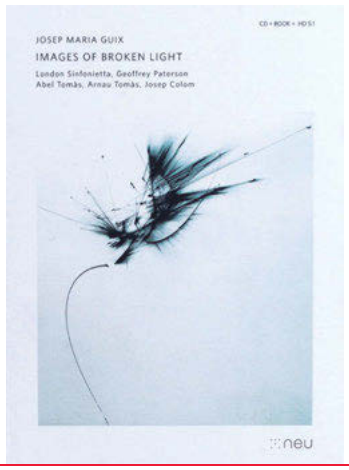
DESYATNIKOV:

Songs of Bukovina. Alexey Goribol, piano. MELODIYA 10 02607 (1 CD)

Las *Canciones de Bucovina*, traducción al español del título de esta obra, es un conjunto de veinticuatro preludios para piano escritos por el compositor Leonid Desyatnikov, nacido en la ciudad de Jarkov en 1955, en la antigua Unión Soviética, y que actualmente pertenece a Ucrania. Magistralmente interpretados por el experimentado y virtuoso pianista ruso Alexey Goribol, estos preludios han sido un sorprendente descubrimiento para quien firma esta reseña. No se trata de un mero descubrimiento sonoro, sino también histórico. Bucovina, hoy desaparecida del mapa, es una región situada en los Cárpatos, entre Ucrania y Rumanía, con una cultura y tradición muy eclécticas. Las melodías y danzas de Bucovina son un sonoro mestizaje del folclore ucraniano, balcánico y judío.

El propio Desyatnikov es una prueba de ese mestizaje: un judío que habla ruso y que nació en Ucrania. Para componer estos preludios, Desyatnikov se basó en un libro, publicado en la Unión Soviética, que recoge canciones populares de Ucrania a partir del siglo XVIII. Entre esas canciones se encontraban las de Bucovina. Cada uno de los veinticuatro preludios —breves, la mayoría de entre uno a dos minutos de duración— se basa en una canción. Detrás de un riquísimo y exquisito entramado rítmico y armónico que evoca por momentos la música de distintos compositores —Debussy, Stravinsky, Bartók, Simeon Ten Holt, Messiaen, Ligeti, Piazzolla… ¡Sí, todos ellos y alguno más!—, subyacen esas sencillas melodías de Bucovina. No en vano, en 2017, el coreógrafo Alexey Ratmansky supo ver toda esa riqueza y se sirvió de ella para crear un ballet homónimo con la música de doce de estos preludios. Autorizada por Desyatnikov, esta grabación con Alexey Gorilob al piano es el estreno mundial de las *Canciones de Bucovina*. Quien las descubra, exclamará: ¡Excelente!

Michael Thallium



GUIX:

Vent del capvestre. Slowly... in Mist. Seven Haikus. E.a. Abel Tomàs, violín. Arnau Tomàs, violonchelo. Josep Colom, piano. London Sinfonietta. Director: Geoffrey Paterson. NEU 009 (1 CD)

Música contemplativa la recogida en este primer monográfico consagrado al compositor Josep Maria Guix, editado por el sello catalán Neu Records, que se toma su tiempo entre publicación y publicación. La de Guix es una música de difícil ubicación: clásica para los contemporáneos, moderna para los clásicos. Él mismo así lo reconoce. En todo caso no puede escatimársele el intento por aquilatar una voz propia en el entramado de la contemporaneidad. Desde luego que, en espíritu, no está lejos de su colega Ramón Humet, como tampoco lo está de Toru Taketmitsu y de otros ulteriores japoneses; por su gusto por lo refinado, lo aforístico y el recogimiento.

Vent del capvestre (2007), para ensemble, inaugura la audición con una música que llega en forma de rumor y que poco a poco se sustanciará con una voz queda; en cuatro piezas que parecen esbozos a los que su autor no quiso conferir más desarrollo. Y están bien así. Guix no esconde su devoción por los haikus y tiene cierta querencia por la idea de un tiempo suspendido (tan cerca y tan lejos a la vez de Feldman). *Jardín seco* (2014) es la otra obra importante de las aquí recogidas; con los músicos —de la London Sinfonietta— dispuestos alrededor de la audiencia, como en una inmersión característica de la música electrónica, aunque en estos pentagramas no hay nada que no sea cien por cien acústico. Las dinámicas son suaves, los colores parecen derramarse para, muy pronto, desaparecer en el breve recuerdo de la escucha.

Es curioso, pero no hay sequedad alguna en esta audición; pese a la parquedad de efectivos Guix roza la voluptuosidad en páginas como *Three Haikus* (2009) para violonchelo y piano. La sensación a veces nos induce como a un estado de inquieta duermevela. Es extraña la gramática del compositor. Y aquí llega servida excepcionalmente en una edición para audiófilos.

Ismael G. Cabral

"Mi música ha ido cada vez más a la búsqueda de lo esencial"

Josep Maria Guix

Josep Maria Guix (Barcelona, 1967) acaba de publicar su último trabajo discográfico, *Images of broken light*, en el sello Neu Records, en una edición especial que reúne un CD, un libro y un álbum digital. De la gestación de este trabajo, de la grabación del mismo y de su contenido charlamos en esta entrevista con el compositor catalán.

¿Cómo surge la grabación de este CD?

Hace más de siete años surgieron las primeras conversaciones con Neu Records para realizar un álbum con mi música. Santi Barguñó, responsable del sello, había escuchado algunas de mis composiciones y estaba interesado en grabarlas. Fue tras este primer contacto cuando decidí componer *Jardín seco,* para poder aprovechar al máximo la tecnología del sistema 5.1 y 3D. El camino ha sido largo, pero visto el resultado final, creo que ha valido la pena esperar tanto tiempo.

El CD, grabado entre Londres y Zaragoza y producido por Neu Records, es un trabajo muy cuidado. ¿Qué se va a encontrar en él quien tenga intención de escucharlo?

Durante el segundo día de grabación en Zaragoza estuve reflexionando sobre la enorme perfección técnica que tenía ante mí: desde la afinación, hasta la maravillosa acústica del recinto. A los aspectos técnicos, cabría añadir la enorme profesionalidad de los intérpretes y de los técnicos de sonido: Hugo Romano y Santi Barguñó, personas fuera de serie. La labor de diseño, los materiales, los textos de Ramon Humet, las reproducciones de las obras de Zóbel. Todo se ha concebido para que el resultado final alcance un gran nivel de calidad. Como compositor, espero estar también a la altura de todo ese esfuerzo.

Desde *Vent del capvespre,* escrita en 2007, hasta *Llàgrimes de tardor,* escrita en 2018, ¿cómo ha cambiado su música en estos doce años?

Me atrevería a afirmar que mi música ha ido cada vez más a la búsqueda de lo esencial, a despojarse de todo aquello que pudiera resultar accesorio. Sin embargo, continúan las mismas dudas. No deja de ser paradójico que, a pesar de la experiencia, la sensación de página en blanco sigue ahí, incluso con mayor vehemencia que años atrás.

En su música hay un trasfondo poético común. ¿Cómo ha influido la poesía en este trabajo?

Para mí es imprescindible que la obra contenga un mensaje capaz de 'mover los afectos' del oyente. En ese sentido, la fuerza del haiku es portentosa, muy plástica y, a la vez, llena de ambigüedad

También su música se ha ido tejiendo a partir del interés por el arte japonés. ¿Cómo ha influido la cultura japonesa en sus obras?

Más allá de la música de Takemitsu y del cine de Kurosawa, desconocía todo lo relativo a Japón. De hecho, mi iniciación fue fruto del azar, ya que la Fundació Caixa Catalunya, a través de Àlex Susanna, me encargó una composición para inaugurar una retrospectiva de grabados japoneses del siglo XVIII. Si hay algo que me ha llamado la atención de esa cultura es la mirada atenta a lo que nos rodea, al gusto por el detalle capaz de trascender la realidad concreta y conducirnos a una manera de concebir el mundo y el refinamiento que impregnan todo el arte.

"Para mí es imprescindible que la obra contenga un mensaje capaz de 'mover los afectos' del oyente"

A lo largo de estos años he observado en su música una búsqueda de la esencia, la sutileza, una ambigüedad sonora de un refinamiento muy perfeccionista. ¿Cómo se 'traduce' esto en música? ¿Cuáles son las líneas maestras de este conjunto de obras?

Mi interés por la música electrónica ha originado la voluntad de desdibujar los límites. Componer una música solo con resonancias, con leves irisaciones, con trazos que cruzan el espacio estereofónico; construir a partir de la fragilidad máxima, aun a riesgo de que todo se desmorone, esa es mi intención principal.

También hay una gran influencia de la pintura en su música, en este caso en concreto de Fernando Zóbel. ¿Cómo ha influido la obra de Zóbel en su música?

Me gusta esa capacidad de Zóbel de recrear en un óleo procedimientos más propios de la acuarela, en los que el trazo desaparece y se difuminan las líneas. De sus telas surgen texturas luminosas, translúcidas, con aparente sencillez. Me gustaría creer que ese interés por la creación sin estridencias también se aprecia en mi labor como compositor.

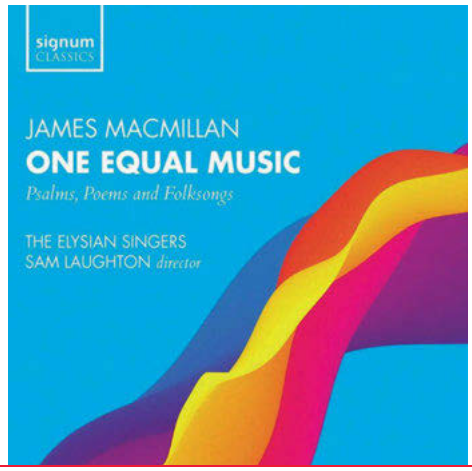
Para este trabajo ha contado usted con intérpretes de lujo: la London Sinfonietta, los hermanos Tomás, Josep Maria Colom... ¿Cómo ha sido el trabajo con ellos?

Un verdadero privilegio. Con los intérpretes de gran nivel existe la voluntad de tocar de la mejor forma posible, de comprender y transmitir fielmente la intención del autor. Durante los ensayos, cualquier breve comentario sobre el carácter o el color de determinado pasaje se materializaba de manera inmediata.

¿Cuáles son, como compositor, sus pautas creativas?

En primer lugar, que la obra surja por una necesidad sincera. A partir de ahí, y una vez que he descartado aquello que no forma parte de mi paleta de recursos, empiezo a configurar la obra a partir de una doble vertiente: la búsqueda de pequeños gestos y la articulación general de la estructura. La tensión entre ambos polos, la gran forma y el detalle concreto, acaba originando la pieza. Creo que debe existir siempre una idea poética sólida, capaz de conmover al oyente.

RUTH PRIETO



GUINJOAN:
Obra completa para piano, vol. 1
Alfonso Calderón de Castro, piano
IBS 102019 (1 CD)

Tras varias incursiones en la producción pianística de compositores españoles contemporáneos (Juan Alfonso García, Manuel Castillo, Tomás Marco), el sello IBS incorpora a su catálogo el inicio de una nueva integral de la obra para piano de Joan Guinjoan, apenas a unos meses de su fallecimiento. El malagueño Alfonso Calderón, quien tuvo la oportunidad de colaborar con el músico catalán desde 2010, se aproxima, en una toma de sonido profunda y con pulsación ágil, variada y nítida, a las 'obras mayores', e indudablemente exigentes, de esta parcela de la creación del autor de Riudoms, reservando las de menor entidad y varias *juvenilia* para la segunda entrega y tomando el relevo, necesario para la consolidación discográfica del *opus* guinjoaniano, a la anterior referencia de José Menor con Columna Música.

El avezado pianista que también fue Guinjoan se revela en su dominio de la escritura para teclado, desde una comprensión moderadamente vanguardista del instrumento, que no renuncia al lucimiento virtuosístico (*Tempo breve*, 2006) y que alcanza quizá en *Verbum*, tres años anterior, un compendio de su característico estilo claro, comunicativo y rico en contrastes. No menor interés presentan las páginas más tempranas y, por tanto, de mayor riesgo de escritura, ya sea en el impulso rítmico y contundente urgencia expresiva de *Divagant* (1978) o en el trabajo de comportamientos diferenciados —fundidos armónicos, bruscas exasperaciones, afloramiento melódicos...— de *Dígraf* (1976); mientras que de la diversidad de referentes de su lenguaje dan cuenta tanto la visión angulosa, oscura y por momentos bronca, del universo flamenco en *Jondo* (1979), como los muy disimulados coqueteos tonales y la sutil insinuación de ritmos danzantes de *Au revoir Barroco* (1980), en que la ironía da paso a una inteligente nostalgia de pasadas resonancias.

Germán Gan Quesada

HAAPANEN:
Concierto para flauta. Ladies' Room. Compulsion Island. Yuki Koyama, flauta. Helena Juntunen, soprano. O. S. de la Radio Finlandesa. Dir.: H. Lintu y D. Slobodeniouk. ONDINE 1307-2 (1 CD)

Las fuentes de inspiración de Perttu Haapanen (1972) han sido, en el caso de *Compulsion Island* (2014), el *anime* japonés, es decir, un arte de dibujo animado que, al parecer, ha ido más allá del mero entretenimiento para convertirse en un fenómeno sociológico, educativo y cultural. Supongo que a Haapanen lo que le interesa es la estética del *anime*, pero, acerca de su relación con lo que cuenta, ignoro, por no ser un experto en el tema, si en ese aspecto consigue sus objetivos. Hecho lo cual hay que decir que, como sucede en todo el disco que nos ocupa, estamos ante un compositor que sabe el terreno que pisa, dotado de esa capacidad uno diría que única de los autores nórdicos de hoy para investigar y comunicar al mismo tiempo sin sacar los pies de los más exquisitos tiestos de la modernidad.

Ello ha dado lugar a un cierto estilo común del que a veces algunos parecieran aprovecharse para disimular alguna carencia en tan extraordinario bosque comunal. Pero Haapanen muestra su talento indudable en *Ladie's Room* (2008), la mejor obra de la entrega y que justifica su conocimiento. Se trata de la puesta en música de dos poemas de Jutta Seppinen, uno del propio Haapanen y otro de Paul Celan, junto a una factura extraída de los *Domestic Annals of Scotland*, separados todos por homenajes instrumentales y fonemáticos a Adolf Wölfli en una suerte de inmersión expresionista plenamente lograda.

El *Concierto para flauta* (2018) es una muestra de la capacidad de su autor para la sutileza sonora, para la sorpresa tímbrica y para sostener la fluidez de un discurso a veces casi aéreo y en ocasiones decididamente terrenal. Un nombre absolutamente a seguir en el solidísimo panorama de la música escandinava. Y servido aquí, por descontado, en excelentes condiciones por una flautista magnífica y dos de los directores más en alza del momento.

Luis Suñén

MACMILLAN:
Psalms, Poems and Folksongs.
Alexandra Caldon, violín. The Elysian Singers. Director: Sam Laughton
SIGNUM 575 (1 CD)

Presenta este disco una suerte de antología de la obra coral reciente de quien es uno de los mejores compositores de nuestros días. Los lectores de Scherzo conocen la admiración de quien esto firma por la obra del escocés, por su libertad de planteamiento ético y estético, por el logro que este supone de las intenciones de aquel, por el valor que supone apostar a través del arte por una opción no ya espiritual sino religiosa. Pero aquí lo importante es la belleza de la música que se nos propone, desde aquella destinada a la liturgia a la que tiene por inspiración la poesía —John Donne o George Herbert entre sus fuentes—, pasando por la tradición folclórica o la simple oración llevada por el viento durante siglos.

Nada de lo que contiene este disco le sorprenderá a quien conozca la creación de MacMillan, aunque puede que lo haga a quien se acerque a ella por vez primera. Se trata de piezas escritas entre 2009 y 2016, entre ellas alguna que forma parte ya del repertorio coral de nuestro siglo como el extraordinario *Miserere* —grabado por vez primera por The Sixteen—, o novedades en disco como el salmo *Domine non secundum peccata nostra*, al que la presencia del violín —que volverá en *Domus infelix est* sumando a lo popular un guiño casi onomatopéyico en su final— coadyuva a su manifestación como verdadera obra maestra a situar junto a aquel, la *Misa* o esa joya que es *A New Song*. Todo ello es muy representativo del quehacer de MacMillan frente a una música que se diría sin desdoro alguno funcional además de culta y que en ocasiones proviene de encargos muy precisos de cara a su utilización litúrgica, conmemorativa o hasta privada.
En eso, pues, estaríamos ante un músico consciente de una cierta y asumida exigencia de vida común, de servicio a los suyos, representada muy claramente en el coro como instrumento.

Luis Suñén

RIHM:
Dort wie hier. Hans Christoph Begemann, barítono. Thomas Seyboldt, piano. BASTILLE MUSIQUE 10 (1 CD)

A partir de grabaciones tomadas por la SWR entre 2015 y 2017 —en su mayoría, primeros registros—, el sello Bastille Musique lanza al mercado su décimo volumen, que, como ocurriera con el segundo, se consagra a los lieder de Wolgang Rihm; comparten ambos, de hecho, los mismos intérpretes, y su complicidad con el estilo musical del compositor alemán se demuestra en una conjunción acabada y, en el caso de Begemann, en su seguro *legato* y en el dominio de recursos como la *mezza voce* y el registro de falsete.

Desde los juveniles e inéditos *Drei Lieder* (1967) hasta el ciclo *Vermischter Traum*, estrenado en septiembre pasado, Rihm es, sin discusión, uno de los máximos cultivadores del género lied en su órbita original alemana; la libertad de lenguaje armónico, la fluidez del dibujo melódico y el comedido acompañamiento pianístico son caracteres definitorios de sus numerosas aportaciones recientes al género, de las que esta propuesta ofrece una muestra fechada entre 2006 (*Zwei kurze Gesänge nach Lessing und Goethe*) y 2015, con el ciclo *Funde im Verscharrten nack Ekelöf, übersetzt von Sachs* y su ingeniosa inclusión de una segunda voz —la soprano Caroline Melzer— como eco dramático del monólogo baritonal.

Aunque no prescinda del tono meditativo (*Vier späte Gedichte von Friedrich Rückert*, 2008) o la expresión ingenua (*Zwei kleine Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike*, 2009), Rihm privilegia tonos más desolados en los ciclos mayores, como los *Drei Sonette* miguelangelescos (2013), con un papel pianístico ocasionalmente relevante, y alcanza un fruto original en los siete lieder fundados en un único poema (*dort wie hier – Zyklus aus einem Heine-Gedicht*, 2015): repetido y fragmentado, el epitafio de Heine se disuelve en esa "ilusoria intimidad, e incluso identidad, momentánea" entre música y poesía que tan a menudo logra Rihm en sus canciones.

Germán Gan Quesada

AUBER:
Le Maçon. W. A. Dolzer, H. Politis, M. Salfen. Nieder-österreichischer Tonkünstlerchor. Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Director: Kurt Tenner ORFEO 985-191 (1 CD)

Estrenada en 1825 con gran éxito sobre un libreto de Scribe y Delavigne, *Le Maçon* (*El albañil*) recorrió el mundo con excelente predicamento hasta 1896, cuando se registran sus últimas representaciones. La versión alemana que ahora se ofrece, con textos de un anónimo traductor, data de 1950 y tiene un especial valor documental. Las tomas son de total nitidez y alternan una locutora que sintetiza las partes habladas, con los números musicales de sus tres actos.

La trama invoca al vodevil de toques sentimentales, donde Auber, dueño de todos los formularios, se mueve con chispa y un melodismo sencillo y eficaz. Conoce el uso de las voces, alterna hábilmente las tesituras, ofrece una orquestación higiénica y balanceada, conoce la economía de los números, va de lo afectivo a lo dramático y soluciona con clímax cada final de acto.

La estética aubertiana es prudente. Tiene al alcance de la mano a Rossini y a Boildieu. Humor y sentimiento por el lado italiano, elegancia melódica por el lado francés. Estamos a comienzos de la eclosión romántica y las dichas y desdichas del amor están conciliadas por la ironía. La trama puesta en escena es suficientemente embrollada como para mantener la tensión durante toda la velada. Los personajes, conforme al uso, son plebeyos, nobles y exóticos. Tenemos al albañil del título, a un cerrajero, un oficial elegante y picaflor, una viuda adinerada y cachonda y hasta una odalisca griega. El lío se anuda cuando el albañil prepara su fiesta de bodas y cree que su futura mujer lo engaña desde el pasado. Todo se debe a una confusión: un billetito amoroso es depositado en un sitio equivocado.

Por el dominio del estilo, la destilada musicalidad y la probidad vocal de los solistas, la versión puede calificarse de excelente.

Blas Matamoro

DESTOUCHES:
Issé. Judith van Wanroij, Mathias Vidal, Chantal Santon-Jeffery, Matthieu Lécroarts, Thomas Dolié. Les Surprises Director: Louis-Noël Bestion de Camboulas. AMBRONAY 053 (2 CD)

Estrenada en 1697 ante la corte, en el Trianon, con ocasión de la boda del duque de Borgoña con María Adelaida de Saboya, la pastoral heroica *Issé* obtuvo un éxito memorable —llegó a revivir el gusto de Luis XIV por la ópera—. Reelaborada en 1708 y 1724 —versión aquí grabada—, desde la primera metamorfosis no dejó de conocer el éxito más atronador hasta 1773, rivalizando con obras tan aquilatadas como *Tancréde* (Campra) o *Les Indes galantes* (Rameau). Tenida por la obra maestra de Destouches, uno, tras la escucha, no puede por menos que dar la razón a unos y otros, pues, desde cualquier punto de vista, constituye una obra de arte extraordinaria. Sobre un texto de rara calidad dentro de la literatura pastoral (Houdar de la Motte), la música exhibe un nivel sobresaliente, sin altibajo alguno, con una asombrosa atención a la escritura orquestal, luciendo colores que prefiguran a Rameau.

El perfume arcádico impregna la composición con momentos delicadísimos: el aire *Beaux lieux, brillez*, que presenta una soprano acompañada por traverso y continuo (prólogo); el dúo de sopranos con coro a imitación de una *musette* en el acto primero; la exquisita sonoridad del aria con coro *Formez les plus doux noeuds* (acto II); la escena de la invocación del tercer acto, con la maravillosa *symphonie* que evoca el rumor de las hojas de los robles; el divino *sommeil* del acto IV; o el aria virtuosa *Chantez oisseaux* del quinto acto... No faltan, sin embargo, momentos sombríos y dramáticos que nos llevan a la tragedia lírica, como el espléndido monólogo *Sombres déserts* del tercer acto.

La interpretación es inmejorable, con un equipo de solistas de auténtico lujo, incluso en los papeles menores, Bestion de Camboulas hace virguerías manejando la jovencísima y soberbia agrupación Les Surprises. Espléndida toma sonora. Una maravilla.

Javier Sarría Pueyo

OFFENBACH:
Un mari à la porte. P. La Placa, F. Benitez, M. Mezzaro, M. Ogii. Orq. del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Valerio Galli. D. de escena: L. di Gangi y U. Glaucomazzi. DYNAMIC 37844 (1 DVD)

Con libreto de Delancour y Morand, esta breve pieza offenbachiana ha sido rescatada del olvido por una orquestación de Luca Logi. En un curioso programa alternó su picante ocurrencia con la sombría dramaturgia de *Cavalleria rusticana* de Mascagni. El vodevil tiene una ingeniosa trama que anuda un embrollo y lo resuelve con el cínico humor y la leve sentimentalidad propios del género. Un señor que huye de un encuentro con una señora cae en el piso donde una esposa recién casada se encierra para repudiar a su marido, con la ayuda de una amiga que también se fuga de un compromiso similar. El fugitivo se mete en un armario y acaba siendo descubierto por la novia, de la cual fue pretendiente. No hay manera de hacerlo huir, pues se trata de evitar el escándalo del vecindario, y el marido aparece, intentando hacer valer sus derechos, pero la mujer se niega a abrirle la puerta. Él se valdrá de un oportuno cerrajero y todo acabará bien porque los cónyuges se reconciliarán, en tanto el amigo y la amiga se habrán enamorado y prometido eterna dicha.

Offenbach se las arregla para distribuir diversas soluciones. Hay números picantes que expresan a unas mujeres desdichadas pero dispuestas a encarar paralelas vidas divertidas y placenteras. Los hombres, sometidos al dolor de no encontrarse con sus parejas, se avendrán a soportar el enredo y a propiciar un desenlace feliz. Hay cantables, conjuntos, algo de bailes y una colorida orquestación prestada por el editor.

La puesta, confortablemente ambientada, es animada y dirigida con astucia a los actores, que se prestan con entrega y excelentes recursos histriónicos. Las voces son solventes, en especial las dos sopranos, que tienen momentos de empeño, con cierta coloratura y remates de brillantes agudos. La orquesta suena equilibrada, con la condigna chispa y la acomodada paleta instrumental.

BLAS MATAMORO

THOMAS:
Hamlet. Stéphan Degout, Sabine Devieilhe, Laurent Alvaro, Sylvie Brunet-Grupposo. Les éléments. O. des Champs Élysées. Dir.: Louis Langrée. D. de escena: Cyril Teste. NAXOS 2110640 (1 DVD)

Aunque es escasa la discografía y videografía de una de las óperas más famosas de Ambroise Thomas, *Hamlet*, esta ya cuenta con una versión vídeo interpretada por Simon Keenliside y Nathalie Dessay, con lo que hubiera sido más oportuno apostar por cualquiera de las muchas que siguen esperando por la oportunidad. Esta se grabó en la Opéra Comique de Paris en diciembre de 2018 y lo que aporta frente a la otra es una estupenda formación con instrumentos románticos, la Orchestre des Champs-Elysées, bajo la batuta de Louis Langrée. La dirección escénica corrió a cargo de Cyril Teste, quien apostó por un sencillo vestuario contemporáneo e interiores sociales o domésticos minimalistas y despojados, con puntuales proyecciones de fondo. La dirección de actores es naturalista, con un par de innecesarias escenas violentas.
No molesta ni se altera la narrativa, pero no gana en belleza visual. El tono sombrío de parte de la obra no sólo responde a la fuente shakespeariana, sino también a que Hamlet es un barítono y su tío y el espectro de su padre bajos.

Stéphan Degout, de semblante convenientemente atormentado, compone un protagonista convincente en un papel exigente en presencia y poco agradecido en términos de lucimiento convencional. El Claudius de Laurent Alvaro muestra serias oscilaciones en la afinación, mientras como el rey muerto Jérôme Varnier ofrece prestaciones superiores. El tenor Julien Behr cumple sobradamente como Laërte.

Sylvie Brunet-Grupposo se luce dramáticamente como Gertrude, aunque el *vibrato* es muy excesivo. A gran altura brilla Sabine Devieilhe como Ophélie, con un gusto exquisito y un instrumento a la vez límpido y cálido, con el que borda desde las partes más líricas hasta la famosa escena de la locura. Estamos en suma ante una propuesta digna y correcta a un catálogo poco divulgado.

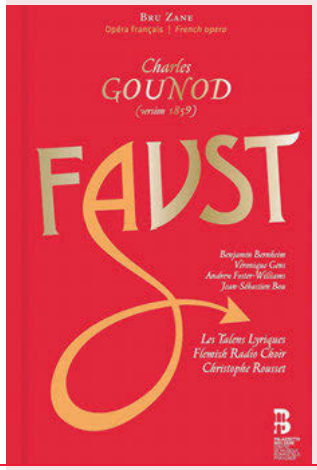
MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL

VERDI:
Rigoletto. Mélissa Petit, Stephen Costello, Vladimir Stoyanov, Miklós Sebestyén. O. Sinfónica de Viena. D. musical: Enrique Mazzola. D. de escena: Philipp Stölzl. CMAJOR 751608 (1 DVD)

Las producciones de Bregenz cuentan con un valor añadido: la posibilidad de crear un espectáculo imponente, dado el marco donde tiene lugar, a orillas del lago Constanza. Además, el hecho de ser funciones dirigidas a un público popular puede desanimar a esos *registas* actuales, presuntos genios renovadores, empeñados en hacer sus personales lecturas. Stölzl no pierde la ocasión de sumarse, como es en él normal, a esa moda (compruébese el estrafalario *Trovatore* de Salzburgo de 2013). Sin embargo, algunos hallazgos soberbiamente aprovechados y al servicio de la acción pueden justificar libertades, a partir de un concepto de ambientes y climas circenses (del que se hace buen eco el vestuario de Kathi Maurer), algo por otro lado que no es del todo novedoso.

Buena dirección de actores, apreciable por la excelente realización de Felix Breisach, presencia fija en estos festivales. La dirección de Enrique Mazzola, frenética a menudo, va enriqueciéndose en contrastes y matices, siempre muy acorde al concepto escénico. La joven soprano francesa Mélissa Petit, una amuñecada Gilda, canta con atención e intenciones con voz adecuada, bien emitida. Stephen Costello, bello timbre, con su buen uso de la melodía verdiana y algunas pertinentes regulaciones consigue colocar mejor sus notas agudas que en otras ocasiones. Vladimir Stoyanov es un más que digno Rigoletto conforme a los años que lleva interpretándolo. Katrin Wundsam, en doble trabajo, da a Maddalena una carnosa sensualidad en contraste con una Giovanna de corte monjil. Miklós Sebestyén, siniestramente caracterizado, es un importante Sparafucile. Competente equipo de apoyo al quinteto central, con cita obligada a un capaz Monterone. Versión musical de nivel, más allá del aparatoso pero disfrutable montaje. Bonus con *making of*. Subtítulos españoles.

FERNANDO FRAGA



GOUNOD:
Faust. Benjamin Bernheim, Véronique Gens, Andrew Foster-Williams, Jean-Sébastien Bou. Flemish Radio Choir Les Talens Lyriques. Director: Christophe Rousset
PALAZZETTO BRU ZANE 1037 (3 CD)

La Fundación Palazzetto Bru Zane ha cumplido recientemente diez años de intensa, laboriosa y fructífera existencia, a lo largo de la cual no sólo ha conseguido su principal objetivo, que consiste en redescubrir y divulgar el patrimonio musical romántico francés, sino también que cada una de sus nuevas publicaciones sea un evento esperado con auténtica expectación. Esto se debe a tres factores: un trabajo musicológico de primer nivel realizado por los equipos científico y artístico; una elección extremadamente cuidadosa de los intérpretes, dictada por las conclusiones musicológicas, y, por último, una preparación rigurosísima de las grabaciones, en la que hay una implicación directa de los responsables de las áreas investigadora y artística.

Para celebrar el bicentenario del nacimiento de Charles Gounod, nada mejor que realizar una lectura histórica de la ópera más famosa e interpretada del francés. La partitura de *Faust* ha padecido mil avatares, incluso desde antes de su estreno, como ha sucedido, como es bien sabido, con muchos títulos y por razones de toda índole. Esta grabación se aleja de la versión más habitual de 1869, bastante retocada para poder ser representada en la Ópera de París. Las diferencias de orden dramatúrgico son notables. Se recuperan muchos diálogos hablados y se otorga más presencia a personajes casi desaparecidos cuyo peso cómico es fundamental para entender el verdadero sentido de la obra. Y, además, se introducen nuevamente varios melodramas, forma dramático-musical de gran importancia en la ópera decimonónica francesa que se fue perdiendo y que es justo y necesario reivindicar.

Desde el punto de vista canoro, si todo el elenco es verdaderamente fantástico, declaramos nuestro entusiasmo por Benjamin Bernheim. El joven tenor lírico encarna a la perfección la verdadera tradición del canto francés: elegancia, precisa dicción y un uso excepcional de la voz mixta y del registro de cabeza, todo lo cual lo hace idóneo para encarnar al protagonista. Magnífica también Véronique Gens en una Marguerite con más cuerpo que las lírico-ligeras que suelen abordar el papel, pero que se ajusta mucho más al ideal del propio Gounod. Andrew Foster-Williams es un Méphistophélès perfecto no sólo en lo vocal, sino también en lo dramático, dotándole de esa vis cómica que lo hace más un sátiro que un demonio. Y una gran ovacion para la dirección de Christoph Rousset, cuyo brío mantiene en tensión constante al oyente, sin que se pierda un ápice de la delicadeza de la excepcional orquestación, del cuidado equilibrio de los conjuntos y del lirismo de la partitura.

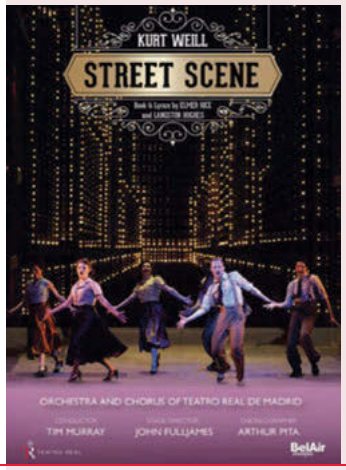
Ana García Urcola

**JOE HISAISHI
DREAM SONGS:
THE ESSENTIAL JOE HISAISHI**

Joe Hisaishi, el prestigioso compositor japonés conocido por sus bandas sonoras para el *Studio Ghibli* y por su trabajo para aclamados directores como *Hayao Miyazaki* y *Takeshi Kitano,* anuncia su primera recopilación de temas '*Dream Songs: The Essential Joe Hisaishi*' que edita el sello *Decca Gold* el 21 de febrero de 2020 con todas las piezas remasterizadas por el propio *Hisaishi.*

DECCA GOLD
www.deccagold.com

UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com



Con mano firme, con mano a veces sutil, siempre ágil y eficaz, Tim Murray saca adelante esta maravilla americana compuesta por un alemán y que vemos en un teatro español

WEILL:
Street Scene. Patricia Racette, Paulo Szot, Mary Bevan, Joel Prieto, Geoffrey Dolton, Jenni Bern, Michael J. Scott, Eric Green, Sarah-Marie Maxwell. Orquesta y Coro del Teatro Real. Director musical: Tim Murray. Director de escena : John Fulljames. BEL AIR 562 (1 DVD)

Hace exactamente dos años reseñábamos en esta revista la hermosísima puesta en escena de *Street Scene* de Kurt Weill que ahora llega en soporte audiovisual. Weill aprovecha en *Street Scene* algunos elementos veristas, no vamos a negarlo, aunque habría que buscarlos con cuidado; pero se adueña del legado del musical americano y, sobre todo, de lo que enseña una obra señera como *Porgy and Bess*. No creo que *Street Scene* sea una ópera; es un musical de una altura difícil de comparar, con características de ópera. No es ópera por varias razones, y una de ellas es que la amplia parte de la crisis (casi catástrofe: los asesinatos) es hablada, recitada, entre los protagonistas, los vecinos, los que pasan por allí, todo un ballet hablado, sin música, con las palabras de Elmer Rice. Y no es el único caso.

Las escenas de conjunto son las de mayor interés. La de arranque es de antología; para los dos finales de acto, Weill y sus libretistas se conforman con un cierre nada efectista, pero sí eficaz. Hay varias culminaciones líricas y dramáticas, y acaso podamos destacar una: el enloquecido dúo y baile *Moon face, Starry Eyed* (formidables Sarah-Marie Maxwell y Eric Greene). Pero la obra, en conjunto, es una auténtica maravilla, y estas funciones del Real lo demostraron con la puesta de Fulljames y los decorados y coreografías de Bird y Pita. No se puede ir voz a voz, cantante a cantante. El conjunto es excelente, y algunas voces tienen que resaltar por la lógica de su protagonismo (espléndidos Patricia Racette, Mary Bevan, Joel Prieto, Paulo Szot) y otras por lo excelente de su prestación, como los dos coros, el de adultos del Real y el infantil de la JORCAM. Este último sorprende por el magnífico resultado.

Tiene que ser endiablado concertar las escenas de esta obra con polifonías desatadas (protagonistas, vecindario, coro, figurantes), aunque sin duda menos que si hubiera un continuo musical. Con mano firme, siempre ágil y eficaz, Tim Murray saca adelante esta maravilla americana compuesta por un alemán y que vemos en un teatro español.

Pero, atención, un montaje como éste, que consiste en un decorado que simula la fachada (practicable, por lo demás) de una casa de vecinos de clase obrera, es rico en detalles, y no hay que fiarse solo de los 'primeros planos'. La realización de Jérémie Cuvillier es excelente en este sentido, porque está atento a esos detalles que se te escapan incluso en el propio teatro. Claro está, no todo es abarcable, pero la filmación sigue muy bien la historia. En fin, este DVD permite un disfrute intenso y de altura de una obra poco conocida, acaso llamada a mayor estima futura. Lo merece.

Santiago Martín Bermúdez

VERDI:
Canciones. Carmen Solís, soprano
Rubén Fernández Aguirre, piano
IBS 192019 (1 CD)

Tras un bonito recital que Carmen Solís dedicó a la canción española e hispanoamericana (2015, con Eduardo Moreno al teclado), he aquí otro fruto similar en torno a un compositor, Verdi, del que la soprano extremeña es una importante comunicadora. Se lo permite una voz robusta de *spinto*, de meridional pigmentación en sus tres registros (un tanto comprimido a veces el agudo), varias cualidades asociadas de inmediato a una intérprete del bussetano. Sin duda, este programa camerístico se le queda algo limitado para voz de tamaña expansión que, sin embargo, acierta a reducir a sus estrechos contornos. Con sabia disposición, además, de entenderlo y traducirlo, creando de cada una de sus páginas el pequeño mundo expresivo en el que se desarrollan, con dicción clara, imprescindible siempre en Verdi, pero especialmente en este territorio. Quince canciones entre las más populares y difundidas de las dos docenas censadas en el catálogo verdiano.

Muchas de ellas, con precedentes lecturas registradas a cargo de las más conocidas sopranos de diferentes épocas discográficas. Solís puede soportar comparaciones con cualquiera de ellas, trátese de Takacs, Scotto, Devia, Amsellem, Gheorghiu o Damrau, por citar unas cuantas al azar. De Solís, bien sostenida por Fernández Aguirre, quien por experiencia y sensibilidad sabe el terreno por el que se mueve, podría destacarse el tono melancólico —el que necesita— *Deh pietoso, oh Addolorata*, circunstancia que comparte con la mayoría de las canciones del programa (sobre todo en la intensa *Cupo è il sepolcro e mutolo*), aunque la intérprete sabe cambiar talante, cual se ha adelantado, para la ligereza del *Stornello* o el *Brindisi*. En medio, de nuevo acertadísima en la imponente *Nell'orror di notte oscura* y *Lo spazzacamino*, dos de las canciones más atractivas del compositor.

Fernando Fraga

VON WEBER:
Euryanthe. Jacquelyn Wagner, Norman Reinhardt, Andrew Foster-Williams, Theresa Kronthaler, Stefan Cerny. O. S. de la Radio de Viena (ORF). Director: Constantin Trinks. CAPRICCIO 5373 (2 CD)

No son muchas las grabaciones de esta gran ópera romántica de Weber, desde la antigua del 54 de Giulini (con Inge Borkh en una imponente Eglantine) y la de Janowski, justo veinte años después y con un elenco de lujo que incluía a Jessye Norman, Nicolai Gedda, Rita Hunter y Tom Krause. Estrenada en el Teatro de la Puerta de Carintia en Viena, el 25 de octubre de 1823 (es decir, tras la euforia del *Freischütz* y antes del *Oberon* que le costaría la vida a su autor, e inmediatamente seguida de *Los tres Pintos*, que, ambientada en España, terminaría, como saben, Mahler), la actual fue recogida en vivo en diciembre de 2018 en otro teatro histórico de la capital, el Theater an der Wien, que se ha convertido, por su atractiva programación y la calidad de sus propuestas, en una alternativa muy seria a la Staatsoper.

La puesta en escena de Christoph Loy seguro que ayudó a comprender la enrevesada trama de Helmine von Chézy (que, a pesar de todo lo que se ha dicho, no sería una autora tan mediocre cuando también escribió esa *Rosamunda* para la que Schubert escribió una de sus más bellas partituras). Al frente del, como siempre, estupendo Coro Arnold Schoenberg y de una sólida orquesta, el joven y prometedor maestro alemán Constantin Trinks sabe impulsar la acción, dar sentido al drama y sabor a las marchas y ritmos que adornan la obra.

En el reparto destacan tanto los dos cantantes norteamericanos, la soprano Jacquelyn Wagner y el tenor Norman Reinhardt como los 'buenos', como la soprano germana Theresa Kronthaler (a la que, como al anterior, encontramos en el memorable *Capriccio* madrileño) y el barítono inglés Andrew Foster-Williams en los 'malos' (que tanto influirían en el *Lohengrin* wagneriano). El bajo vienés Stefan Cerny es un firme y sólido rey. Un consejo: no se pierdan conocer *Euryanthe*. Merece la pena.

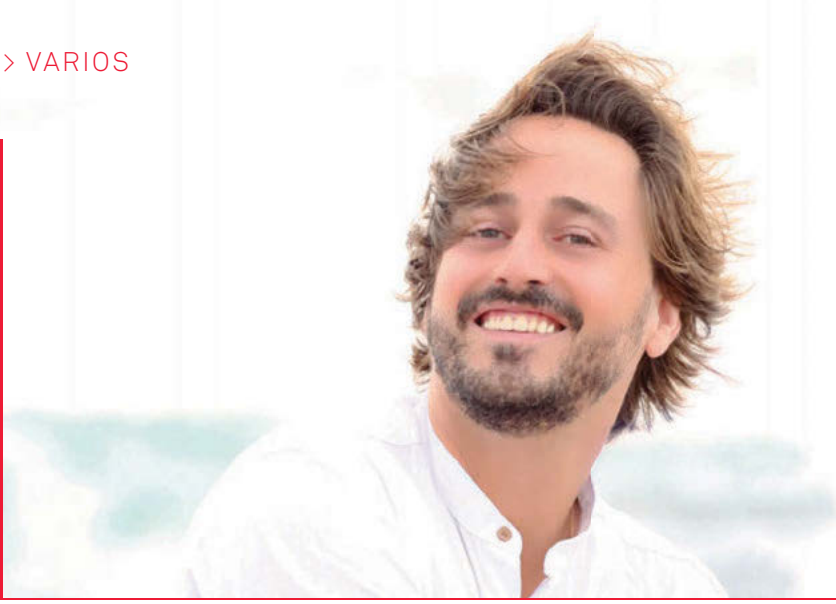
Rafael Banús Irusta

SOMMERNACHTSKONZERT 2019
Obras de Bernstein, J. Strauss II, Sousa, Gershwin, Steiner, Barber, Ziehrer, Dvórak y Copland. Yuja Wang, piano. O. Fil. de Viena. Director: Gustavo Dudamel. SONY 19075943542 (1 CD) / 559 (1 DVD)

Desde 2004, la Orquesta Filarmónica de Viena se marca un bolo primaveral-veraniego (según el año caiga al final de la primavera o al principio del verano) en los jardines del Palacio de Schoenbrunn. El concierto es de entrada libre y de carácter eminentemente festivo y popular. Pero, aunque sea un bolo, que lo es, es un bolo de la Filarmónica de Viena, que básicamente toca bien, muy bien, casi sin quererlo. El del pasado año, segundo que en esta serie ha estado a cargo del mediático Gustavo Dudamel, estuvo centrado en Estados Unidos, bien por los autores (Bernstein, Sousa, Gershwin, Barber, Copland), bien por las obras (vals *Aniversario* de Strauss, la *Suite de Casablanca* de Steiner, la *Marcha Sternenbanner* de Ziehrer o el Allegro con fuoco final de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak). Dudamel se mueve con bastante tino en ese repertorio, en el que quizá solo desentonaba algo el *Adagio* de Barber, que parece pedir otro entorno. Pero con *Barras y Estrellas*, la obertura de *Candide* o el *Hoe-Down* de *Rodeo* de Copland, el director venezolano se mueve como Pedro por su casa.

La china Wang, con su muy sucinta indumentaria habitual, de arriesgada brevedad, luce su espectacular virtuosismo y sentido del ritmo en la *Rhapsody in blue,* sin especial refinamiento sonoro, pero con un mecanismo sin duda asombroso y una energía indudable. La propina del *Vals* de Chopin (solo en el DVD) está mejor elaborada y más elegantemente traducida de lo que hemos visto a esta pianista en otras ocasiones en este repertorio.
El público se lo pasó bomba con este bolo servido por una orquesta de lujo, y de eso se trataba. Que la cosa de como para el disfrute repetido con este CD o DVD es harina de otro costal. Al que suscribe, francamente, creo que no le da.

Rafael Ortega Basagoiti



Antonio Galera

"Con Prélude he querido sentirme como frente a un lienzo en blanco"

Antonio Galera (Picaña, 1984) es uno de los nombres más interesantes de la nueva generación de pianistas que ha irrumpido imparable en el panorama español. Su actuación en el XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo lo reveló como un intérprete lleno de posibilidades confirmadas por una cada vez más repleta agenda nacional e internacional y, en estos meses, por su disco *Prélude* (IBS)del que se habla por extenso en la presente entrevista.

¿Qué le llevó a pensar en grabar un disco alrededor del preludio como forma, pero también como concepto?

Fundamentalmente, el acercamiento al preludio es como concepto. Este es mi primer disco, así que quería encontrarme frente a un lienzo en blanco, contagiarme de esa sensación del intérprete que se sienta delante de su instrumento y, aprovechando sus recursos, se pone a improvisar, en principio libremente, pero recogiendo todo el bagaje, todas las influencias de sus conocimientos previos. Es cierto que no hay improvisaciones mías y creo que no me tomo excesivas licencias interpretativas más allá de algunos *tempi* que podrían ser discutidos desde la ortodoxia, o desde el eterno debate con la interpretación de la música de Bach en instrumentos modernos. Pero me gusta lanzar esa idea de 'mi preludio' al aire. Es un disco concebido y grabado desde la libertad y que puede, quizás, abrir otros caminos: unos más estructurados, otros inesperados, otros incluso que no sean música, como en el caso de Debussy, que preludia títulos escritos, sugestiones de imágenes.

¿Hubiera sido más fácil un disco dedicado a un solo autor?

Para mí no, aunque la cabeza, en el momento de la grabación, me decía a veces: "Tantos estilos dispares, ¡qué locura!". Pero quería que fuera un disco que sonara natural. Y lo natural para mi, aquello que venía haciendo desde adolescente, era enfrentarme al programa de concierto, al recital.

Usted tiene un aprecio muy especial por la sonata de Dutilleux de la que incluye el último movimiento que, incluso, toca en recital desgajado del resto de la obra.

No sólo por la sonata. Adoro su música, las *Sonatinas para instrumentos de viento*, el *Cuarteto "Ainsi la nuit"*, el *Concierto para violonchelo*… Tuve la suerte de conocer a Dutilleux, muy brevemente, en un homenaje a Pierre Petit en la Salle Cortot de París. Yo, como becado por el Comité Albert Roussel, tocaba música de este autor y, cuando salí al escenario, lo vi allí, sentado, en la primera fila. Tenía un perfil muy reconocible, un poco como sucedía con Stravinsky. Luego, por casualidades de la vida, estuve viviendo una temporada en casa de unos mecenas en la Ile Saint-Louis, justo enfrente de la que había sido su casa. Esta familia, iniciadora de la Orquesta Lamoureux, había patrocinado el primer concierto de la que fue su mujer, Geneviève Joy, una pianista fantástica y a la que va dedicada la sonata. Me contaron tantas anécdotas… Ahora tengo la asignatura pendiente de tocar la sonata completa en recital, ¡nunca lo he hecho!

Opta por dos visiones de Bach, la digamos auténtica y un arreglo de Busoni… ¿Qué supone esa confrontación o esa complementariedad?

Quería ese diálogo entre lo antiguo y lo moderno, no sólo en la oposición 'auténtico' y 'transcrito' sino también historicista-moderno, pues el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck no deja de ser también una reinterpretación y una evolución del lenguaje bachiano. El preludio y fuga de Bach elegido tampoco es al azar, pues lleva intrínseco lo que para mi son, a su vez, dos reinterpretaciones: el preludio podría perfectamente ser un aria del primer Barroco y el tema de la organística fuga es canto gregoriano, ¿no? Como lo es también el primer tema de *La catedral sumergida* de Debussy. Para que un programa tan heterogéneo quedara bien hilado, la idea era no trabajar en base al contraste de dos visiones, a la oposición, sino a la relación compleja entre todas las partes del recital.

¿No le parece que Franck es un compositor mucho más sensual de lo que parece bajo un título tan abstracto como *Preludio, coral y fuga*?

Absolutamente. Pero para mí es una sensualidad arquitectónica, que se desprende, se escapa, se libera de una construcción maravillosamente estructurada y sólo cuando esa estructura está bien resuelta técnicamente. Quizás por ello la veo complementaria de la sensualidad debussista, donde tras una aparente libertad sonora, tímbrica, y una sensualidad obvia y expresiva, se esconde una construcción minuciosa, en ocasiones matemáticamente perfecta como es el caso de la utilización de la proporción áurea en *Voiles* o *La catedral*.

¿Por qué eligió los cinco preludios de Debussy que contiene el disco y no otros?

¡Porque no cabían todos! Una de las propuestas a IBS era grabar los dos libros de *Preludios*, que me llevaría conmigo a una isla desierta y que tengo en repertorio. Pero Claudio Constantini acababa de registrar con ellos una tremenda integral para el aniversario Debussy, con lo que esto no era posible. Dentro de la idea de grabar un programa de recital, esta selección siempre había funcionado en escenario. Luego el enlace entre las campanas de *La catedral* y las que dan inicio al *Coral y Variaciones* de Dutilleux es para mi tan natural…

IBS está haciendo una labor formidable en la difusión de la música y los intérpretes españoles. ¿Cómo ha sido su experiencia?

Fantástica. Todo un aprendizaje. Desde la supervisión continua de Gloria Medina y Paco Moya, la preparación del piano con Manuel Leonés, la posproducción con Cheluis… Soy una persona intuitiva, pero a la vez soy alguien que duda mucho, muy perfeccionista, y doy muchas vueltas antes de dar un primer paso, o incluso durante… Me di cuenta durante el proceso que esto puede ser una bomba en un estudio de grabación, pero Paco siempre me daba calma, mantuvo el ritmo cuando todo fluía, aportaba ideas siempre coherentes, buscaba conmigo generar confianza hasta dar con mis máximos. Hay momentos en Dutilleux, por ejemplo, en los que creo que la energía es brutal, eléctrica.

Pablo Batallán

PRÉLUDE

Obras de Bach, Franck, Debussy y Dutilleux. Antonio Galera, piano
IBS 152019 (1 CD)

Hay en este recital titulado *Prélude* más introspección que la que el repertorio propuesto podría hacer esperar. Sucede con *Preludio, coral y fuga* de Franck, que acaso podría considerarse cercano a ese tipo de visión. Pero ese enfoque del *Preludio* del *BWV 853* de Bach es toda una novedad; no es romanticismo, es reflexión, o no se me ocurre otra palabra. Es cierto que todo pasaje lento o lentificado se presta a las intensidades de la meditación, pero sorprende que incluso la Fuga parta de ese principio, sorprende que los cinco *Preludios* del primer cuaderno de Debussy se conviertan también en materia de interioridad, algo que sin duda no pretendía el compositor. Pero toda música tiene un alma oculta que solo saben descubrir ciertos intérpretes. Cómo se hace. No sé, supongo que te enfrentas a la partitura, tocas, estudias, ensayas, y aquello va tomando forma en contra de la tradición, del legado. Que no salta por los aires, pero que queda al margen.

Esto es lo que creemos que sucede en este recital, en el que incluso los corales (Franck, Dutilleux, Bach, al final, *BWV 645*) son una plegaria, una oración, un dialogar contigo mismo o quién sabe si con Dios, pero en voz nunca alta; a veces, en susurro, casi siempre con una voz firme que no se oculta, pero que no se ensancha ni se recrea en exclamaciones. En cualquier caso, el virtuosismo de Galera no está solo en esa voz; también se manifiesta en lo contrario, en páginas endiabladas como la *Fuga* de Franck que cierra su tríptico. O en la rareza de esa página de la *Sonata op. 1* de Dutilleux, cuya escasa y bellísima obra es casi siempre orquestal, de manera de estamos ante una excepción (¿no podría haber dado Galera toda la *Sonata*?) Estamos ante un pianista que posee su poética, dúctil hasta transformar en dulce canto individual la escritura bella, pero inspirada en la comunidad, del *BWV 645* de Bach. Es el cierre. En fin, un álbum distinto, una voz con personalidad propia.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT / SCHUMANN / SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 3 en Re mayor D.200. Sinfonía nº 1 en Si bemol mayor op. 38, "Primavera". Sinfonía nº 10. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera
Director: Mariss Jansons
BR Klassik 900176 (1 CD) / 900185 (1 CD)

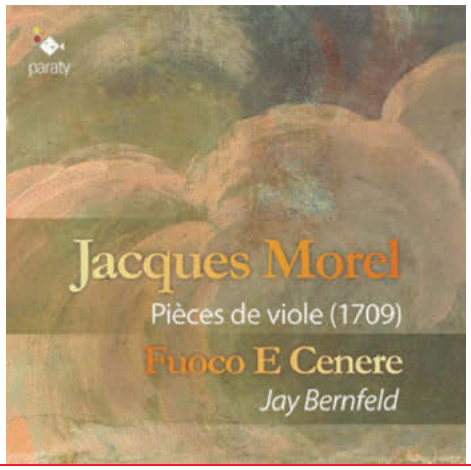
Estos dos discos nos llegan muy próximos en el tiempo, aunque las fechas de los registros sean dispares. Y entre la llegada de uno y otro se ha producido el triste fallecimiento Jansons, cuyo corazón, tras muchos amenazantes avisos, dijo finalmente "basta". Si Thielemann nos ofrecía recientemente un Schumann de gran solemnidad, sonoridad expansiva y abierto a fluctuaciones de *tempo* equilibradas, muy furtwänglerianas, el que ahora llega de la mano de Jansons (la grabación más reciente de las que se comenta, de marzo de 2018) es más, si se quiere, 'fibroso', menos corpulento en la textura, solemnidad y expansión, pero con un punto de diferente vibración expresiva. Quienes se sientan más identificados con el mundo sonoro dibujado con extremo acierto por Thielemann quizá echen en falta en esta *Primavera* de Jansons el aliento lírico y la flexibilidad que consigue el titular de la Staatskapelle de Dresde, porque el letón parece aquí más inclinado a un exaltado y un punto nervioso entusiasmo que a una expansión poética.

Sea como fuere, el sabio constructor y soberbio director que era Jansons sabe llevarnos a su huerto particular, y esta *Primavera* de Schumann, expuesta con su proverbial claridad y ejecutada con el acostumbrado primor, termina convenciendo también, y de qué forma, justamente porque es de una vitalidad contagiosa. Lo hace incluso más el complemento de una deliciosa, elegante, ágil y sonriente *Tercera* de Schubert (enero 2015), donde es un placer escuchar el canto del Allegretto, pero también el impulso y sabor vienés del Minueto y la jubilosa vitalidad del Presto vivace final, buen retrato del Schubert de dieciocho años que apenas se asomaba a la edad adulta, lejos del drama de sus últimos años. Un Schubert con evidentes proximidades al de Harnoncourt con la Filarmónica de Berlín, como ocurre en el inefable minueto y su trío, dotados de un envidiable *rubato* y sabor danzable, aunque en otros puntos las aristas propias del fundador del Concentus Musicus parezcan algo más limadas. Un disco de los que merece la pena escuchar y disfrutar.

De 2010 es la tercera grabación de la *Décima* de Shostakovich por Jansons, dieciséis años después de la primera con la Orquesta de Filadelfia (EMI) y apenas un año después de la realizada con la Orquesta del Concertgebouw (sello de la orquesta). Declaraba Shostakovich que el segundo movimiento era "un retrato musical de Stalin". Algunos interpretan, con cierta lógica, que eso debe implicar brutalidad, crudeza, incluso evidente y odiosa fealdad. Pero Shostakovich a menudo (también con loable prudencia, porque lo que siguió a Stalin distaba de ser unas candorosas hermanitas de los pobres) disfrazaba todo ello tras una neblinosa pantalla, incluso ayudada de ese amargo sarcasmo en que era tan maestro; el drama, la ominosa penumbra, estaban no obstante presentes; también la necesidad de supervivencia, obsesivamente presente en la repetida aparición, en todos los formatos posibles, del famoso tema del compositor (Re-Mi bemol-Do-Si, DSCH en la notación germana).

Jansons dibuja todo ello con espeluznante claridad, pero no hace la música expresamente odiosa. Deja que el oyente adivine, eso sí, con facilidad, ese carácter siniestro tras la traslúcida apariencia exterior, como en el largo drama del primer tiempo, dibujado con emocionante misterio, y también en el último. La orquesta responde, como nos tenía acostumbrados, a las mil maravillas. Es desolador escuchar esta magnífica interpretación apenas unos días después de la muerte del maestro. Puede haber partidarios de versiones más evidentemente crudas de esta tremenda partitura, pero esta tiene una significación expresiva especial.

Rafael Ortega Basagoiti



BACH / BARTÓK:
Suite francesa nº 5. Partita nº 2. Out of Doors. Suite op. 14. Julien Libeer, piano
HARMONIA MUNDI 902651 (1 CD)

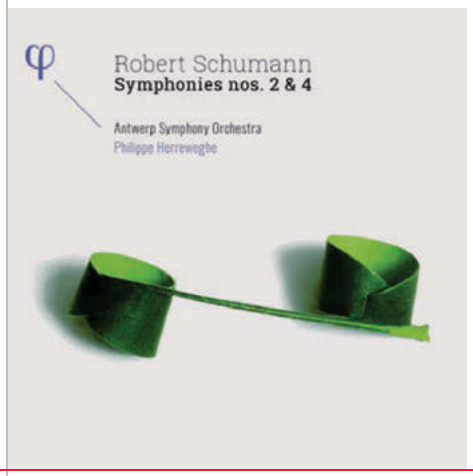
Este disco es un retrato del excelente pianista que lo firma. Ha elegido cuatro obras que le gustan particularmente y las pone a sonar al tresbolillo. El presentador se esfuerza, en el libreto, por darles una causa común. No la hay. Sólo la elegancia y el arte de Libeer las unifica desde fuera con un estilo sutil y poético. Y no hace falta nada más. F.A.

BRAHMS:
Sonatas para violín y piano. Leila Schayegh, violín. Jan Schultsz, piano
GLOSSA 924201 (1 CD)

En estas obras tantas veces grabadas, Leila Schayegh y Jan Schultsz tratan de aportar nuevas ideas fijando su mirada en las prácticas interpretativas en tiempos de Brahms: junto a los acordes arpegiados, los abundantes portamentos y el sonido 'de época', la flexibilidad desplegada por ambos acaba dando aire y fluidez a una escritura que solo en apariencia, vista desde lejos, es rígida y severa. A.V.U.

MOREL:
1er Livrre de Pieces de Violle avec una Chaconne en trio. Fuoco e Cenere
Director: Jay Bernfeld
PARATY 129264 (1 CD)

Tercera grabación en menos de un año con las cuatro *Pièces de viole* (1709) del hasta ahora postergado Jacques Morel. Si las dos anteriores (Sophia Diniz, en Conditura Records, y Alejandro Marías, en Brilliant) fueron realmente sobresalientes, esta de Jay Bernfeld no les va a la zaga. El violagambista y director del ensemble Fuoco e Cenere opta por incluir violín, lo cual tal vez descoloque a más de uno. E.T.



SCHUMANN:
Sinfonías nº 2 y 4. Antwerp Symphony Orchestra. Director: Philippe Herreweghe. PHI 032 (1 CD)

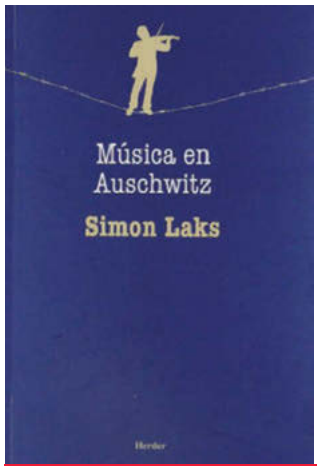
Correcta versión de las *Sinfonías nº 2 y 4* de Robert Schumann, pero que no aporta gran cosa y nos deja con cierta 'hambre': *tempi* poco contrastados, *rubati* forzados, insuficientes y poco expresivos, falta de ductilidad y de sutilidad y ciertos resabios de un intento de interpretación 'beethoveniana' que no convencen. Bien la orquesta, pero Herreweghe no destaca precisamente en este repertorio. A.G.U.

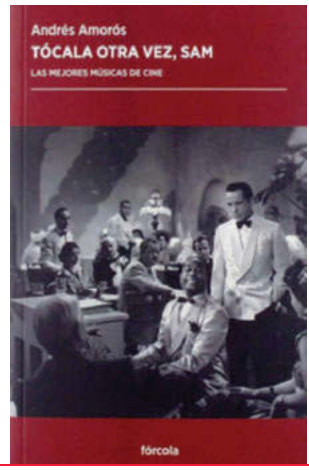
SHOSTAKOVICH:
Conciertos para violín nº 1 y 2 opp. 77 y 129. Ivan Pochekin, violín. Orquesta Nacional de Rusia. Director: Valentin Uryupin. HÄNSLER 19073 (1 CD)

Lecturas de estos dos conciertos de Shostakovich que sobresaltan, con momentos supremos en el ácido Scherzo del *Primero* (primera versión) o en el desolado Adagio del *Segundo*. Ivan Pochekin, como solista; Valentin Uryupin, como director, y la Orquesta Nacional Rusa consiguen una de las referencias de estas dos inquietantes obras. Difícil de superar. S.M.B.

YOST / VOGEL:
Tres conciertos para clarinete y orquesta. Sinfonía en Re mayor. Susanne Heilig, clarinete. Orquesta de Cámara del Palatinado. Director: Marek Stilek. CPO 555 191-2 (1 CD)

Yost y Vogel son dos olvidados músicos del siglo XVIII que ahora la infatigable firma CPO rescata de la amnesia histórica. Los conciertos de clarinete son una deliciosa costumbre de la época que merece atender a su placentera oferta. La sinfonía de Vogel es poco más que una correcta obertura. Las versiones son de excelente aplicación y la solista alcanza una graciosa brillantez, pimpante y desenfadada. B.M.





SIMON LAKS:
Música en Auschwitz. HERDER EDITORIAL (Barcelona, 2020). 496 págs.

ANDRÉS AMORÓS:
Tócala otra vez, Sam - Las mejores músicas de cine
FÓRCOLA (Madrid, 2019), 437 págs.

Simon Laks (1901, Varsovia) comenzó muy pronto su carrera como compositor, trayectoria que se vio truncada por su deportación de Francia debido a su condición de judío extranjero. En un primer momento fue recluido en un campo de concentración en Beaune-la-Rolande, para ser conducido, finalmente, al campo de exterminio de Auschwitz II-Birkenau. Allí ejerció, en condiciones muy precarias, como músico y director de orquesta, lo que, sin embargo, le permitió conservar su vida. Murió en París en 1983. En los últimos tiempos su obra ha sido reconocida.

En este volumen se reúnen las traducciones de los dos libros que Laks redactó tras experimentar aquellos horrores, ya en su regreso a Francia. A través de tales testimonios, por momentos desgarradores pero siempre informativos y de una importancia documental única, apunta que la música era parte esencial de la organización de los campos, de su política interior, y que, a pesar de lo que pudiera creerse en un primer momento, en sus intestinos existía y se estimulaba una gran sensibilidad musical, que contrastaba con la barbarie que en ellos se daba: "Cuando los alemanes se encuentran bajo el influjo de la música, de 'su' música, comienzan a parecer seres humanos de verdad". Laks siempre se veía urgido por alguna tarea que le permitía sobrevivir: "Los nuevos encargos musicales me acechan por todos lados. El comandante quiere la composición de dos popurrís, uno basado en las melodías de Schubert y otro en los motivos rusos". Y apuntalaba: "Nosotros no podemos sino confiar en que la Humanidad no está completamente perdida".

Un libro en el que se entremezclan la memoria y la teoría musical, repleto de interrogantes que nunca obtendrán respuesta: "Quien ama tanto la música, quien llora al escucharla, ¿acaso es capaz de hacer tanto mal, de hacer el mal simplemente?"…

Carlos Javier González Serrano

Un libro muy bien escrito, con sencillez y cordialidad, con una erudición campechana que cautiva por igual al mero lector curioso, al apasionado del cine y al amante de la música. Uno de esos raros libros con los que uno siempre aprende algo y exclama: "¡Uy, esto no lo sabía!". Yo diría que este libro de Andrés Amorós es tanto una lectura de metro o autobús como de cabecera y consulta: se puede leer del tirón o saborearse de a poco cuando uno quiera saber algo del gran número de películas, actores, cineastas y compositores —para eso hay un índice onomástico y de películas— que aparecen a lo largo de sus páginas.

Quienes no sean muy cinéfilos —como es el caso de quien firma esta reseña— podrán dejarse llevar por el hilo conductor de las músicas de las que, con un toque personal y literario, habla Andrés Amorós. Quienes no sean muy amantes de la música, disfrutarán con las películas de referencia y los directores de cine elegidos por el autor. Y, por último, quienes solo disfruten de la lectura y no sean especialmente cinéfilos ni amantes de la música, aprenderán algo de esos dos mundos que han estado tan íntimamente relacionados en el siglo XX.

Tócala otra vez, Sam consta de tres partes: la primera; dedicada a diez grandes directores (John Ford, Eisenstein, John Huston, Billy Wilder, Luchino Visconti, Orson Welles, Stanley Donen, Stanley Kubrick, Sergio Leone y Federico Fellini) y su relación con la música; la segunda aborda veinte películas del Oeste; y la tercera habla de veinticinco canciones de amor escritas para el cine o que el cine hizo famosas. *Tócala otra vez, Sam* no es un libro de usar y tirar. En un mundo donde el bombardeo de mensajes y banalidades de toda clase es continuo, quizás Andrés Amorós logre que la música y la imagen persistan unidas en la memoria del lector mientras siga pasando el tiempo.

Michael Thallium

59 Semana de Música Religiosa de Cuenca

6-12 | abril | 2020

Lunes Santo, 6 abril

Estruendos sonorosos
Música para la Real Capilla de Palacio
(1743-1797)
Nereydas
Javier Ulises Illán, director
María Espada, soprano

▶

De aquel inmenso mar
(Música de evangelización por las rutas ibéricas de circunnavegación)
La Folía
Pedro Bonet, director
Celia Alcedo, soprano

Martes Santo, 7 abril

J. S. Bach: *Pasión según San Mateo,* BWV 244
Vox Luminis
Freiburger barockorchester
Lionel Meunier, director

Miércoles Santo, 8 abril

Del sentimiento trágico de la vida
Miguel Franco: Sinfonía concertante, op 87
F. Schubert: Sinfonía nº 4 en do menor, D 417
Orquesta Sinfónica RTVE.
Manuel Hernández-Silva, director
Miguel Borrego, violín

▶

Artifici per camera
Guillermo Turina, violoncello barroco
Eva del Campo, clave

Jueves Santo, 9 abril

Celebración del 550º Aniversario de Francisco de Peñalosa
Schola Antiqua
Javier Artigas, órgano
Juan Carlos Asensio, director

▶

Nebra & Nebra:
Recuperación del Patrimonio musical conquense
Los Músicos de su Alteza
Luis Antonio González, director

▶

Bach y sus coetáneos
Tetiana Lutsyk, violín

Viernes Santo, 10 abril

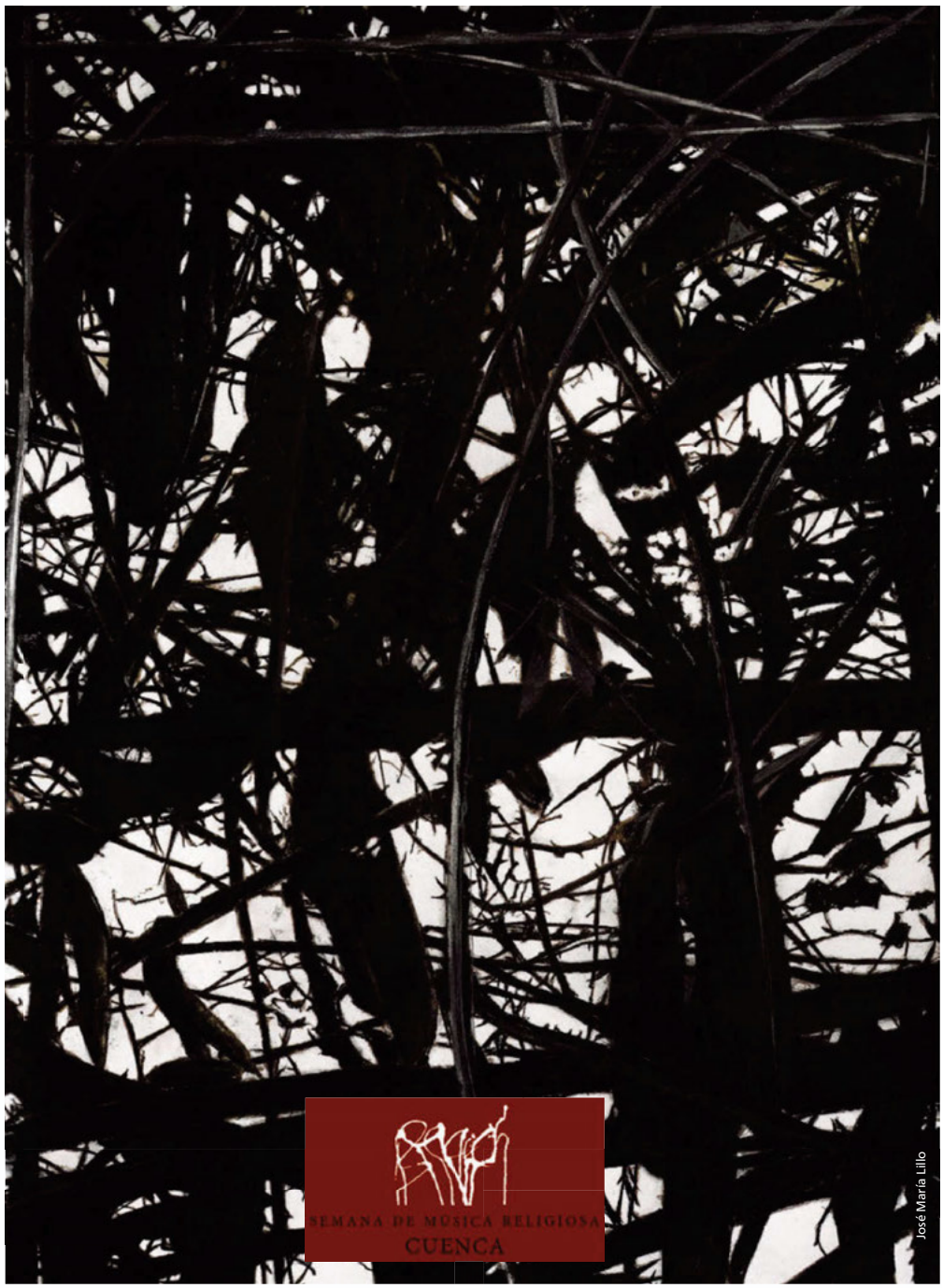
Bach schreibt zeitgenössisch (Bach escribe contemporáneo)
Iagoba Fanlo, violoncello

▶

J. S. Bach: Pasión, Muerte y Resurrección
Cantatas para la Semana Santa
Conductus Ensemble
Coro Easo
Andoni Sierra, director

▶

G. B. Pergolesi: *Stabat mater*
Academia SMR
Josep María Saperas, director



Declarada de interés turístico internacional

Sábado de Gloria, 11 abril

Pianto barroco
Gabriel Díaz, contratenor
Alfonso Sebastián, clave

▶

G. F. Handel: *La Resurrezione*, HWV 47
Amsterdam Baroque Orchestra & Choir
Ton Koopman, director

▶

Plegarias
Angélica de la Riva, soprano
Priscila Bomfim, piano

Domingo de Resurrección, 12 abril

G. F. Handel: *Dixit Dominus,* HWV 232
Academia SMR
Josep María Saperas, director

▶

Obituario a Beethoven
Celebración 250º aniversario
Eduardo Fernández, piano

▶

Altera Bestia
Pluralensemble
Fabián Panisello, director
Isabella Gaudí, soprano
Jesús Torres: *Altera bestia*
(estreno absoluto, encargo de la SMR)
G. Mahler: Sinfonía nº 1, *Titán* (orq. Klaus Simon)

www.smrcuenca.com

Semana de Música Religiosa Cuenca · Ayuntamiento de Cuenca · Consorcio Ciudad de Cuenca · Castilla-La Mancha · Diputación Provincial de Cuenca · inaem · AC/E · Incarlopsa · Fundación Globalcaja Cuenca · Obispado de Cuenca

DOSIER

Aquiles travestido: ópera y mito

Museo del Prado, Madrid

Peter Paul Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* (1617-18).

El 17 de marzo de este año se estrena en el Teatro Real una nueva producción de la ópera *Achille in Sciro*, con libreto de Pietro Metastasio y música de Francesco Corselli, una insólita apuesta por un título prácticamente desconocido que será dirigida por Mariame Clément y el maestro Ivor Bolton. La ópera fue compuesta para celebrar en Madrid, en diciembre de 1744, una boda dinástica de las coronas española y francesa, y no se ha vuelto a representar en España desde entonces. En su día supuso un hito en la recepción en España de la ópera seria, que tendría su momento culminante durante el reinado de Fernando VI bajo la dirección de Farinelli, y su recuperación es un gran paso en la recuperación del patrimonio musical español.

Este dosier explora la fortuna operística del episodio de un joven Aquiles, que se ocultó disfrazado de mujer en la isla de Esciros, plasmado en este extraordinario cuadro de Rubens que se conserva en el Museo del Prado. Comienza con un estudio de Álvaro Torrente del libreto y la partitura estrenados en Madrid, seguido de un ensayo de los precedentes operísticos del mito desde el siglo XVII, firmado por Nicola Usula, un trabajo sobre la función pedagógica del libreto de Metastasio escrito por José María Domínguez y, finalmente, un estudio de Antonio Soriano Santacruz de la traducción y adaptación del libreto al castellano que hizo Ramón de la Cruz, para convertir la ópera en una comedia con música de Blas de Laserna, estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1779.

Este dosier, coordinado por Álvaro Torrente, se ha preparado en el marco del proyecto "DIDONE. The Sources of Absolute Music: Mapping Emotions in Eighteenth-Century Italian Opera", financiado con una ERC Advanced Grant nº 788986 del European Research Council y desarrollado en la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Achille in Retiro

Una ópera de Metastasio y Corselli para Madrid[1]

Álvaro Torrente

Biblioteca Nacional de España.

Domenico de Servidori, *Retrato de Francesco Corselli* (1772).

Escribe Aristóteles en su *Poética* que "los medios principales con que la tragedia seduce al alma son las peripecias y las agniciones", entendiendo como peripecia "el cambio de acción en sentido contrario", mientras que la agnición es "un cambio desde la ignorancia al conocimiento", que en la práctica supone el descubrimiento de la identidad oculta de alguno de los personajes.[2] Esta sencilla afirmación influyó en la historia de la ópera tanto o más que las tres supuestas unidades de acción, tiempo y lugar atribuidas al mismo filósofo. Desde los inicios del género en Venecia, una de las claves de los libretos reside en la ocultación de la identidad de algún protagonista para dar oportunidad a la agnición, generalmente cerca del final de la obra, que con frecuencia conllevaba un cambio de fortuna, o sea, la peripecia. Y, ¿cuál es la mejor manera de ocultar la identidad de alguien que se mueve con soltura delante de tus ojos? Sin duda, el travestismo, que además tiene la ventaja de permitir cierta comicidad, algo muy importante en los escenarios del siglo XVII. Por esa razón, en la mayoría de las óperas venecianas hay algún personaje que finge ser una persona del otro sexo, como es el caso de Otone, que viste las ropas de Drusilla para intentar matar a Nerone (en *L'Incoronazione di Poppea* de Busenello y Monteverdi), o de Giove, transformado en Diana para conseguir seducir a la bella Calisto (en *La Calisto* de Faustini y Cavalli). Y de una manera mucho más acentuada en las distintas versiones operísticas sobre la juventud de Aquiles a lo largo del siglo XVII de las que habla Nicola Usula en este dosier.

Algunas décadas después, en la llamada ópera seria del siglo XVIII, y en especial en los libretos de Pietro Metastasio, se mantiene la necesidad de que la trama tenga peripecia y agnición, pero por una cuestión de decoro se suelen utilizar otros recursos diferentes a la mutación de género, como por ejemplo la ocultación del status social: en *Alessandro nell'Indie*, el rey Poro permanece disfrazado de simple soldado hasta el final de la acción, mientras que en *Didone abbandonata* el rey Iarba se presenta disfrazado de su propio embajador Arbace. Esto hace que el libreto de *Achille in Sciro* sea bastante excepcional para su época. La ventaja es que, en la historia del joven Aquiles, el travestismo *va de soi*, porque su propia leyenda, transmitida por Higinio y Pseudo-Apolodoro, incluye su ocultación en la isla de Esciros disfrazado de muchacha, siendo este uno de los episodios más conocidos y más representados en la pintura de la Edad Moderna.

> "Como la Nereida Tetis sabía que su hijo Aquiles, a quien había engendrado de Peleo, moriría si se disponía a atacar Troya, se lo confió al rey Licomedes, en la isla de Esciros. Este lo cuidó, vestido de mujer, entre sus hijas vírgenes, con otro nombre, pues las jóvenes lo llamaban Pirra, porque tenía los cabellos rubios y en griego rubio se dice *pyrrhon*. Al enterarse los aqueos de que se escondía allí, enviaron a unos mandatarios ante el rey Licomedes para pedirle que enviara a Aquiles como ayudante para los Danaos. Como el rey negaba que estuviera allí, les dio permiso para que buscaran en palacio. Al no poder averiguar quién era Aquiles, puso en el vestíbulo del palacio regalos para las mujeres, entre los cuales había un escudo y una lanza, y ordenó que sonara la trompeta de repente y se provocaran ruidos de guerra y griterío. Aquiles, pensando que el enemigo estaba allí, desgarró su vestido de mujer y cogió el escudo y la lanza. Así fue reconocido y prometió a los argivos su ayuda y sus soldados, los mirmidones".[3]
>
> "Cuando Aquiles tuvo nueve años, Calcante declaró que Troya no podría ser tomada sin él. Tetis, sabiendo que perecería si participaba en la guerra, lo vistió de mujer y se lo confió a Licomedes como una muchacha. Criado allí, Aquiles yació con Deidamia, hija de Licomedes, y engendró un hijo, Pirro, llamado más tarde Neoptólemo. Odiseo, denunciada la presencia de Aquiles en casa de Licomedes, lo buscó allí y lo descubrió mediante el son de una trompeta. Así es como Aquiles fue a Troya".[4]

Las dos narraciones enfatizan que Aquiles fue escondido por su madre en Esciros "vestido de mujer" y además proporcionan muchos de los elementos que articularán la trama de Metastasio: el nombre de los principales protagonistas—Aquiles, Deidamia, Licomedes y Ulises—, la causa de la ocultación, el lugar de los hechos, el nombre fingido de Aquiles, sus amores con la princesa y los trucos usados por Ulises para que desvele su identidad: el sonido de la trompeta anunciando un asalto fingido y las armas entremezcladas entre regalos femeninos. La versión más tardía de Estacio, mucho más extensa y quizás parcialmente inventada, incluye algunos detalles adicionales que aprovechó Metastasio, como los rituales báquicos de la isla de Esciros, el papel del lugarteniente de Ulises (llamado Diomedes en esa versión) o la escena musical ante los invitados griegos, además del reflejo de Aquiles en el escudo. Estacio, quizás siguiendo a Ovidio, narra igualmente cómo Aquiles violó a la pobre Deidamia y la dejó embarazada, un hecho que Metastasio pasa por alto, pero que seguro que era familiar para los espectadores mas cultos de sus óperas.[5]

En manos del poeta cesáreo

En consecuencia, la aventura pretroyana de Aquiles permitía al poeta cesáreo escribir un libreto con el travestismo como elemento estructural sin faltar al decoro esperado en sus dramas, dando lugar incluso a situaciones casi cómicas que no son habituales en la *ópera seria*. El libretista añade dos personajes para facilitar la acción y ofrecer mayor variedad,

además de rebautizar a Diomedes como Arcade: Nearco, custodio de Aquiles que representa la voluntad de la madre Tetis, y Teagene, príncipe prometido con Deidamia y, por tanto, antagonista coyuntural de Aquiles.[6]

Pero, además, el libreto de *Achille in Sciro* es bastante peculiar por la ausencia de elementos trágicos que caracterizan la mayoría de los títulos de Metastasio, como son el suicidio en *Didone abbandonata* o *Catone in Utica*, los intentos de suicidio en *Alessandro nell'Indie*, de regicidio en *La clemenza di Tito* o *L'Olimpiade* o el sacrificio ritual en *Demofoonte*. Al contrario, lo singular de este libreto es que se trata de un drama psicológico, donde el conflicto real no se produce entre personajes antagonistas, enfrentados por el amor de una mujer (aunque los haya) o por el poder de un reino, sino en el interior del alma del protagonista y en su manera de expresarse, como explica el artículo de José María Domínguez en este dosier. El libretista personifica en la figura de Aquiles dos fuerzas aparentemente irreconciliables: por un lado, la dulzura amorosa y la nobleza de espíritu que el joven manifiesta hacia Deidamia, que le impide en sucesivas ocasiones abandonarla para marcharse a Troya; por otro, el alma de guerrero ansiosa de glorias militares cuyo destino es convertirse en el héroe por antonomasia. Toda la ópera es una tensión permanente entre estas dos fuerzas, ilustradas la una por las vestimentas femeninas (que tanto detesta Aquiles), el canto a la cítara, el amor de Deidamia y los sabios consejos de Nearco; y la otra por la espada y el yelmo, además de los consejos, adulaciones e insinuaciones del rey de Ítaca y embajador de los aqueos. En última instancia, como ha reflexionado Javier Gomá en *Aquiles en el gineceo*, el dilema de Aquiles le obliga a escoger entre una inmortalidad dulce pero anónima y anodina o la mortalidad que está escrita en su destino, que conlleva la gloria eterna.[7]

National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

J. Amigoni, *Retrato de Metastasio, Farinelli, Teresa Castellini y Jacopo Amigoni* (c. 1750, detalle).

Precisamente esa inmortalidad dulce y anodina, casi arcádica, ejemplificada por el ritual sacro en honor a Baco, es la que viven los secretos amantes hasta el inicio de la ópera, cuando la repentina llegada de los navíos griegos, anunciados por una fanfarria militar, desata el interés belicoso de Aquiles a la vez que la inquietud de Nearco y la indignación de Deidamia. Desde ese instante ya nada volverá a ser igual. El eje principal de la trama es el proceso de Ulisse para identificar al héroe travestido y conseguir que revele su identidad. Pero lejos de esperar al final de la ópera, Metastasio ubica la escena de la agnición en el centro del segundo acto, cuidadosamente planificado por Ulisse, de quien Homero decía que era "fecundo en ardides" e "igual a Zeus en prudencia". Inmediatamente después de escuchar cómo el griego ensalza los trabajos de Hércules, Aquiles travestido en Pirra sufre la humillación de tener que cantar para los invitados de Licomede en medio de una gran sala ante toda la corte, justo antes de que los aqueos muestren sus regalos: vestidos y joyas femeninos entremezclados con armas y armaduras. El momento culminante de la ópera se desencadena con el ataque fingido a la isla, la estampida generalizada de los presentes y la resolución de Aquiles, que cambia la cítara por la espada y la falda por la armadura. La salida del armario del joven guerrero resuelve una parte de su conflicto interior, pero a la vez intensifica el otro polo pasional, el amor correspondido por Deidamia, para quien se hacen realidad los peores presagios. El desarrollo a partir de ese punto intenta buscar la conciliación de ambas pasiones, pero desde un escenario nuevo, con Aquiles debatiéndose todavía entre su destino heroico y el dolor de su amada, pero también entre el glorioso yelmo y la vergonzante falda. Inicialmente asume el deber superior de partir hacia Troya, transmitiendo a través de Nearco su amor y fidelidad. Pero enseguida Deidamia le encuentra a punto de embarcar y, tras un extenso diálogo en el que tanto Ulisse como Deidamia intentan que Aquiles escoja entre las dos opciones, la princesa le acusa de traidor, con lo que consigue ablandar de nuevo el corazón del guerrero y traerle de vuelta a sus brazos. Será la intervención final de Licomede, como rey sabio y clemente, la que aúne las dos fuerzas opuestas, autorizando el matrimonio de los enamorados y a la vez permitiendo la partida de Aquiles a la batalla, partida aceptada sumisamente por Deidamia y aplaudida por el que hasta hace poco era su competidor en el amor.

Aquiles tiene un papel protagónico por encima de las convenciones del género, ya que sus cinco arias, una arieta y un minueto alternado con el coro superan con creces las que cantan Deidamia y Licomede (cuatro cada uno), las tres de Ulisse y Teagene y obviamente las dos de Arcade y la única aria de Nearco. Esta distribución no tiene un correlato exacto en la presencia en escena de los personajes, ya que mientras Licomede solamente aparece en ocho de las 37 escenas, su hija, con las mismas arias, aparece en trece. Todas las arias de Aquiles tienen como tema central el amor, pero cada una presenta un carácter diferente, que va del amor impetuoso protector de su amada de posibles invasores al principio del primer acto, a la entrega amorosa más absoluta, sin fuerza para abandonarla, a principios del segundo, pasando por el fingimiento cortesano de la escena del coro o la dulce pero firme despedida en las dos últimas arias. El rey de Esciros parece vivir al margen de los hechos y utiliza sus arias para guiar, con aparente guante de seda, los acontecimientos, ya sea ordenando el matrimonio con Teagene, pidiendo ayuda a Pirra para convencer a su hija de la boda, o decidiendo el destino final de Aquiles y Deidamia. En cambio, la princesa vive intensamente todo el conflicto y va expresando sus emociones en las arias, ya sea su despecho por la volubilidad amorosa de Aquiles, el deseo de libertad frente al cortejo de Teagene, la desolación ante la inminente partida de su amado o la servidumbre absoluta al amor que siente por el Pélida, además de un intenso *recitativo accompagnato* en el que reprocha la traición y le echa una solemne maldición.

El caso más llamativo es Ulisse, que, como gran muñidor de los acontecimientos, interviene en dieciséis escenas, aunque solamente cante tres arias, una en cada acto, que él utiliza para seducir a sus interlocutores. Pero no son estas las que desencadenan la acción sino más bien sus iniciativas expresadas durante los recitativos, lo que le exige una participación inusual en la trama, como detalla José María Domínguez en su artículo. Esto demuestra que, en esta ópera, la función y la importancia del personaje no se puede leer por el número de arias sino por la influencia de sus acciones. Es una ópera, sí, pero también un auténtico drama en el que Ulisse es el verdadero antagonista, no porque se enfrente a Aquiles sino porque es quien provoca, con ingenio y sutileza, la peripecia, el cambio definitivo del curso de la acción. En cambio, el rol de Teagene es quizás una de las novedades más ingeniosas. Sobre el papel parece ser el antagonista del héroe, por ser el prometido de su amada, pero desde el primer acto se deja fascinar por la supuesta damisela de fiero carácter que responde al nombre de Pirra, hasta quedar prendado de 'ella' al final del primer acto, cuando canta un aria a "la amable fiereza que amenaza". En todo caso, los celos que provoca el prometido ayudan a afianzar la unión de Aquiles y Deidamia. Por otro

lado, a pesar de su menor peso dramatúrgico, el libreto concede a Teagene otros dos momentos estelares, como son el aria de confusión que cierra del segundo acto y la brillante aria con trompeta en la que renuncia a sus pretensiones sobre la princesa, asumiendo que el enlace de los dos jóvenes está escrito por los dioses.

No sabemos si el potencial cómico de este libreto estaba entre las intenciones de Metastasio, pero sin duda fue percibido por sus contemporáneos, como demuestra que la traducción francesa el año siguiente de su estreno recibiera la etiqueta de *tragi-comédie*.[8] La comicidad está implícita en el propio hecho de disfrazar de mujer al héroe por antonomasia, y así lo explotaron versiones anteriores del tema que analiza Nicola Usula en su artículo de este dosier, pero se percibe solo de manera sutil en la versión de Metastasio. A mitad del primer acto cuando, en los apartamentos privados de la princesa, Achille pide explicaciones a su amada por su inminente compromiso con Teagene, de repente irrumpe Ulisse, como si fuera en realidad el camarote de los hermanos Marx y un visitante extranjero pudiese acceder libremente al gineceo del palacio de Licomede (algo que no ocurre en la versión de Estacio). Un poco más tarde, el enamoramiento de Teagene de una feroz Pirra que le corta el paso arranca del espectador una inevitable sonrisa por la buscada confusión de roles y sexos. Pero sin duda el momento más jocoso se produce precisamente en la escena de la agnición, contemplando las contradicciones del joven guerrero que rechaza con desprecio la cítara para abrazar la espada, pero olvida despojarse de la falda, como le reprocha Ulisse al mostrarle su propia imagen reflejada en su escudo. No se trata de humor fácil y explícito sino de escenas que relajan el heroísmo esperable en un espectáculo de estas características y desplaza la naturaleza de la acción de lo épico a lo humano.

Dibujo de Alejandro González Iglesias (1719-1772), posiblemente representando el segundo acto de *Achille in Sciro*: "*Gran sala illuminata in tempo di notte*".

Achille in Madrid

El libreto de *Achille in Sciro* fue escrito por Pietro Metastasio para celebrar el matrimonio de la archiduquesa María Teresa (la futura emperatriz) con Leopoldo de Lorena, y su estreno tuvo lugar en Viena el 13 de febrero de 1736, al día siguiente de la boda. El propio poeta explica en una carta a su hermano que había escrito el drama en solo dieciocho días, un esfuerzo "que se da la mano con lo imposible".[9] Aquí se cumplió la máxima de que "los diamantes se forman bajo presión", ya que la premura no mermó la calidad del libreto, que fue aclamado en su estreno y publicado al año siguiente en el cuarto volumen de las *obras completas* de Metastasio.[10] El anciano vicemaestro de la Capilla Imperial, Antonio Caldara, fue el responsable de la composición musical, prácticamente su canto del cisne, ya que fallecería a finales del mismo año. Como tantos libretos de Metastasio, *Achille* gozó de bastante popularidad en las décadas siguientes. Sin alcanzar las 97 versiones musicales de *Artaserse* o las 85 de *Alessandro nell'Indie*, *Achille in Sciro* fue objeto de cerca de 40 versiones diferentes, con nombres tan ilustres como Hasse, Jommelli o Paisiello, además de Francesco Corselli.

La selección de este libreto para la celebración dinástica madrileña fue una decisión de la propia Isabel de Farnesio, en la que influyeron, como ha señalado Andrea Sommer, que hubiera sido escrito para otros esponsales dinásticos, pero también que el mismo libreto, con música de Domenico Sarro, hubiera sido escogido para inaugurar el teatro San Carlo de Nápoles en 1737, bajo el reinado del primogénito de la reina, el entonces Carlo VII de las Dos Sicilias y más tarde Carlos III de España.[11] La versión madrileña fue estrenada el 8 de diciembre de 1744 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de la Infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia, hijo de Luis XV. Se trataba de un paso importante en la estrategia matrimonial de la Farnesio, que fue casando a sus hijos e hijastros con herederos de familias reinantes en Portugal (Mariana Victoria y Fernando), Sajonia (Carlos), Francia (Luis, Felipe y María Teresa) y Cerdeña (María Antonia Fernanda). De todos ellos, dos reinarían en España (Fernando VI y Carlos III), una en Portugal (Mariana Victoria) y los otros dos en Cerdeña y Parma. Luis y María Teresa estaban destinados a reinar en la monarquía más poderosa de Europa, pero su triste fortuna hizo que hoy sean nombres casi olvidados. Como tantas princesas en la historia, la delfina María Teresa Rafaela no sobrevivió a su primer parto, falleciendo a los tres días de dar a luz a la también malograda princesa María, mientras que su marido moriría antes que su padre Luis XV.

Esta fue la tercera boda dinástica que los monarcas españoles celebraron con la representación de una ópera, todas compuestas por el maestro de la Capilla Real Francesco Corselli (1705-1778). En 1738 puso en música el libreto de Metastasio *Alessandro nell'Indie* para celebrar el matrimonio de Carlos y María Amalia de Sajonia, mientras que un año más tarde fue el libreto *Farnace* de Antonio Lucchini para el enlace de Felipe con Luisa Isabel de Francia. *Achille in Sciro* fue la tercera y última de las óperas epitalámicas del reinado de Felipe V, con las que la corte española trataba de equipararse a otras cortes europeas, en las que los principales eventos de la monarquía se guarnecían con estrenos operísticos. Estas tres obras son elementos clave en el proceso de instauración de la ópera de corte en España que se inició en 1738 con la llegada de una compañía estable al servicio de los reyes, primero basada en el Coliseo de los Caños del Peral (ubicado donde se halla actualmente el Teatro Real) y posteriormente en el Coliseo del Buen Retiro. Durante los siguientes años se pudieron escuchar buena parte de los libretos más populares de Metastasio, como *Demetrio*, *Artaserse*, *Demofoonte* o *La clemenza di Tito*, en versiones de diversos autores italianos, en las que participaron algunos de los cantantes que encontramos en la producción de *Achille in Sciro*. En opinión Reinhard Strohm, fue Corselli quien introdujo a las audiencias españolas en el estilo operístico predominante en Europa, lo que facilitó el intenso cultivo del género que tendría lugar durante el reinado posterior de Fernando VI bajo la exquisita dirección de Farinelli.[12]

A Corselli podemos considerarlo como paradigma de la transversalidad europea de la ópera italiana, un músico francés nacido en Italia que acabaría liderando la música en España

Pero, ¿quién era ese tal Corselli que parece haber dominado la escena operística madrileña a finales del reinado de Felipe V? Hijo del maestro de danza (francés) de los duques de Parma, Charles Courcelle, Francesco nació en Piacenza y se formó con el maestro de la capilla ducal Giovanni Giacomelli. Se inició como compositor escénico en la capital operística del momento, Venecia, ciudad en la que estrenó sendas óperas, *Venere placata*

en 1731 y *Nino* en 1732, cuyos ecos llegaron hasta Londres, donde nada menos que el propio Haendel utilizó alguna de sus arias en óperas *pasticcio* estrenadas en 1733. En aquellos años, la estrella operística veneciana era Johann Adolph Hasse, que competía con figuras ascendientes como Galuppi, Vivaldi o Porpora, todos ellos probables influencias para el joven Corselli. En 1733, Francesco siguió el rastro de Isabel de Farnesio hasta la corte española, donde empezó componiendo música escénica para los teatros públicos, antes de entrar al servicio de la Casa Real, inicialmente como maestro de música de los infantes —su primera discípula fue precisamente María Teresa Rafaela— y posteriormente como maestro de la Real Capilla, en donde compuso para tres borbones: Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Entre sus creaciones para la corte están las tres óperas mencionadas, alguna obra escénica de menor envergadura y, sobre todo, música religiosa, con las que protagonizó una profunda transformación estética de la música madrileña de mediados de siglo y por extensión del panorama musical español. A Corselli podemos considerarlo como paradigma de la transversalidad europea de la ópera italiana, un músico francés nacido en Italia que acabaría liderando la música en España durante casi medio siglo.

La interpretación de *Achille in Sciro* tuvo lugar en el marco de la boda por poderes de los jóvenes príncipes, siendo representado el delfín por su inminente cuñado, el futuro Fernando VI. La celebración en Madrid incluyó otras composiciones escénicas en fiestas organizadas por los embajadores de Francia y Nápoles a lo largo de once días, del 8 al 18 de diciembre, entre ellas la serenata *La contesa dell'Amore e della Virtù*, cuyo libreto fue una de las primeras creaciones de un joven Rainieri de' Calzabigi, con música del napolitano Leonardo Leo.[13]

Corselli contó para el estreno con un elenco de cantantes de gran altura, la mayoría de los cuales ya se encontraban al servicio de los monarcas españoles. Uno de los más aclamados era, sin duda, Antonio Montagnana, a quien Farinelli había traído de Londres en 1740. Montagnana fue uno de los primeros bajos líricos en la historia de la ópera, para quien Haendel había escrito papeles tan singulares como Zoroastro en *Orlando* o Varo en *Ezio*. Muchas décadas más tarde, Charles Burney todavía recordaba su excepcional voz, caracterizada por su "profundidad, potencia, suavidad y una peculiar capacidad de afinar intervalos muy distantes". Corselli escribió para él el papel de Licomede, en el que se pueden escuchar algunos de estos rasgos, como los abundantes saltos de décima y ocasionales de docena o trecena, además del virtuosismo y la potencia de algunos pasajes.

Otra de las estrellas internacionales era la soprano boloñesa Anna Peruzzi, que había venido a Madrid para el estreno de *Alessandro* en 1739. Peruzzi, para quien creó el soberbio papel de Deidamia, era una soprano muy aclamada y vieja conocida de Corselli, ya que había cantado en sus dos óperas venecianas, así como en el *Achille* que inauguró el San Carlo de Nápoles en 1737. El papel de Ulisse fue interpretado por Elisabetta Utini, soprano con una larga trayectoria que le había llevado a cantar en Italia óperas de Vinci, Sarro o Porpora antes de culminar su carrera en Madrid, como pieza esencial de la compañía de corte entre 1738 y 1752. Menos destacada era Constanza Mancinelli, aunque que había cantado en óperas de Albinoni o Leo antes de asumir el rol de Arcade en Madrid.

Una de las aparentes paradojas del elenco del *Achille* madrileño es la ausencia de un *primo uomo*, a diferencia de *Farnace*, que había contado con la participación de famoso capón Caffarelli. El papel de Achille, interpretado en el estreno vienés por el castrado Felice Salimbeni, fue cantado en Madrid por la soprano española María Heras.[14] Podría parecer que esta decisión se debió a la falta de un cantante más adecuado, pero lo cierto es que Heras debía de ser una cantante extraordinaria, no solo por la riqueza y diversidad de la música que Corselli escribió para ella, sino por las elogiosas palabras que le dedicó la reina Isabel de Farnesio en una carta a su hijo Felipe: "No dirías que es española; pronuncia muy bien y canta completamente al gusto italiano. Si no hubiera sabido que es española no lo habría notado. En fin, es como una pequeña Tesi, pero con mejor voz"[15] (se refiere a la virtuosa soprano Vittoria Tesi, *prima donna* en el *Farnace* que continuó una exitosa carrera en Viena, donde estrenó operas de Hasse y Gluck entre otros). Formada como cantante en los corrales madrileños, que llevaban décadas cultivando el estilo italiano en sus representaciones, la presencia de María Heras en el papel estelar de *Achille in Sciro* demuestra que hacia 1744 las cantantes españolas conocían perfectamente el estilo y la lengua de la ópera italiana. El hecho de que el rol de Achille fuera cantado por ella añadió sin duda un punto adicional de ironía a la producción madrileña, al presentar en escena a un hombre disfrazado de mujer interpretado por una mujer disfrazada de hombre, en una suerte de *travestismo doppio*.

Francesco Corselli construyó una soberbia partitura que entronca con el estilo galante de mediados de siglo, pero no desaprovecha para explorar detalles contrapuntísticos entre voz y orquesta o incursiones armónicas inesperadas, alcanzando una enorme diversidad expresiva en las numerosas arias *da capo* que se adaptan cuidadosamente a cada personaje. Pero, además, saca partido al papel estructural que el libreto concede al coro, para el que crea tres grandiosas escenas: la fiesta de Baco al inicio de la ópera, la escena central del festín, durante la cual Achille entona su canto y, finalmente, el coro áulico que sirve de cierre.
La instrumentación es usada con sutileza, añadiendo, a las habituales trompas y oboes, trompetas y timbales en las escenas con reminiscencias bélicas, así como mandolina y flautas en la escena de Achille. A esto hay que añadir tres arias con instrumentos obligados en el tercer acto, cuidadosamente seleccionados para construir una apoteosis sonora: salterio acompañado de flautas para el aria final de Achille, violín solista en la última intervención de Deidamia y finalmente una trompeta solista en la última aria de Teagene (un añadido a la versión original de Metastasio, que en este punto tiene una escena de Nearco), que precede a la más sobria conclusión de Licomede. El final de la ópera modifica necesariamente la versión vienesa para adaptarla al evento epitalámico madrileño: Licomede, o quizás ya Antonio Montagnana, dirige una *Licenza* encomiástica al rey Felipe V, que precede un majestuoso coro con toda la orquesta, que concluye ensalzando al rey y a su dinastía. ¶

Álvaro Torrente. Instituto Complutense de Ciencia Musicales

Notas

1. Una versión preliminar de este artículo ha sido encargada y publicada por el Teatro Real en el programa de mano de sus representaciones de *Achille in Sciro* en marzo de 2020.
2. Aristóteles, *Poética*, tr. de V. García Yebra (Madrid, Gredos, 1974).
3. Higinio, *Fábulas*, 96; tr. de Guadalupe Morcillo Expósito (Madrid, Akal, 2008), págs.106-107.
4. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 3.13.8; tr. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid, Editorial Gredos, 1985), pág. 185.
5. Publio Papinio Estacio, *Aquileida*, tr. de A. M. Bernalte Calle, (Sevilla, Padilla Libros, 2012); P. Ovidio Nasón, *Amores-Arte de amar*, tr. de V. Cristóbal (Madrid, Gredos, 2010).
6. En este dosier utilizamos la forma castellana de los nombres (como Aquiles o Deidamía) cuando hablamos del personaje mitológico, y la forma italiana (Achille, Deidamia) para referirnos a los personajes de los libretos.
7. Javier Gomá Lanzón, *Aquiles en el Gineceo o Aprender a ser mortal* (Madrid, Pre-Textos, 2007).
8. Rafaelle Mellace, "*L'Achille in Sciro* di Pietro Metastasio", *Studi Italiani* VII:2 (1995), 55-77.
9. Mellace, "*L'Achille in Sciro* di Pietro Metastasio", pág. 56.
10. *Opere Drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano, Poeta Cesareao. Volume Quarto* (Venecia, Bettinelli, 1737).
11. Andrea Sommer-Mathis, "'Achille in Sciro'– Eine europäischer Oper? Drei Aufführungen von Metastasios dramma per musica in Wien, Neapel und Madrid', en A. Sommer-Mathis und E. T. Hilscher (eds.), *Pietro Metastasio–uomo universale*, (Wiena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000), págs. 221-250.
12. Reinhard Strohm, "Francesco Corselli's Operas for Madrid", en R. Kleinerz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)* (Kassel, Reichenberger, 1996), pág. 79-99.
13. Lucio Tufano, "Madrid 1744: Calzabigi, Leo e i festeggiamenti per le nozze dell'Infanta di Spagna con il Delfino di Francia", *Studi Italiani*, 10:2 (2019), pág. 233-307.
14. Juan JoséCarreras, "Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII", en E. Casares y A. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2001), págs. 205-230.
15. Tufano, "Madrid 1744", pág. 256.

Los sueños de Aquiles

Un mito entre las bambalinas de la ópera

Nicola Usula

Aquiles, α–χείλια, "aquel que no tiene labios", es decir, "aquel cuyos labios jamás sorbieron leche del seno de una mujer", aunque pasó a la historia como uno de los héroes más fuertes y masculinos de la mitología griega, estuvo estrechamente vinculado, a varios niveles, al mundo femenino. En las fuentes clásicas que nos cuentan sus vicisitudes encontramos numerosos personajes femeninos que influyeron en su vida. Además, las historias del joven Aquiles anteriores a su partida hacia Troya se caracterizan de hecho por una cierta ambigüedad de género que estimuló de manera decisiva a los dramaturgos italianos a escribir libretos de ópera sobre el tema.

El asunto central de esta producción libretística se narra desde al menos el siglo I a. C., en diversas fuentes, como la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro, las *Fábulas* de Higino, el *Arte de amar* de Ovidio y, finalmente, en la *Aquileida* de Estacio, en las que se cuenta la vida de Aquiles desde sus primeros años hasta su marcha a la guerra de Troya. El mito, con algunas discrepancias entre las fuentes, cuenta cómo su madre, la ninfa marina Tetis, hija de Nereo, predijo que Aquiles debía morir para que Troya pudiera ser destruida. Para evitarlo, ocultó a su hijo vistiéndolo de niña y lo llevó a la isla de Esciros donde pidió al rey Licomedes que lo custodiara, manteniéndolo en secreto para así salvarle la vida. El niño creció oculto bajo los falsos ropajes en el gineceo real, uniéndose (de manera violenta según algunas fuentes) a la hija del rey, Deidamia. Esta, a su vez, se enamoró de él y le dio un hijo (Pirro o Neoptólemo, según las fuentes), antes de que Aquiles fuera localizado por los griegos, dispersos por todo el mar Egeo para llevarlo a Troya.

Si bien es cierto que desde finales del siglo XVI las tramas de la mitología clásica habían estimulado el nacimiento de la ópera como género, la temática de los amores pseudosáficos entre Aquiles y Deidamia no pudieron desligarse durante mucho tiempo del proceso de 'melodramatización' (o conversión de historias en temas de ópera). De hecho, la mitología era la base de los textos de naturaleza dramática cantados íntegramente por vez primera en Florencia a finales del siglo XVI. Desde los famosos intermedios (*intermedii*) que delimitaron los actos de la comedia *La pellegrina* de Girolamo Bargagli en 1589 en Florencia, el género operístico avanzó mucho hasta llegar a la primera ópera centrada en la figura de Aquiles travestido y enamorado: *La finta pazza* (*La loca fingida*) de Giulio Strozzi, escrita para ser puesta en música por Francesco Sacrati y representada en 1641 en Venecia para la inauguración del Teatro Novissimo, primer teatro de la historia que dependió de la taquilla, diseñado por el famoso arquitecto y escenógrafo Giacomo Torelli.

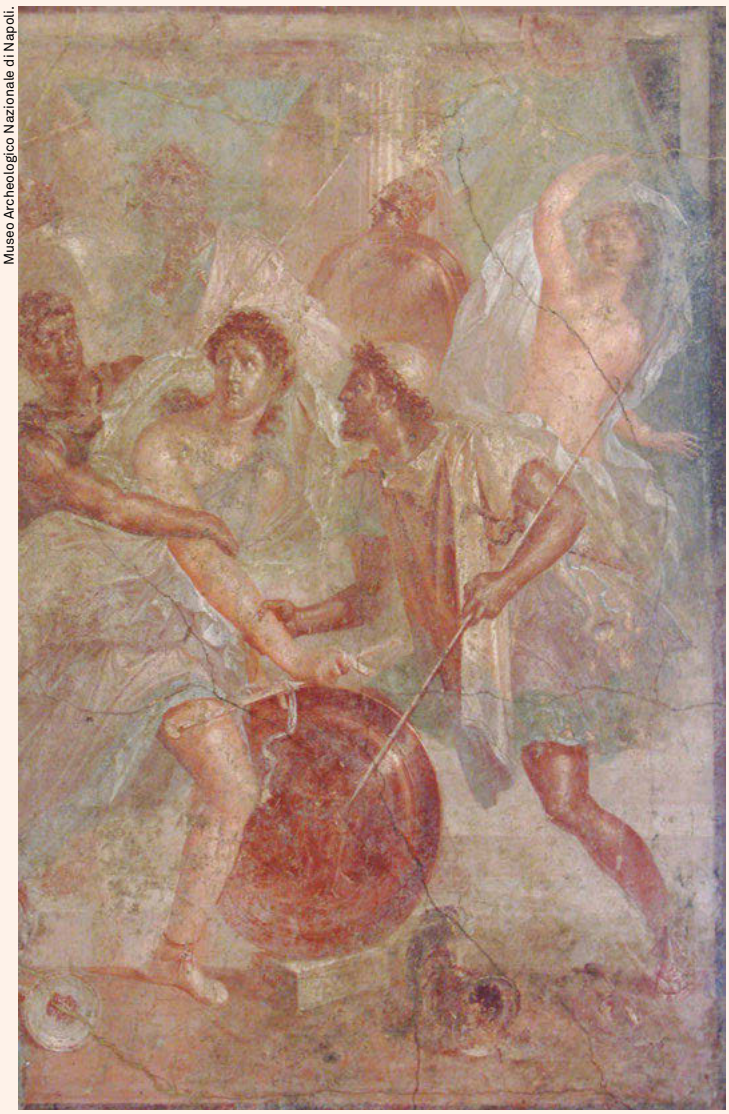
Venecia 1641: La finta pazza

No es para nada casual que un tema picante como el de un héroe disfrazado de mujer, que vive en un gineceo y deja embarazada a la hija de un rey antes de decidirse a abandonarla, para ir a luchar en su primera y última guerra, se arraigara justamente en la Serenísima durante estos años. En este contexto, la *Accademia degli Incogniti*, fundada por el patricio veneciano Giovan Francesco Loredan, promovía desde hacía una década textos de naturaleza irreverente en los sentidos más disparatados. Este cenáculo, que ayudó a forjar ideas de cuño escéptico-libertino y anticlerical, derivadas sobre todo del aristotelismo materialista contemporáneo, se ocupaba de las ciencias, tanto exactas como humanísticas, con particular atención a la política contemporánea y a temas de naturaleza social y teológica, entre otros del mismo carácter.

En este contexto fue concebido el libreto de *La finta pazza*, fruto de la pluma de uno de los más famosos y prolíficos exponentes de la Academia, Giulio Strozzi. Ya en 1627 el poeta había escrito un texto para ser puesto en música, cuyo título recuerda al del libreto veneciano —una *Finta pazza Licori* pensada para Claudio Monteverdi cuya música nunca vio la luz—, aunque no sabemos si tenía alguna relación con el drama centrado en las historias de Aquiles. La locura fingida del libreto veneciano, de hecho, se refiere a la astuta estrategia de simulación (ausente en las fuentes mitográficas) que Deidamia lleva a cabo para atraer nuevamente la atención del griego que, encontrado por Ulises en la isla de Esciros y despojado de los hábitos femeninos, se encuentra tan influenciado por la idea de poder retomar las armas que llega a olvidarse de la amada. Solo a través de esta artimaña, la joven consigue casarse con Aquiles antes de que parta para Troya, y es este uno de los elementos dramatúrgicos que hicieron de *La finta pazza* un éxito sin precedentes. La ópera, estrenada en el Carnaval de 1641, se retomó inmediatamente después para la fiesta de la Ascensión y, algo más tarde, tras la representación de 1644 en Piacenza, empezó a viajar por toda Italia gracias al trabajo de reducción, manipulación y diseminación realizado por dos compañías de músicos itinerantes: los Febiarmonici y los Discordati. Con ambas compañías viajó por muchas ciudades italianas entre 1644 y 1652, desde Milán hasta Nápoles, llegando incluso al Petit Bourbon de París en 1645, lo que la convirtió en pionera de la difusión del teatro de ópera a la veneciana a escala nacional e internacional.

Las peripecias de Aquiles en la isla de Esciros se extendieron por toda Italia y traspasaron incluso los Alpes en un formato, el de la ópera per musica *a la veneciana, que presentaba características que se consolidaron velozmente*

Las peripecias de Aquiles en la isla de Esciros se extendieron por toda Italia y traspasaron incluso los Alpes en un formato, el de la ópera *per musica* a la veneciana que, a pesar de encontrarse todavía en sus comienzos, presentaba características que se consolidaron velozmente: como la combinación de escenas heroicas y cómicas; la recurrencia a personajes arquetípicos (entre los que se encontraba la típica vieja nodriza lasciva); la importancia del aparato escenográfico; la simplificación extrema de la orquesta, reducida principalmente al continuo y los instrumentos de arco; la estructura de continuidad caracterizada por números cerrados cada vez más autónomos, *e così via*.


Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Ulises reconoce a Aquiles, travestido de mujer, entre las hijas del Rey. Casa de los Dioscuros, Pompeya.

La ópera, en su versión itinerante, comienza con una sinfonía de apertura, seguida sin solución de continuidad por un prólogo cantado por la Fama y (solo en la partitura) por la Aurora. A continuación, se descubre la escena y aparece el "Puerto de Esciros", en el que desembarcan los griegos en busca de Achille. Sigue el primer encuentro de los enamorados en un "Patio regio con logia". Ambos personajes son sopranos en la partitura, pero uno de ellos es masculino (el papel de Achille estaba pensado para un castrato) y el otro se corresponde con el de una soprano natural (la famosa Anna Renzi, que cantó el papel de Deidamia). La escena se abre con el héroe que casi se está consolando a sí mismo sobre el hecho de que, pese a vestir ropas de mujer y encontrarse de incógnito con el nombre de Fillide, continúa siendo un hombre, y canta, en el aria "*Ombra di timore*" ("Sombra de temor"), los versos "*Non può vero valor perder sue tempre: | in ogni abito Achille, Achille è sempre*" ("*No puede el auténtico valor perder su temple: | se vista como se vista, Achille es siempre Achille*"). El joven desea partir a la guerra, mientras Deidamia intenta disuadirlo. Finalmente, ambos acuerdan que el héroe acompañará a la expedición griega con la condición de que la pareja se una en matrimonio antes de la partida.

Sigue la llegada de los griegos que engañan al rey Licomedes. Con el fin de entrar en el gineceo, aseguran haber traído regalos para las doncellas de Esciros y, al abrirse el telón que oculta la logia, se encuentran ante una cohorte de bellísimas jóvenes capitaneadas por un eunuco, un "*mezz'uomo*" ("un medio hombre"), según el libreto, que contribuye a acrecentar la atmósfera de ambigüedad sexual que constituye el núcleo del argumento de la ópera. Entre los presentes ofrecidos a las jóvenes se halla oculto un puñal, sobre el que Achille, casi de manera inconsciente, se precipita revelando la verdadera identidad de aquella joven de aspecto andrógino. Al final del primer acto se completa la revelación de la verdadera identidad de Achille, y el héroe, en la segunda escena del acto segundo, está preparado para cantar un aria casi liberatoria (además de polémica), que sigue jugando con el tema de la ambigüedad sexual:

ACHILLE

Dolce cambio di natura, donna in uomo trasformarsi, uomo in donna tramutarsi, variar nome e figura!	¡Dulce cambio de naturaleza, mujer en hombre transformarse, hombre en mujer convertirse, cambiar nombre y aspecto!
Non son più Fillide bella, son Achille oggi tornato; quanti invidiano il mio stato, per far l'uomo e la donzella!	Ya no soy la bella Fillide, a ser Aquiles hoy he vuelto; ¡cuantos envidian mi estado, quisieran ser hombre y doncella!
Io, per me, non vedea l'ora di tornar maschio guerriere; molti son d'altro parere, resterian femine ognora.	Yo, por mí, no veía el momento de volver a ser un guerrero; otros opinan distinto, seguirían siendo mujer siempre.

A partir de este momento, el foco de la ópera se traslada a la figura de Deidamia y a su desesperación, debida a que ha comprendido que su amado ya no se preocupa por ella. Así, tras un maravilloso lamento durante el que decide qué hacer ("*Ardisci, animo, ardisci*"; "atrévete, corazón, atrévete"), la protagonista fingirá haber enloquecido para así atraer hacia sí a Achille de nuevo. Durante el segundo y el tercer acto, Deidamia se convierte en un personaje inestable, que agrede a los que la rodean tanto física como verbalmente, hasta llegar a que la aten y a confesar, con la debida discreción, a su padre (aunque este no lo creerá) haber yacido con Achille y haberle dado un hijo (llamado Pirro en la ópera) cuando aún nadie conocía la verdadera identidad del héroe. Achille sale a escena y, aturdido al ver a su amada encadenada, exige que sea liberada, mientras esta, para atraerle, decide fingir que duerme y le habla durante un sueño desesperado. El joven, enternecido por el canto apasionado de Deidamia, reacciona a sus lamentos y esta puede poner fin a su fingida aflicción. De esta forma, los protagonistas se unen en matrimonio ante el rey Licomede, conocedor del amor que ambos se profesan y, en especial, la existencia de un nieto, Pirro, fruto de la relación entre su hija y tan ilustre yerno. La ópera termina, por tanto, con un final feliz pero de regusto amargo, con la letra del coro "*All'imbarco, all'imbarco!*" ("¡A embarcar, a embarcar!"), que presagian la partida de los griegos hacia la guerra y, por tanto, la muerte ineludible del protagonista).

Ferrara 1663: Achille in Sciro

Al primer experimento operístico de Strozzi y Sacrati le siguió una revisión del mito que se representó en el Teatro de Santo Stefano en Ferrara en 1663, con texto atribuido a Ippolito Bentivoglio para ser puesto en música por Giovanni Legrenzi: el primer *Achille in Sciro* con ese título. El contexto en que nació este melodrama es muy distinto al de *La finta pazza*. A pesar de que Ferrara era una ciudad perteneciente por entonces a los Estados Pontificios, la evolución del *dramma per musica* era en los años 60 mucho más madura y, tras veinte años de la primera aproximación al tema de Aquiles en la isla del rey Licomede, surgió un nuevo texto que asumió como propias las reglas (no escritas) de la ópera musical *alla veneziana*: se trata de un texto donde el juego de la ambigüedad de género, el travestismo y los multiples *topoi* de la ópera (como el lamento, las escenas de sueño, de locura, etcétera) están ya bien asimilados. En Venecia, aunque con muchos cortes, la ópera fue nuevamente representada en 1664 en el Teatro de San Salvatore, donde el libreto estuvo dedicado nada menos que al cardenal Mazarino, antes de la última producción en 1673, de nuevo en los Estados Pontificios, pero en esta ocasión en Bolonia, donde la ópera se dio en el Teatro Formagliari, incorporando numerosos cambios en el texto y en la estructura.

La base mitológica del *Achille in Sciro* de Ferrara es la misma que la de *La finta pazza*, aunque se enriquece con algunos detalles ausentes en el texto de Strozzi, como por ejemplo la figura del centauro Quirón, maestro de Aquiles, de cuya tutela, según algunas versiones del mito, fue sustraído por Tetis para ocultarlo en Esciros tras conocer su infausto destino. Pero uno de los datos más interesantes que se encuentran al comparar los dos libretos es que Achille, travestido de mujer, toma el nombre de Pirra (esto es, "la que tiene una espesa cabellera roja"), como recoge Higinio en la *Fábula* 96, y que el héroe, a diferencia de lo que ocurre en el *Achille* de Strozzi, durante toda la obra se muestra decisivamente menos interesado en las armas y más inclinado al coqueteo. Este protagonista entra con pleno derecho a formar parte de los héroes "*effemminati*" (afeminados) de la libretística de mediados del siglo XVII, esto es, hombres dedicados más al placer sexual que a sus deberes militares y políticos, entre los que destaca sin ninguna duda como principal exponente el protagonista del *Giasone* de Giacinto Andrea Cicognini y Francesco Cavalli (Venecia, 1649) que, en la ópera, ama a dos princesas (Medea e Isifile), las deja embarazadas a ambas de sendos gemelos y retrasa la conquista del vellocino de oro al estar demasiado embebido en los placeres amorosos, representados de manera eficaz por su famosa aria de presentación "*Delizie, contenti, | che l'alma beate, | fermate, fermate*" ("Delicias y placeres | que extasiáis el alma, | parad, ¡parad!").

Y, sin embargo, en *Achille in Sciro* lo que adquiere un relieve inédito es el tratamiento de los mecanismos de ambigüedad en torno al género. Mientras que en *La finta pazza* el amor entre Achille y Deidamia es secreto, en el texto de Bentivoglio se hace explícito, pero en un contexto lésbico. Cualquiera puede ver sobre las tablas que las dos, Deidamia y Pirra se aman, aunque se acepta como un encaprichamiento entre amigas adolescentes, favorecido, especialmente, gracias a la astuta afirmación de Deidamia de haber hecho voto de castidad a la diosa Ártemis. No faltan referencias al hecho de que Achille/Pirra tenga apariencia masculina —téngase en cuenta que el personaje cómico Grillo la llama Marfisa, asimilándola a la guerrera hermana de Ruggero del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto—, y los comentaristas del *affaire* entre las dos mujeres, se refieren irónicamente a la ausencia en la pareja del "irrenunciable" componente genital masculino, como se puede observar en algunas intervenciones de la vieja Alcesta, que hace comentarios con versos de este tenor: "*Nulla voi possedete, | e quando crederete | di stringer tutto, pareravvi strano | il ritrovar che nulla avete in mano!*" ("No poseéis nada, | y cuando penséis | que lo estáis agarrando todo, os parecerá extraño | daros cuenta de que ¡no tenéis nada en la mano!").

En la trama de esta obra se perfila una proyección más de naturaleza homosexual. Se hace referencia al personaje Policaste (de nueva invención), muchacho prometido para casarse con una de las hermanas de Deidamia, Cirene (también inventada). Este, de hecho, se enamora de Pirra (es decir, de Achille), a tal punto de posponer la boda con la princesa de Esciros.

Achille/Pirra se convierte durante la ópera en el eje de otras tensiones de naturaleza sexual y afectiva. Mientras consuela con un abrazo a Cirene por la infidelidad de Policaste, Deidamia les descubre, tuerce el gesto y explota en un ataque de celos; mientras, poco después, llega a ser el propio rey Licomede quien le hace insinuaciones, amplificando la tensión homoerótica e incrementando el componente cómico y surrealista de la trama.

En el *Achille in Sciro*, el engaño de Ulises se encuentra al final del segundo acto. En este pasaje, mientras los griegos entregan los regalos a las hijas de Licomede, una señal de guerra emitida por una trompeta (elemento presente en muchas de las fuentes mitográficas), hace que Achille casi despierte de su estado de trance identitario y acompañe a los griegos sin llegar a desvelar a los presentes su verdadera identidad. De esta manera, da comienzo una *caccia alla rapita* (misión de rescate de la doncella secuestrada), en la que todos los personajes temen por su integridad, a excepción de Deidamia, consumida por el temor a perder para siempre a su amado. El héroe perfilado por Bentivoglio se muestra por el contrario menos voluble que el de Strozzi, y no se olvida *ex abrupto* de su amada, es más, decide de inmediato oponerse a lo que Ulisse le impone. Este comprende que el joven únicamente partirá hacia Troya después de haber hablado con la princesa y convencerla de que le siga.

Achille se dirige por tanto hacia la corte de Esciros, pero en la misma se rumorea que el raptor de Pirra no fue otro que el propio Achille, su hermano gemelo, quien la había raptado tras haberle prometido en matrimonio. La llegada del héroe es acogida con el respeto debido a una auténtica misión diplomática, pero todos quedan tan impresionados por su parecido con la joven raptada que la vieja Alcesta no puede contenerse y exclama: "*Per distinguergli entrambi, io ti confesso, | ch'uopo mi fora esaminarne il sesso!*" ("Para distinguir a ambos, te confieso | ¡que necesitaría examinarles el sexo!").

El joven pide la mano de Deidamia, pero Licomede, consciente de la castidad de la princesa y la promesa que esta había realizado a Ártemis, le propone en su lugar a la hermana Cirene. Achille enmudece momentáneamente, lo que acrecienta los celos de Deidamia que explota contra él y lo acusa de crímenes contra las doncellas por todo el Egeo, hasta el punto de que Licomede suspende las negociaciones. A la mitad del tercer acto, sin embargo, Ulisse, sirviéndose de sus artes manipuladoras, consigue que Deidamia vuelva a admitir a Achille, que puede entonces revelarse como exPirra a los presentes, lo que suscita el inevitable comentario de la vieja que subraya con una cierta envidia la habilidad de Achille para pasar del estado femenino al masculino: "*Pirra, tu puoi pigliarti un gran piacere | nel far l'uomo e la donna a tuo volere!*" ("¡Pirra, tú puedes conseguir gran placer | siendo hombre y mujer a tu capricho!"). La ópera termina con las dobles parejas de Achille-Deidamia y Policaste-Cirene restablecidas y la felicidad del rey Licomede, que deja de lado su orgullo herido de rey, de padre y de amante.

En Achille in Sciro *lo que adquiere un relieve inédito es el tratamiento de los mecanismos de ambigüedad en torno al género*

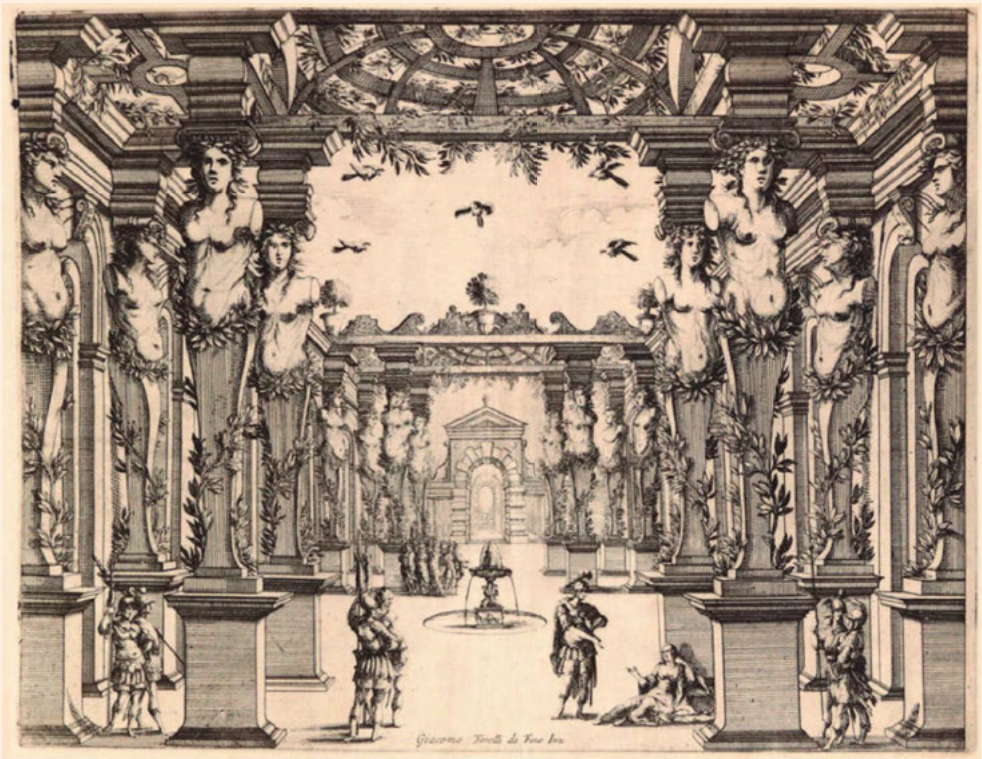
Viena 1668: Achille riconosciuto

El mito de Aquiles en la isla de Esciros se convirtió en la base de una nueva composición dramático-musical de reducidas dimensiones representado en Viena en 1668 para el cumpleaños de la archiduquesa Eleonora María Josefina de Austria, hermana del emperador del Sacro Romano Imperio, Leopoldo I: introducción al ballet *Achille riconosciuto* de Francesco Ximenes con música de Antonio Draghi. La condición de Aquiles en este texto parece estar a medio camino entre la obsesión guerrera del héroe en *La finta pazza* veneciana y el amor incondicional por Deidamia presentado en el *Achille in Sciro* de Ferrara. En el texto vienés, de hecho, tras un prólogo en que Apollo y Commedia tratan sobre el mundo de las representaciones teatrales, el joven, "enmascarado como Artamene", canta como apertura la síntesis de su condición en el aria:

Achille

Ardo per Deidamia,	Ardo por Deidamia,
bramo palme guerriere,	anhelo palmas de guerra,
tutto il fato mi niega:	todo me lo niega el destino:
ch'ove Marte mi sprona,	pues cuando Marte me estimula,
Amor mi lega.	Amor me ata.

En este libreto, sin embargo, Deidamia no sabe nada de su verdadera identidad, por lo que siente un amor verdaderamente sáfico por la joven Artamene. Por otra parte, en la obra las tensiones amorosas de naturaleza homoerótica son múltiples: Achille vestido de mujer atrae el deseo no solo del cómico Rullo, sino también de Arsindo, confidente de Ulisse, así como del rey Licomede (igual que en el texto de Bentivoglio). En este último caso, además, el héroe responde positivamente a las insinuaciones del soberano, fingiendo corresponder a su amor, lo que desencadena los celos de Deidamia, que repentinamente se encuentra a su propio padre como rival amoroso. La sospecha de estar conjurado



Diseño de Giacomo Torelli del jardin del palacio para la representación de *La finta pazza* de Giulio Strozzi, en el Théâtre de Petit Bourbon de París, 1645.

con los mercaderes de Iliria (Ulisse y Arsindo) en contra de Licomede cae sobre Achille/Artamente, por lo que el rey decreta que sea condenado a muerte. El travestismo resulta ser uno más de los detonantes en la segunda mitad del drama, desde el momento en que el héroe vestido de mujer decide dormirse en escena despojándose de los vestidos femeninos. El cómico Rullo los encuentra y se los pone, dejando a un lado sus propios ropajes, que Achille se pondrá cuando, al despertarse, no consiga encontrar los que llevaba. En este punto de la acción por el escenario desfilan Rullo vestido de Artamene y Achille en los paños de Rullo, además de la cómica Pitora que, para confundir a su amado Rullo, se ha puesto la armadura de Ulisse (el encuentro entre ambos disfrazados tiene una innegable resonancia cómica). Al final, la estratagema de la espada oculta entre los regalos para las hijas de Licomede desvela la verdadera identidad de Achille, mientras que Licomede, casi sin pestañear, pasa del amor por la joven Artamene a la adoración por el héroe. Finalmente, después de que el rey y Arsindo reconozcan su vergüenza al percatarse del amor que profesaban por un hombre, el héroe y Deidamia se casan, antes de la *licenza* con Apolo y la Comedia, que pone fin al drama.

Roma 1712: Tetide in Sciro

El tema de Aquiles y Deidamia fue objeto de una última musicalización antes del nacimiento del libreto de Metastasio para Caldara en 1736. Sobre la misma trama de base, en 1712 fue escrita en efecto por primera vez en Roma *Tetide in Sciro* de Carlo Sigismondo Capece, para ser puesta en música por Domenico Scarlatti, nuevamente representada en 1715 en Vicenza, con música de Carlo Francesco Pollarolo.

La obra de Capece presenta ya algunos de los elementos que caracterizan los libretos de la denominada "reforma", es decir, el proceso evolutivo consciente que muchos libretistas llevan a cabo entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII —con cumbres artísticas relevantes como los dramas de Apostolo Zeno y, obviamente, de Pietro Metastasio en busca de orden y de una cierta altura formal y moral de los libretos escritos para ser puestos en música, de acuerdo con la corriente clasicista que, a partir de este periodo, comienza a sentar las bases de resultados que se alcanzarán ya más avanzado el siglo.

Esto no impide, sin embargo, que este sea el libreto donde la fuerza del travestismo y del engaño llega a las vetas más altas. En el curso del drama se desencadena un círculo de malentendidos bien construido, que solo se resuelve al final. Un personaje tomado en préstamo de otro tronco mitológico, Antiope, antigua pareja del rey Licomede, llega a Esciros vestida de hombre con el nombre de Filarte para matar a su propio examante, pues está convencida de que es el responsable de la muerte de su padre, Teseo (como puede leerse en la *Vida de Teseo* de Plutarco). Licomede, sin embargo, ama a Achille, que está disfrazado como Arminda, y este ama a su vez a Deidamia, que, sin embargo, no sabe nada de su verdadera identidad y nutre por él solo un amor fraterno, mientras que se enamora nada menos que de Antiope/Filarte. En este círculo sobresalen la presencia de la diosa Tetide, transfigurada en mortal con el nombre de Nerea, para vigilar a su hijo y asegurarse de que su identidad se mantenga en secreto, y Ulisse, que finge estar en Esciros para arreglar el doble matrimonio de Deidamia y Licomede con los famosos hermanos Orestes y Electra. La intromisión del tronco mitológico bien conocido de los hijos de Clitemnestra y Agamenón (aunque cronológicamente incoherente con los sucesos anteriores a la guerra de Troya), tan solo cumple una función accesoria, ya que, en definitiva, todo el drama se desarrolla en torno a las persecuciones entre los personajes presentes en el argumento, en tanto en cuanto todos ellos deliran de amor por objetivos sentimentalmente inalcanzables. La acción se resuelve con un último nudo dramático de alta tensión, en el momento en que Deidamia confiesa a Antiope/Filarte su amor, mientras que esta le revela su verdadera identidad. Al ver a las dos jóvenes abrazadas, Licomede tuerce el gesto y, acusando a Deidamia de impureza, la obliga a precipitarse al mar saltando desde una roca. Tetide, auténtico *deus ex machina*, salva entonces a la joven y la une a Achille, cuya verdadera identidad es por fin revelada, mientras al final de la ópera Antiope se casa con Licomede, que le demuestra su inocencia en el asesinato del padre.

Hacia Metastasio…

El argumento del travestismo de Aquiles llegó, por tanto, a las manos de Pietro Metastasio ya forjado y abundantemente aprovechado, aunque no sabemos en qué circunstancias el poeta cesáreo conoció (o había tomado en consideración) los dramas anteriores. Lo que es cierto es que, entre los numerosos temas posibles a su disposición, este es uno de los que más mira a la tradición melodramática del pasado. Aun así, en su libreto, este material dramático se transmuta, y al mismo tiempo, también se resustancializa: en él disminuye el mundo de valores de la intriga, del gusto por la complejidad, por la exageración y por la hipertrofia conceptual, incluyendo la que hace referencia al héroe que en escena seduce tanto a hombres como a mujeres. En Metastasio, no encontramos ya la imagen del hombre 'afeminado', que se pierde de vista a sí mismo y a su propia identidad, y entre sus versos, la figura del héroe vuela alto hacia otro imaginario. Leyendo su *libretto*, nos alejamos de aquel jovencito del primer *Achille in Sciro* de Bentivoglio, que se había ensimismado tanto con su nueva identidad femenina que salió de un estado casi de trance tras el engaño urdido por Ulisse. Con este confuso Achille, abandonamos un mundo conceptual, sintetizado en su verso "*io non so se son desto o pur se sogno*" ("yo no sé si estoy despierto o si sueño"), con el que el poeta supo destilar a la perfección el sentido más profundo del entretenimiento barroco. ¶

Nicola Usula. Instituto Complutense de Ciencias Musicales
(Traducción del italiano: José María Domínguez)

La dignidad de la retórica

Achille in Sciro *como pedagogía de príncipes*

José María Domínguez

Pietro Metastasio nació en Roma el 3 de enero de 1698. Era hijo de un soldado pontificio, dedicado al comercio de alimentos, y de un ama de casa. Un entorno sencillo, ajeno a los grandes palacios y las intrigas de la corte. Orígenes humildes no muy distintos de los de su amigo Farinelli o de los de su correspondiente, el marqués de la Ensenada (título que significaba, exactamente, "en-sí-nada"). El 18 de julio de 1765, habiéndose difundido en Viena la falsa noticia de que Farinelli debía volver a Madrid con motivo de las bodas del futuro Carlos IV, Metastasio, ya convertido en poeta de corte del emperador y desconfiando de todos, escribió a su 'querido gemelo' (confinado en Bolonia desde 1759) estas palabras:

"Sabéis que yo soy de la especie de los patos, que estando siempre en el agua, no se bañan nunca. Con casi treinta y seis años de demora en una Corte, no he podido contraer ni el aire de misterio ni el heroico exterior ventoso que reina en ella ordinariamente, ni esa docta disimulación que por lo menos confina con la falsedad. Así que, sufrid el que, como amigo sincero y franco, yo os abra históricamente todo mi corazón".

Y pasaba así a explicarle sus sospechas. Pero estas palabras de madurez resumen su pensamiento sobre los enrevesados mecanismos de funcionamiento de las cortes dieciochescas que, a pesar de sus orígenes humildes y gracias a una formación humanística fabulosa, Metastasio acabó conociendo como la palma de su mano. Su padre confió su educación a Gianvincenzo Gravina, el literato y jurista que le convirtió, literalmente, al cartesianismo y a la formación basada en estudio de los clásicos y el dominio de la retórica. Gravina fue quien inventó el apellido de su alumno transformando el vulgar Trapassi en un altisonante Metastasio de raíz griega. Le cambió el nombre, en definitiva: todo un gesto lleno de profundo simbolismo. Con 17 años, escribía cartas en perfecto latín a Ercole Dandini; con 19, publicó en Nápoles su primer libro con motivo del nacimiento de María Teresa I de Austria, la emperatriz a quien acabaría sirviendo y para cuyo matrimonio escribió *Achille in Sciro* (1736), al cabo de los años, en Viena. Ese libro contenía un 'idilio' escrito enteramente en versos esdrújulos (un alarde de ingenio) y una tragedia titulada *Il Giustino*. Son los primeros frutos públicos de una formación que tuvo en Nápoles una etapa fundamental por iniciativa del propio Gravina. Metastasio recogía así la efervescencia cultural experimentada en la ciudad desde el final de la época española (el período denominado por Giuseppe Galasso "la Nápoles española posterior a Masaniello: 1650-1707"). Metastasio, como Giambattista Vico (máximo exponente de los círculos gravinianos y que sin duda conoció a nuestro poeta), encarna el origen y máximo desarrollo de una cultura a caballo entre la época del Barroco y la Ilustración.

Metastasio encarna el origen y máximo desarrollo de una cultura a caballo entre la época del Barroco y la Ilustración

María Teresa Rafaela de España, la Delfina, por Jacopo Amigoni.

La función pedagógica de la ópera en las cortes de la Edad Moderna

El libreto de *Achille in Sciro* puede leerse como una brújula para navegar por los mares de las cortes del siglo XVIII. Entre otras muchas cosas, es también una fábula dirigida a la formación de príncipes, en primera instancia los contrayentes María Teresa de Austria y Leopoldo de Lorena con ocasión del estreno vienés en 1736. Este aspecto fue también una de las razones para que Isabel de Farnesio la eligiera, en 1744, para celebrar otras bodas reales, las de un delfín de Francia y una infanta de España, destinados a gobernar la monarquía gala, aunque finalmente no accedieron al trono. Una elección coherente con las poquísimas óperas de corte representadas desde el siglo XVII en Madrid en ocasiones dinásticas similares. Al igual que *La púrpura de la rosa*, de Calderón y Juan Hidalgo, advertía a los contrayentes (en aquella ocasión, un rey de Francia y otra infanta de España) de las virtudes del amor frente a los peligros de la guerra, *Achille in Sciro*, más allá de la evidente reflexión sobre el Amor y la Gloria, contiene una sutil enseñanza sobre la disimulación y la retórica como armas de supervivencia en el laberinto de las cortes dieciochescas.

Ya Maquiavelo señalaba la utilidad de enseñar a los príncipes "*copertamente*", es decir, bajo el velo del mito y poniendo como ejemplo,

precisamente, la formación de Aquiles con el centauro Quirón. Para Maquiavelo, este representaba los dos modos de combatir que debe dominar el poderoso: el de las leyes, propio de los hombres, y el de la fuerza, propio de las bestias. Quirón es precisamente evocado en uno de los momentos claves de la ópera, la escena 5 del acto II, en la que Achille, ya convencido de renunciar a sus ropajes femeninos, reprocha a Nearco, su preceptor en Esciros, que intente, todavía, 'seducirle' (atención a esta palabra): "*Non parlarmi Nearco | più di riguardi; ho stabilito; adesso | non sperar di sedurmi. Andiamo*" ("No me hables, Nearco, más de precauciones: he tomado una decisión; ahora no esperes seducirme. Vámonos"). Aquí, Achille, a su vez en pleno proceso de 'seducción' por parte de Ulisse, demuestra su madurez recién alcanzada, consiguiendo *persuadir* a su (engañador) tutor Nearco, de que debe abandonar Esciros. Y esta es precisamente la palabra que Metastasio pone en boca de Nearco, vencido (retóricamente) por Achille: "*Son persuaso anch'io*", es decir, "también yo estoy persuadido", convencido, de que es necesario irse. La clave de esa recién adquirida capacidad de persuasión está, justamente, en la evocación que hace Achille de su 'tesalio maestro', Quirón, recordando cuando conseguía correr más rápido que el viento, abatir las fieras y saltar por los torrentes. Y Achille se imagina a Quirón, reprochándole que haya perdido esa 'fuerza' mítica, esa parte bestial de su formación como príncipe, si queremos decirlo como Maquiavelo. La otra parte del modelo pedagógico maquiavélico, la racional, justo en ese momento de la ópera, demuestra haberla mejorado (si no aprendido) imitando a un maestro inesperado: Ulisse, el rétor perfecto, el maestro de la disimulación y de la seducción a través, como Metastasio, de la palabra: el gran protagonista, en definitiva, del libreto desde este punto de vista.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Paolo Caronni, *Retrato de Pietro Metastasio*.

Los colores del lenguaje y el poder de la retórica en el libreto de Achille

Lo más bello del libreto es cómo toda esta peripecia se refleja en el modo de emplear el lenguaje. Es decir: en la capacidad de Metastasio para moldear el italiano, sometiéndolo a la acción, de forma análoga a como Bernini domina la dureza del mármol o Caravaggio las formas y las luces para someterlos al drama que encapsulan sus imágenes. Caravaggio, Bernini: paradigmas del teatro barroco e imágenes de juventud imborrables para cualquier ciudadano de Roma (como Metastasio). Así, en *Achille in Sciro*, Ulisse apenas tiene protagonismo musical: es de los personajes que menos arias cantan. Pero tiene todo el protagonismo retórico. Sus versos de recitativo están llenos de un color llamativo, seductor, desde el primero ("*S'ubbidisca alla legge: io sono Ulisse*", "Se obedezca a la ley: yo soy Ulises", acto I, escena 4) hasta el último ("*Lieta il saggio decreto | ammirerà la Grecia*", "Grecia feliz admirará el sabio decreto" III, 7).

Para valorar estilísticamente estos versos, debe tenerse en cuenta un detalle fundamental para cualquier conocedor de la poesía en lengua latina: la cualidad sonora de las vocales. En el primer verso de Ulisse, cuando se descubre ante Nearco, se encuentran las cinco vocales distribuidas con gran equilibrio a lo largo del endecasílabo anapéstico. Metastasio en este sentido es un maestro de la aliteración, recurso bien aprendido de los libretistas que lo emplearon conscientemente desde los orígenes de la ópera. Los libretistas, pero no solo. Cuando en 1639 el poeta Fulvio Testi escribía a Virgilio Malvezzi sus dudas sobre cómo titular un poema que quería dedicar al conde-duque de Olivares reconocía la dificultad de encontrar un nombre que no tuviera U, "porque la I y la U tienen una cualidad humilde, la A y la O, magnífica, y la E, intermedia". Y lo ejemplificaba con dos versos (en realidad, dos hemistiquios) paradigmáticos de la poesía virgiliana: el ridiculizante "*Tityre tu patulae*" de la primera égloga, frente al comienzo de la *Eneida*, "*Arma virumque cano*". Hay por tanto una elección consciente de las palabras que implica una determinada sonoridad del verso. Pero en el caso de *Achille*, además del color, la sintaxis con la que habla Ulisse es la más rica de todos los personajes de la ópera. En este aspecto, el contraste con la 'gramática' de Achille no puede ser mayor. Los recitativos de Achille en el primer acto son torpes, predominando las frases breves entrecortadas y con frecuente uso de la aposiopesis (o reticencia). Basta pensar en los primeros versos de la pareja de jóvenes inocentes enamorados con que se abre la ópera:

DEIDAMIA:	
Udisti? (Ad Achille)	Lo has oído? (A Achille)
ACHILLE:	
Udii.	Lo he oído.
DEIDAMIA:	
Chi temerario ardisce?	¿Quién, temerario, se atreve
turbar col suon profano	a turbar con la música profana
dell'orgie venerate il rito arcano?	de las orgías veneradas el arcano rito?
ACHILLE:	
Non m'ingannai. Lo strepito sonoro	No me engañaba. El estrépito sonoro
parte dal mar. Ma non saprei...	viene del mar. Pero, no sabría...
Non veggo	No entiendo
che vuol dir, chi lo muova...	qué quiere decir, quien lo provoca...
Ah principessa,	¡Ah! Princesa,
eccone la cagion. Due navi, osserva,	¡he ahí la razón! Dos naves, observa,
vengono a questo lido.	vienen hacia esta playa.

Irónicamente, Achille solo es locuaz cuando habla de amor y, durante todo el primer acto, se muestra de hecho enamorado (como se verá en breve). Frente a esta torpeza ridícula o cómica ("*Tityre tu patulae*"), los versos de Ulisse demuestran, desde el principio, un despliegue de las principales figuras retóricas como el hipérbaton ("*Sappi che il vidi | di Peleo in corte ha già molt'anni*"; "Debes saber que lo vi de Peleo en la corte hace ya muchos años") y el encabalgamiento ("*Arcade, vola | su l'orme di colui. Cerca, domanda | chi sia, come qui venne, ove dimora, | se alcuno è seco; ogni leggiero indizio | può servirne di scorta*"; "Arcade, vuela sobre los pasos de aquel. Busca, pregunta quién es, cómo llegó aquí, dónde habita, si está alguien con él; cualquier leve indicio puede servir de guía"), en el polo opuesto de la parquedad lingüística de Achille.

Astucia, fingimiento y seducción: el protagonismo de Ulisse

Ulisse es, por tanto, a través de su habla, la encarnación de la sabiduría, frente a la inmadurez de Achille. En esto Metastasio sigue una idea del siglo XVIII difundida durante el debate en torno a la existencia de Homero acerca de la complementariedad de los dos personajes. Así, se pensaba que la *Iliada* habría sido escrita por un joven, debido precisamente a la representación de la cólera y el orgullo de Achille, mientras que la *Odisea*, por el énfasis en la ambigüedad y la astucia de

Grabado de apertura del *Achille in Sciro* en la edición de las obras completas de Metastasio publicadas en París por la viuda de Hérissant, entre 1780 y 1782.

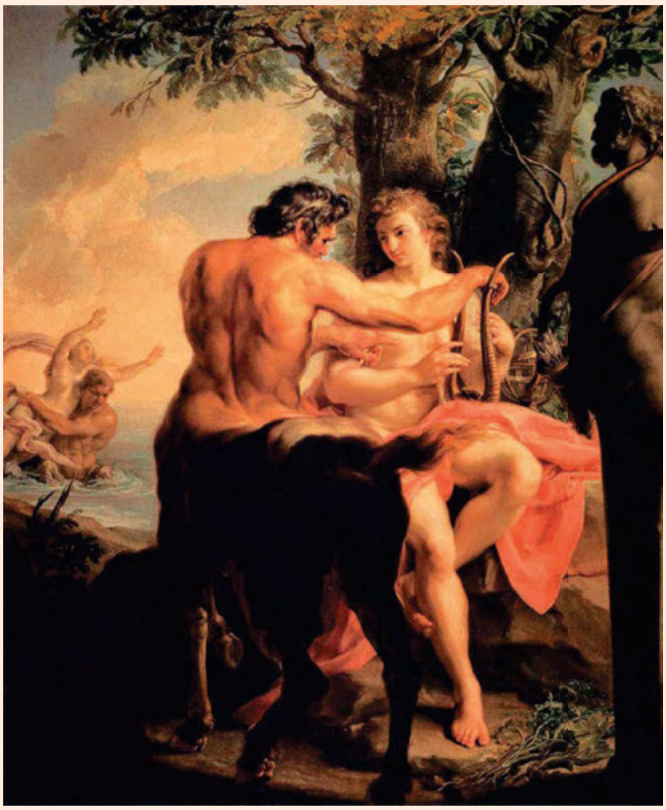
Ulises, la habría escrito un viejo. Esta contraposición entre juventud y vejez está presente en la ópera: "*Da' padri istessi, | da' vecchi padri invidiata e spinta | la gioventù proterva | corre all'armi fremendo*" ("Los jóvenes orgullosos, envidados e impulsados por los mismos padres, por los viejos padres, corren a las armas enfervorecidos"), dice Ulisse como argumento para convencer al Achille que lo escucha todavía disfrazado de mujer. Metastasio también tenía en su bagaje cultural el Ulises de Dante, quien se atrevió a explicar en su *Commedia* qué ocurrió con el héroe tras su llegada a Ítaca. Una duda que la mitología clásica no había resuelto. Dante narra cómo Ulises, impelido por su ansia infinita de conocimiento, convenció a los marineros de su isla para viajar hacia los confines del mar y averiguar qué había más allá del horizonte, osadía que acabó con su muerte y su reclusión en el Purgatorio. Dice Dante que los marineros dudaron durante el viaje y que bastó una arenga (bellamente insuperable) de Ulisse para ser 'seducidos' de nuevo en su viaje hacia la virtud y el conocimiento. Esta fuerza, acumulación de múltiples reverberaciones culturales, es la que tiene el Ulisse de Metastasio desde el *argomento* mismo del libreto: "*E ponendo allora in uso tutta la sua artifiziosa eloquenza, lo persuase a partirsi*" ("Y poniendo entonces en práctica toda su artificiosa elocuencia, lo persuadí para partir [hacia la guerra de Troya]"). De nuevo, una frase llena de artificiosa elocuencia en una inalcanzable fusión de contenido y forma.

La escena que mejor recoge todo esto es la primera del segundo acto, donde se presenta a Ulisse como el perfecto simulador del que el príncipe (la infanta, el delfín en el caso de la representación madrileña de 1744) debería estar precavido. El personaje de Ulisse despliega así toda una estratagema para seducir a Achille (disfrazado de Pirra), pero sin dirigirse a él directamente. En esa escena se habla de las 'artes ocultas' ("*con l'arte occulte | pria s'astringa a scoprirsi*"; "con las *artes ocultas* antes se le obligue a descubrirse") y del fingimiento como estrategia infalible del cortesano moderno: "*Eh lascia | che [Pirra] venga per sé stessa. Ad altro inteso | mi fingerò*"; "¡Eh! deja que [Pirra] venga por sí misma. Fingiré que me estoy dedicando a otra cosa"). Y, en fin, lo que seduce mayormente a Achille, no es tanto la fuerza guerrera descubierta como 'lo que dice' Ulisse: se ve claramente cuando el joven exclama "*Oh dei! Così non si dirà d'Achille*" ("¡Oh, dioses! Esto *no se dirá* de Achille") después de haber entendido, en su contenido 'y en su forma', lo que el adulto acaba de decir refiriéndose a Hércules: "*O generoso, o grande, | o magnanimo eroe! Vivrà il tuo nome | mille secoli e mille*" ("¡Oh, generoso, oh, grande, oh magnánimo héroe! Vivirá tu nombre miles de siglos"). Es importante entender que el "così" que exclama Achille, lamentándose, se refiere tanto a lo que está diciendo Ulisse, como a la grandilocuente manera de decirlo, esto es, los versos que evocan el temple del "*arma virumque cano*" virgiliano.

La interrupción de la estratagema debido a la llegada de Licomede sirve a Metastasio para subrayar a los infantes pupilos destinatarios de la ópera el artificio cortesano con que está actuando Ulisse. Así, cuando Arcade advierte que Licomede se aproxima, retiene a Ulisse que ya se dirigía hacia Achille para hablarle directamente y le dice: "*Guarda che tutto | il disegno non scuopra*" ("Atención: que no descubra toda la estratagema"). Descubrir los planes ocultos mediante el disimulo, es uno de los principales aprendizajes del príncipe ilustrado. Como la estratagema fracasa, Ulisse se ve obligado a continuarla en presencia de toda la corte. Y aquí, siguiendo con su infalible retórica, se presenta como un auténtico cortesano del siglo XVIII: "*Lo stile usato | d'ospite non ingrato | giusto è che siegua anch'io*" ("el estilo que se sigue, de huésped no ingrato, es justo que lo siga yo también"), poniendo el énfasis en la cultura del regalo y en la etiqueta ('estilo' es un concepto relacionado con el ceremonial) como estrategia de diplomacia informal totalmente asentada en las cortes europeas de la época. Y cuando por fin Achille se descubre, rendido, en una escena (II, 8) en la que llamativamente no hay arias, Ulisse lo saluda caracterizándole por la principal virtud del príncipe moderno: la magnificencia y, en estrecha relación con ella, la generosidad: "*Anima grande | prole de' numi, invitto Achille, alfine | lascia che al sen ti stringa. Eh non è tempo | di finger più. [...] | Perché reprimi | gl'impeti generosi | del magnanimo cor?*" ("Alma grande, descendiente de dioses, invicto Achille: al fin deja que te abrace. Ya no es tiempo de fingir más [...] ¿Por qué reprimes los ímpetus generosos del magnánimo corazón?"). Alejado de sus orígenes míticos y mágicos, Ulisse dibuja así en Achille al perfecto monarca ilustrado.

¿Qué ocurre con la música? ¿Cómo se traduce toda esta ideología en un espectáculo donde es precisamente la música la que conduce el drama? Metastasio pensó en esto sin duda, y su libreto invita al compositor a poner todo su esfuerzo en la pintura musical del Achille enamorado que predomina en el primer acto. Dicho de otro modo: la locuacidad musical de Achille está no en el dominio retórico propio de la madurez, sino en las arias (donde la música tiene más importancia que el texto) de temática amorosa, colocadas, con total intención, al principio de la ópera, el acto de la juventud y de la inmadurez del héroe. Nada menos que tres arias. Justo al contrario que Ulisse, que tiene largos recitativos (donde el texto tiene más importancia que la música) y que solo canta un aria en dicho acto. El acto segundo ilustra la transición, con dos arias de Achille y una de Ulisse. En el tercero, en que Achille ha completado el proceso de seducción, solo canta un aria, al igual que Ulisse. Lo más bello es que se trata de un aria de recuerdo del amor de juventud, como si fuera una evocación de sus arias del primer acto. En otras palabras: un aria de amor excepcional para todo un acto (el último) para un personaje que, paradójicamente, se ha contagiado de la fuerza retórica de Ulisse: la excepción que confirma la regla. Y es, en efecto, un aria de melancolía: "*Tornate sereni | begli astri d'amore*", de recuerdo del amor que justamente, como reconocen los versos finales, es quien

La locuacidad musical de Achille está no en el dominio retórico propio de la madurez, sino en las arias de temática amorosa, colocadas, con total intención, al principio de la ópera



Galleria degli Uffizi, Florencia.

Aquiles en la escuela del centauro Quirón, Pompeo Batoni.

otorga y sustrae, a la vez, la fuerza y la audacia. Es decir, en cierto modo, los dos pilares de la formación maquiavélica del príncipe:

Tornate sereni
begli astri d'amore;
la speme baleni
fral vostro dolore;
se mesti girate,
mi fate morir.
Oh dio, lo sapete,
voi soli al mio core,
voi date e togliete
la forza e l'ardir.

Volved serenos
bellos astros del amor;
la esperanza despierte
vuestro frágil dolor;
si tristes giráis,
me hacéis morir.
¡Oh, dios! Lo sabéis,
solo vosotros a mi corazón,
vosotros dais y quitáis
la fuerza y la audacia. ¶

José María Domínguez. Universidad Complutense de Madrid

NOTA BIBLIOGRÁFICA: el título de este artículo se toma prestado de la monografía de Andrea Battistini, *La degnità della retorica. Studi su G.B. Vico*, Pisa, Pacini editore, 1975, mientras el subtítulo hace referencia a la monografía de Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006. La referencia a Maquiavelo sigue las notas críticas de la edición de *Il Principe* a cargo de Giorgio Inglese, Turín, Einaudi, 1995. Las ideas sobre Ulises como rétor y algunos otros detalles vienen de la lectura de Giuseppe Mazzotta, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Turín, Einaudi, 1999 (aunque ni Battistini ni Mazzotta hacen referencia a Metastasio). La carta citada de Fulvio Testi fechada en Madrid, el 6 de julio de 1639, se encuentra en el epistolario Malvezzi Lupari del Archivio di Stato di Bologna, lettere, 372/18. Las citas del libreto de *Achille in Sciro* y las referencias a los actos y escenas se han tomado de la edición electrónica del proyecto Metastasio dirigido por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo disponible en http://www.progettometastasio.it dando precedencia a la edición original de 1736. Debe tenerse en cuenta que el libreto para la representación madrileña sufrió modificaciones. La carta a Farinelli procede de la edición moderna de la correspondencia a cargo de Bruno Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Mondadori, Milán 1947-1954.
El análisis métrico del primer verso de Ulisse se debe a Nicola Usula, a quien dedico este ensayo en agradecimiento por compartir conmigo su sabiduría.

2020
UZTAILA 7-10 JULIO
IRUN

NAZIOARTEKO
KANTU
LEHIAKETA
CONCURSO
INTERNACIONAL
DE CANTO

XV
LUIS
MARIANO

SARIAKPREMIOS

1. SARIA · 1er PREMIO
6.000€

2. SARIA · 2º PREMIO
4.500€

3. SARIA · 3er PREMIO
3.000€

Publikoaren saria Premio del público
2.000€

Gazte promesa onenaren
epaimahaiaren sari berezia
Premio especial del jurado
a la mejor joven promesa
2.000€

Información e inscripciones:
www.irun.org/luismariano

Ayuntamiento Udala
irun
www.irun.org

Gipuzkoako Foru Aldundia
Kultura, Turismo, Gazteria eta Kirol Departamentua

ORAIN GIPUZKOA

Aquiles en Sciro *de Ramón de la Cruz y Blas de Laserna*

La pervivencia de Metastasio en las comedias populares en el Madrid de la Ilustración

Antonio Soriano Santacruz

El 23 de enero de 1779 la compañía de Eusebio Ribera estrenó la comedia *Aquiles en Sciro* en el Teatro de la Cruz de Madrid. Esta comedia, basada en el libreto de la ópera *Achille in Sciro* de Metastasio, era una traducción del ya por entonces afamado dramaturgo Ramón de la Cruz, a la que puso música Blas de Laserna, uno de los compositores teatrales más activos del siglo XVIII madrileño[1]. La comedia, que fue repuesta en 1791, supone un ejemplo paradigmático del panorama dramático-musical de la época.

Madrid en el siglo XVIII vibraba con el teatro. El Teatro de los Caños, emplazado en el mismo lugar donde se encuentra actualmente el Teatro Real, era la sede de la compañía de cómicos italianos, y ofrecía un repertorio operístico comparable a cualquier ciudad europea de la época. Por otro lado, los Reales Sitios y sus coliseos ofrecían unos espectáculos reservados para la corte y dirigidos e interpretados en ocasiones por grandes estrellas de la ópera italiana: tales como el castrado Cafarelli o la afamada cantante Anna Maria Peruzzi[2]. El *Achille in Sciro* con música de Corselli, producido para la corte madrileña en 1744, es un ejemplo paradigmático de este tipo de repertorio, tal y como se trata en el presente dosier.

Por otro lado, y de un modo más inclusivo, los dos teatros públicos, el de la Cruz y del Príncipe, eran los guardianes del espectáculo teatral español, que recogía la estela del Siglo de Oro sin por ello estar cerrado a las nuevas tendencias dramáticas de Italia o Francia. El de la Cruz estaba situado en la actual intersección entre la calle de la Cruz y la calle de Espoz y Mina, y el del Príncipe, donde hoy se encuentra el Teatro Español, ambos en el Barrio de las Letras. Los dos tenían un ritmo de producción frenético: se representaba todos los días, de lunes a domingo, excepto en Cuaresma (cuando se realizaban otros espectáculos, como volatines o conciertos) y Corpus Christi (cuando se representaban autos sacramentales, hasta su prohibición en 1765). Por tanto, los dos teatros públicos nutrían a la capital de un goteo constante de obras dramáticas que incluían obras nuevas, traducciones del repertorio europeo y reposiciones del teatro del Siglo de Oro.

La variedad de géneros que ofrecían a la ciudad son otra muestra de la riqueza cultural del Siglo de las Luces madrileño. El género más representado era la comedia, que no hay que entender como género cómico; comedia es el nombre de cualquier obra teatral larga en tres actos o jornadas, independientemente de su argumento. Había comedias que eran enredos palatinos de cortes imaginadas, otras que narraban las peripecias de magos y brujas, dramas de honor, tragedias arcádicas, narraciones mitológicas o históricas, etc. La música era prácticamente omnipresente, aunque no siempre tenía la misma relevancia. Igual que el argumento de la comedia tenía múltiples variantes, también el componente musical variaba de un tipo a otro. Había comedias a las que los primeros estudiosos del teatro musical español del XVIII denominaron "casi zarzuelas" debido a la gran cantidad de música que tenían[3], y otras cuya música se limitaba a un coro inicial de pocos compases o a un escueto pasaje de baile. Esta casuística tan variada, sin embargo, tiene una serie de elementos que la definen como género: la música en la comedia siempre está indicada en puntos determinados del libreto por el dramaturgo y luego compuesta por un compositor que formaba parte de la compañía de representantes.

Biblioteca Nacional de España

Retrato de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. Fototipia de Hauser y Menet.

La comedia es un género en el que la declamación se acompaña con un número variable de pasajes musicales, aunque esto no quiere decir que estos sean accesorios o sean de poca calidad

Es decir, que no tenemos un género puramente musical (como ocurre en la ópera) o con una importante cantidad de números de música (como ocurre en la zarzuela). La comedia es un género en el que la declamación se acompaña con un número variable de pasajes musicales, aunque esto no quiere decir que estos sean accesorios o sean de poca calidad.

Han llegado a nuestros días centenares de partituras de música para comedias, conservadas sobre todo en el archivo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, algunas de ellas firmadas por

reconocidos compositores de la época. Hicieron música para comedias los compositores Luis Misón, Francesco Corradini, Gaetano Brunetti, Blas de Laserna o José de Nebra, además de muchos otros que, aunque famosos en su época, apenas se conocen e interpretan actualmente, como Antonio Guerrero, Manuel Ferreira o Pablo del Moral. De entre las miles de comedias conservadas, *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz es una de las que tiene mayor participación musical.

Biblioteca Nacional de España

Sra. Josefa, Manuel de la Cruz Pi. Actriz (quizá Josefa Figueras) vestida para representar *También hay duelo en las damas* de Calderón de la Barca, 1777.

Metastasio en la cartelera de los teatros de Madrid

Metastasio es un poeta omnipresente en la Europa del XVIII y los teatros públicos de Madrid no son una excepción. Aunque se representaron durante todo el siglo óperas o zarzuelas derivadas de sus libretos, lo más común es encontrar la obra de Metastasio reconvertida en comedia, tal y como ocurre con el caso particular del *Aquiles* que estamos tratando. De hecho, algunos de los principales dramaturgos del teatro madrileño del siglo XVIII suelen ser también traductores de los textos metastasianos. Debemos citar, además de Ramón de la Cruz, a Antonio Furmento Bazo, dramaturgo cuyas obras y traducciones gozaron de representación y fama en los teatros de la segunda mitad del siglo. Las traducciones suelen ser bastante literales, pero siempre conllevan adaptaciones a las convenciones dramáticas españolas, como la inclusión de los graciosos, la eliminación de las alegorías iniciales o finales o la adaptación del *dramatis personae* a la compañía de representantes. Sin embargo, dentro del *corpus* de las traducciones metastasianas, *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz es quizá una de las que más respeta el original.

Ramón de la Cruz (1731-1794) ha pasado a la historia como el principal sainetista del Madrid del siglo XVIII. Sin negar este hecho, su importancia abarca todo el espectro de géneros y prácticas teatrales del siglo XVIII[4]. Nacido y fallecido en Madrid, fue autor de afamadas comedias y zarzuelas y, en el campo del teatro breve, además escribió centenares de entremeses, fines de fiesta y loas, algunas sobre costumbres teatrales que han permitido a los investigadores conocer las particularidades de la sociedad de su tiempo con todo lujo de detalles. Además de *Aquiles*, tradujo otras obras de Metastasio como *L'olimpiade* (*Competencias de amistad, amor, furor y piedad*, 1762), *Ezio* (*Ecio triunfante en Roma*, 1775) y *Attilio Regolo* (*Atilio Régulo*, 1777). Pero no se limitó exclusivamente a este dramaturgo, sino que tradujo y adaptó obras de Zeno, Roccaforte, Racine, Voltaire o Beaumarchais. Sin duda, es una de las figuras imprescindibles para entender la pluralidad del teatro público madrileño del siglo XVIII.

Ramón de la Cruz ha pasado a la historia como el principal sainetista del Madrid del siglo XVIII. Sin negar este hecho, su importancia abarca todo el espectro de géneros y prácticas teatrales

La adaptación del Aquiles en Esciro de Ramón de la Cruz

Es bastante complicado relacionar la traducción con una versión metastasiana concreta, ya que las cinco versiones autorizadas del *Achille* tienen poquísimas diferencias entre sí. Lo más probable, por una cuestión cronológica, es que tradujese alguna de las dos primeras, estrenadas respectivamente en Viena (1736) y Venecia (1737), aunque también guarda pequeñas similitudes con el libreto de la representación madrileña y que trata Álvaro Torrente en este mismo dosier.

En su traducción del *Achille in Sciro*, Ramón de la Cruz demuestra un pleno conocimiento de la lírica italiana y sabe cómo adaptarla a las convenciones hispánicas. Los recitados se convierten en largos pasajes declamados, mientras que la gran mayoría de las arias son eliminadas. De manera general y a nivel estrófico, las largas cadenas *versi sciolti* de los recitados se convierten en romances octosílabos, estrofa imprescindible del teatro de la Edad Moderna española. De las veintisiete arias del original, el adaptador respeta exclusivamente tres: *No, no te espantes* (*Del sen gli ardori*) y *En mi vida vi hasta ahora* (*Chi mai vide altrove ancora*), en el primer acto y *Si en un pecho inflamas* (*Se un core annondi*), en el segundo.

Además, De la Cruz añade dos arias nuevas que no existen en el original como tal, aunque sí aparecen significadas en los recitados. También interpone un dúo al final de segundo acto que en el original es un recitado. Además, el traductor añade un coro más en el primer acto, quizá en un intento de adaptar el texto a la dramaturgia española, donde los coros son necesarios en la conducción de la escena. Finalmente, Ramón de la Cruz elimina los últimos versos del texto de Metastasio, que corresponden a una alegoría en la que la Gloria, el Tiempo y el Amor finalizan la ópera, poniendo en su lugar un coro con los siguientes versos: "Y concluyendo aquí / la comedia reverentes / pedimos al auditorio / que su aplauso nos premie".

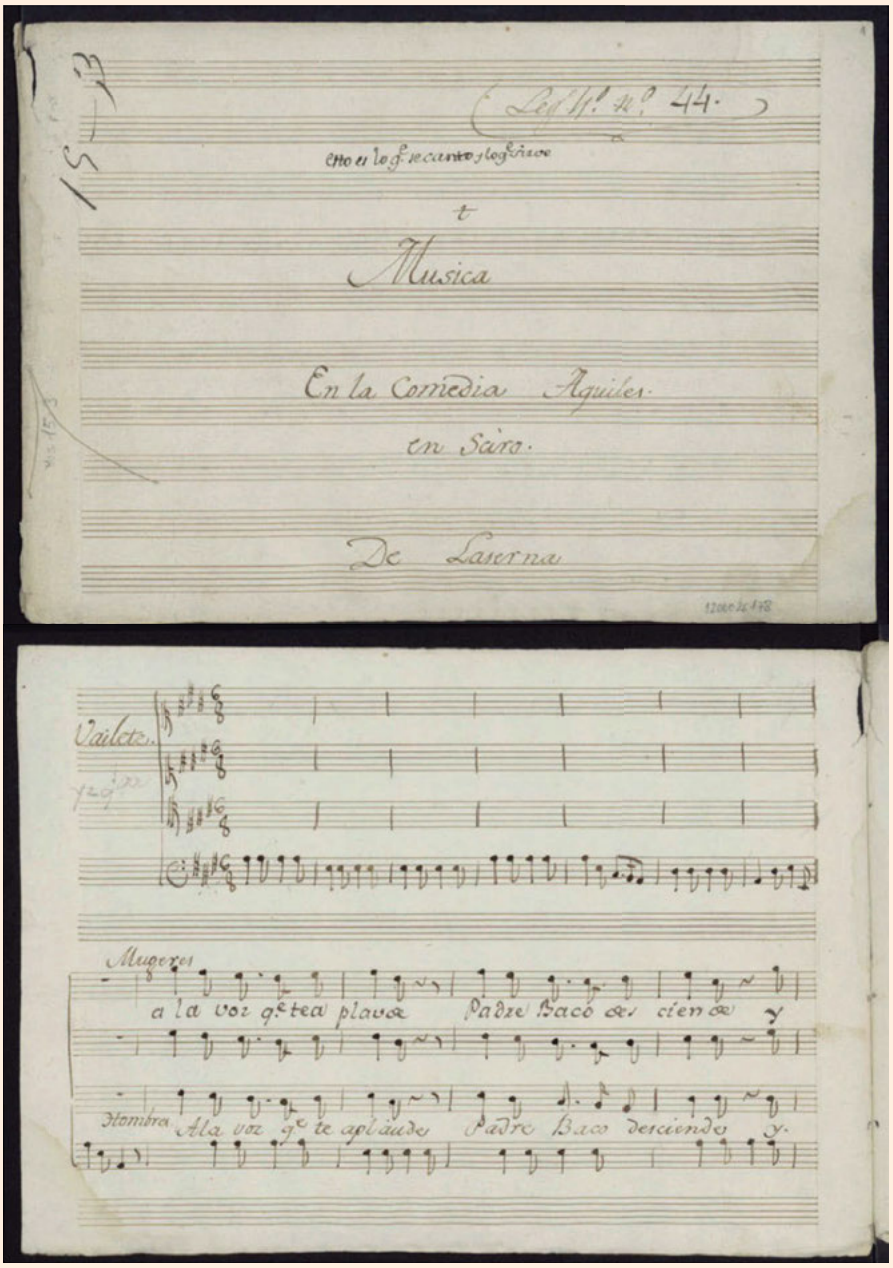
Además de la adaptación al repertorio nacional, los cambios están motivados por la necesidad de adaptar la obra a la compañía de representantes que tenía que estrenarla. En Madrid había dos compañías en el teatro público que se alternaban por meses en sendos teatros. Estas compañías, que variaban ligeramente de año en año, estaban formadas por más de treinta actores y actrices de los cuales no todos tenían que saber cantar. Había puestos concretos que estaban reservados para actrices y actores cantantes, tales como el de tercera, cuarta y quinta dama o cuarto y quinto galán, entre otros. Por tanto, cuando se convertía

un texto operístico en comedia para el teatro público había que elegir qué personajes de la ópera cantaban y cuáles pasaban a tener solo pasajes declamados. En el caso del *Aquiles*, el original y la traducción cuentan con los mismos personajes, pero de un total de siete solo cantan tres (Aquiles, Deidamía y Teágenes) mientras que los otros cuatro restantes (Ulises, Nearco, Licomedes y Arcadio[5]) no tienen ninguna intervención musical.

Blas de Laserna y la música para Aquiles en Esciro

La partitura de la comedia *Aquiles en Sciro* ha llegado a nuestros días bajo la signatura Mus 15-3. Se conservan conjuntas dos versiones de la misma comedia: la del estreno en 1779 y una reposición posterior que se hizo en 1791, para la que Blas de Laserna volvió a componer tres coros. Este procedimiento de recomponer música para una nueva representación era algo bastante habitual. La partitura de 1779 no está firmada por el compositor, al contrario que la de la reposición. Sin embargo, presenta algunos de los nombres de los intérpretes originales que trabajaron para la compañía de Eusebio Ribera y en la cual Laserna trabajaba como compositor, por lo que es lógico asumir la autoría de Laserna para las dos versiones de la obra, en la que además se observa un estilo compositivo común. De hecho, no es extraño encontrarse una partitura del teatro público sin firmar. Probablemente, el carácter fijo que tenía el puesto de compositor de compañía y la poca difusión que estas obras tenían (rara vez se interpretaban fuera de los dos teatros públicos de la capital) hacía que no fuese necesario reclamar la autoría en ningún momento y, por tanto, firmar los obras no sería realmente necesario.

La música del *Aquiles en Sciro* muestra un compositor teatral competente, capaz de escribir una música acorde con una adaptación de Metastasio. Blas de Laserna (Corella, Navarra, 1751- Madrid, 1816) es uno de los compositores principales del teatro público madrileño. Ha pasado a la historia como un compositor relacionado con la parte más castiza de la música popular. Los primeros musicólogos que trabajaron los géneros escénicos del Siglo de las Luces vieron en él a un 'españolista'[6] que defendía la música nacional contra la invasión de lo italiano, visión completamente superada. Blas de Laserna fue un compositor paradigmático del teatro madrileño, capaz de asumir un código musical tanto italiano como español e incluso de mezclarlos. Pero esa es precisamente la quintaesencia del teatro madrileño público del siglo XVIII, la pluralidad de estilos y la convivencia de un teatro antiguo y moderno, nacional y extranjero, unido a una producción constante y frenética.



Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

Portada y primera página del *Aquiles en Sciro* de Blas de Laserna, 1779.

Blas de Laserna ha pasado a la historia como un compositor relacionado con la parte más castiza de la música popular

La vida y obra de Laserna son típicas del músico teatral[7]. Tras una etapa de formación que probablemente comenzó en su tierra natal, se trasladó a Madrid, donde llegó a ser compositor de la compañía de Eusebio Ribera en 1777, la misma que estrenó y para la que se tradujo el *Aquiles en Sciro* dos años después. Entre sus principales labores estaba la de escribir toda la música necesaria para las representaciones. Trabajó en el teatro público hasta prácticamente el final de su vida y, por ello, han llegado a nuestros días cientos de partituras suyas, principalmente comedias (más de un centenar), tonadillas, sainetes, operetas y demás géneros que convivían en los dos teatros públicos. Gracias al trabajo de investigadores e intérpretes, es posible escuchar la música de Laserna, en especial algunas de las obras o números de música más populares, como la *Tirana del Trípili*.

Sin embargo, la música del *Aquiles* ofrece una propuesta diferente. Laserna se muestra conocedor del código musical de la ópera seria italiana. Las arias del compositor, independientemente de que estuviesen en el original metastasiano o fueran añadidas por Ramón de la Cruz, tienen en su mayoría la forma *aria da capo*. No obstante, Laserna elimina cualquier rastro de melismas y adornos exagerados, mostrando un conocimiento de la estética teatral del momento que intentaba evitar todo lo superfluo en la melodía, reflejo de un estilo clásico que se imponía.

La música que Laserna compone para la representación está formada por dos coros, un aria y un recitado con aria en el acto primero; un coro, un aria-minueto, un aria y un dúo en el segundo acto; y un aria en el acto final. En total, diez números musicales que demuestran la maestría de Laserna como compositor en una época en la que están vigentes varios códigos estéticos y musicales. Destacan entre los

números de música el final del primer acto, un recitado y un aria de Teágenes (como ocurre en el original), cantado en el estreno por Tadeo Palomino, un afamado actor-cantante cuyo virtuosismo vocal era muy reconocido en su época. También el aria de Aquiles *Si en un pecho inflamas*, que se corresponde con *Se un core annondi*. El aria original se convierte en la versión española en una exquisita aria-minueto en la que, sin embargo, se respeta la forma original: alternancia de las estrofas a solo con respuestas corales. Esto mismo ocurre en la versión de Corselli, lo que podría relacionar la traducción de Ramón de la Cruz con la versión madrileña de la ópera.

El papel de Aquiles, interpretado probablemente por la primera dama de la compañía, Josefa Figueras, tiene exclusivamente esta pequeña canción como componente musical. El hecho de que el papel masculino protagonista fuera interpretado por una mujer era algo habitual. No había castrados en el teatro popular madrileño del siglo XVIII. Por tanto, si para alguna obra en concreto se precisaba del tan habitual papel de héroe con voz blanca, una de las actrices de la compañía actuaba como tal. En este caso era, curiosamente, más necesario mantener la convención musical que la veracidad de la escena. Esta convención plenamente hispana de 'mujer en ropas de hombre' se pudo apreciar también en la adaptación del *Achille* que se hizo para la corte Real en el 1744, tal y como trata Torrente. El resto de las arias son exclusivamente de Deidamía, interpretada en el estreno por Manuela Guerrero, y Teágenes, el ya citado Tadeo Palomino, cuarta dama y cuarto galán de la compañía, cuya fama como cantantes era manifiesta.

En definitiva, la comedia *Aquiles en Sciro* es un paradigma de la representación musical del Madrid del XVIII. Por un lado, es una muestra del modo de trabajo y producción del teatro de la capital, donde colaboraban codo con codo algunos de los grandes literatos y músicos de la época. Por otro lado, es un testimonio de la pervivencia del repertorio metastasiano y de su irradiación no solo como ópera, sino como convención dramática adaptable a géneros de teatro diferentes como la comedia española. Finalmente, *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz y Laserna es un ejemplo de la compleja mixtura que el teatro popular acoge durante todo el siglo: un teatro plural, que mantiene los códigos que lo caracterizan, pero de una manera que le permite absorber las novedades teatrales de la Europa del siglo XVIII. Un teatro español, pero también europeo, cuya música forma parte indispensable de un patrimonio que afortunadamente ha llegado a nuestros días. ¶

Antonio Soriano Santacruz. Universidad Complutense de Madrid

Notas

1. Bedera, Cristina: "Una adaptación española de *Aquiles in Sciro*", en Kleinertz, Rainer (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996, págs. 189-193.
2. Leza, José Máximo: "La música en el siglo XVIII" en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Volumen 4, 2014, pág. 318.
3. Cotarelo y Mori, Emilio: "Ensayo histórico sobre la zarzuela, desde sus orígenes hasta nuestros días", en *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, Vol. XIX, 1932, pág. 670.
4. Cotarelo y Mori, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899, pág. 246.
5. En este artículo, al contrario que el resto del dosier, al tratarse una de una traducción española hemos utilizado los nombres que Ramón de la Cruz utiliza en su obra, que varía ligeramente de la forma española actual. Solo se ha utilizado la variante italiana de Achille para referirse al conjunto de la ópera.
6. Sobretodo en los estudios sobre la tonadilla escénica. Subirá, José: *La tonadilla escénica*, Madrid, Real Academia Española, 1928.
7. Cabañas Alemán, Fenando J.: "Laserna [La Serna], Blas de" en Casares Rodicio, Emilio (Coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Vol. 6, SGAE, 2002, págs. 776-779.

Orfeón Donostiarra
AUDITORIO NACIONAL
2 abril -19:30 - Sala Sinfónica
G. Fauré PAVANA y REQUIEM
F. Poulenc GLORIA

Julia Blasco Soprano
Anaís Fernández Soprano
Gabriel Alonso Barítono
Orquesta de Cámara Andrés Segovia
Director José Antonio Sainz Alfaro
A+música.com
La sociedad civil involucrada
Auditorio Nacional de Música
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Vivica Genaux

RibaltaLuce Studio

"Se acabó lo de obsesionarse con la perfección, eso no funciona"

Vivica Genaux (Fairbanks, Alaska, 1969) es uno de los grandes iconos canoros de la ópera barroca de nuestros días. Tras dos décadas de dedicación prácticamente exclusiva a este repertorio, la mezzosoprano norteamericana parece haberse especializado en esas arias peliagudas —algunas, escritas exprofeso para el *castrato* Farinelli, sin ir más lejos— a las que muchos colegas suyos (mezzosopranos, contraltos y, por supuesto, contratenores) prefieren no enfrentarse. Genaux regresa a Madrid, al Auditorio Nacional, donde formará parte, el 22 de marzo, del elenco vocal que cantará la ópera *Silla* de Haendel, dirigido por Fabio Biondi. Con Genaux tuvimos ocasión de charlar en Malta, durante el Valletta Baroque Festival, antes del ensayo previo al concierto que ofreció en el Teatru Manoel junto Les Musiciens du Louvre, bajo la dirección de Thibault Noally.

Eduardo Torrico

Los cantantes que se dedican a la ópera barroca suelen decir que cantar a Haendel es más agradecido que cantar a Vivaldi, por poner un ejemplo. ¿Está de acuerdo?

No. Haendel me resulta más difícil que Vivaldi, pero todo depende del mecanismo que tenga cada cantante. Para algunos es más fácil Haendel, pero para otros lo es Vivaldi o Porpora. En mi caso, Porpora es más complicado que Haendel, y Haendel es más complejo que Vivaldi. Con quien me siento más cómoda es con Hasse. Adoro la música de Hasse. Por lo que respecta al *Silla* que vamos a cantar en el Auditorio Nacional de Madrid, es un proyecto que desarrollamos con Fabio Biondi en 2017. Grabamos esta ópera y la interpretamos en versión concierto dos veces en Japón, en Yokohama, en marzo de ese mismo año. *Silla* contiene un buen número de piezas hermosas; no es muy larga —apenas dos horas—, pero cada aria está llena de energía, de dinamismo… Los recitativos son muy cortos, lo cual facilita el seguimiento de la trama. Creo que el reparto vocal de aquella grabación discográfica era de mucha calidad, y este lo va a ser también, porque apenas ha habido cambios.

Estamos quizá ante la ópera más enigmática de Haendel: se desconoce cuándo y dónde se estrenó, y los motivos por los que se compuso… Lo único que sabemos es que el autor reutilizó parte de la música en su siguiente ópera, *Amadigi*.

Sí, pero no olvidemos que hay otra ópera tan o más enigmática que *Silla*: *Rodrigo*. La hice el pasado mes de diciembre en Viena, con la orquesta Les Accents, dirigida por Thibault Noally. *Rodrigo* fue la primera ópera que escribió Haendel tras dejar Hamburgo. Está llena de arias de una gran complejidad técnica. Tanto *Silla* como *Rodrigo* encierran una buena dosis de misterio, y es curioso que me haya tocado cantar las dos en tan corto espacio de tiempo.

En *Silla* canta el personaje de Lepido, que fue estrenado por el *castrato* Valeriano Pellegrini. ¿Qué características entraña este papel?

Lepido es el héroe de la ópera, el que lucha contra el malvado Silla. La primera aria que canta es *Se ben tuona il ciel irato*, una reelaboración de *Come nembo che fugge dal vento*, aria incluida en el oratorio romano *Il trionfo del Tempo e del Dinsinganno*, compuesto seis años antes en Roma. Esa primera aria es realmente difícil, pero luego hay otras dos que son más cómodas. Lepido tiene también un bello dúo con Flavia, *Sol per te, bell'idolo mio*, como escena final del primer acto. Y luego, también con Flavia, tiene en el segundo acto otro dúo muy breve, *Ti lascio, idolo mio*, que ya aparecía en *Rodrigo*.

Viendo su producción discográfica, se constata que hay menos títulos operísticos de Haendel de lo que cabría esperar: *Silla, Arminio, Rinaldo* y *Serse*, este último, grabado el pasado año con Il Pomo d'Oro y Maxim Emelyanychev, en el cual usted canta el papel de Arsamene.

"Tuve una suerte increíble al empezar en la música barroca con Jacobs, porque él, más que fijarse en cuestiones puramente técnicas de canto, se fija en la parte emocional"

Es lo que hay, sí… No es mucho, pero estoy satisfecha. Especialmente, del *Serse* que usted menciona. Creo que hicimos un buen trabajo, sobre todo, Franco Fagioli en el papel protagonista. No he escuchado ningún otro Serse como el que canta él en esta grabación.

Sin embargo, su bagaje discográfico está lleno de títulos de Hasse. ¿Ha venido también así dado o es porque lo ha escogido usted?

Como le dije antes, amo a Hasse. Hasse fue mi puerta de entrada a la ópera barroca, gracias a René Jacobs. Y si me enamoré de la ópera barroca fue precisamente por Hasse. Amo a Hasse porque la estructura armónica de su música es muy simple —contrastándolo con Haendel, por ejemplo— y porque con él un cantante puede usar bastante el *rubato*. Eso no se da en casi ningún otro compositor de aquel momento, quizá con excepción de Porpora. La orquesta te proporciona una estructura, pero después tú gozas de una gran libertad para construir.

Quizá ello es debido a qué Hasse estaba casado con una cantante, Faustina Bordoni, y no era cuestión de ponerle las cosas muy difíciles a su esposa.

Él mismo fue cantante, tenor. Y, como Haendel, de niño cantaba como soprano en un coro. Hasse y Haendel tuvieron siempre una estrecha relación con cantantes y conocían a la perfección cómo funcionaban las voces. Además, los dos se impregnaron del estilo italiano. Hasse fue muy joven a Nápoles y allí vivió durante casi veinte años antes de volver a Alemania, a Dresde. Pero ese fue un regreso físico tan solo, no estilístico: jamás dejaría de componer en estilo italiano.

De hecho, él, y no Haendel, era conocido como "*Il caro sassone*" por los italianos.

Bueno, siempre habrá discusiones en torno a eso. Me temo que nunca sabremos si le llamaban así a uno, a otro o a los dos indistintamente.

Ha mencionado que empezó a cantar ópera barroca debido a Hasse. Cuénteme cómo fue esa historia.

Fue en 1998. Yo había debutado en 1994 y durante los tres primeros años lo único que canté fue Rossini: *L'italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola*… Pasados esos tres años, la gente empezó a preguntarme qué otras cosas era capaz de hacer, y mi respuesta siempre era la misma: "No tengo ni idea". Lo único que tenía claro es que no quería cantar Mozart ni nada del periodo clásico, por una cuestión de tesitura, ya que las voces tienden a subir demasiado. Rossini, en cambio, siguió empleando *castrati* en varias de sus óperas y, por eso, yo me sentía bien cantando Rossini, papeles como Arsace en *Semiramide* o Malcom en *La donna del lago*… Son caracteres parecidos a los que se encuentran en la ópera barroca, en el Sesto de *Giulio Cesare*, por ejemplo. El rango vocal es también similar, ya que va desde el Sol bajo hasta el Si alto natural. En el periodo clásico —Piccini, Mozart, Haydn…— se empieza ya en un *passaggio* bastante más alto, en el cual yo jamás me he encontrado a gusto. Pero otra de las razones por las que no me quería dedicar a cantar Mozart es porque en esos años había mucha gente que lo hacía muy bien y era consciente de que me iba a encontrar con una gran competencia.

¿Y posteriormente no ha caído en la tentación de cantar Mozart?

Si tienes la fortuna de poder hacer aquello que sabes hacer realmente bien, no lo desaproveches, sobre todo si te gusta hacerlo. Creo que mi terreno es el Barroco.

¿Cómo llegó usted hasta Hasse?

Tuve una reunión con un director, le comenté que me encontraba en un mar de dudas, que no sabía a qué me quería dedicar… Y él me dijo de manera categórica: "Canta Hasse". "Hasse, ¿quién es Hasse?", repliqué. Me explicó quién era y entonces me presenté a una audición para René Jacobs, en diciembre de 1996. Solo he tenido dos audiciones en mi carrera: esta y otra en la Staatssoper de Berlín, cantando arias de Malcom. Jacobs me pidió que cantara dos arias de Selimo, de la ópera *Solimano* y, nada más terminar la audición, me instó a que subiera a su oficina: "Muy bien, aquí tienes el contrato, ya lo puedes firmar". Eso fue justo un año antes de que estrenáramos *Solimano*, así que tuve doce meses para preparar a conciencia el papel junto a mi profesor de canto.

Eso fue con Concerto Köln. Supongo que no estaría muy habituada a cantar con orquestas historicistas.

¡Era la primera vez que escuchaba una orquesta con instrumentos originales! Había hecho poco antes un *Ariodante* de Haendel en Dallas, en lo que fue mi debut barroco, pero con

una orquesta moderna, con el diapasón a 442 Hz., creo recordar. Estuvimos ensayando *Solimano* cuatro semanas en Alemania y —esto es algo que comento con frecuencia— aquello para mí fue como cuando Dorothy entra en el País de Oz. ¡Fue como si hubiera vivido toda mi vida en un mundo en blanco y negro y, de repente, tras abrir una puerta, empezara a ver el mundo en Technicolor! Ese sonido de los instrumentos originales me resultaba increíble, asombroso, maravilloso… El fagot, los oboes, las cuerdas de tripa… Ni por lo más remoto había escuchado antes algo parecido. No podía ni creer que cada miembro de la orquesta fuera en sí mismo un solista: tocaban juntos, pero cada uno tenía ideas, proponía cosas originales al director, a los cantantes… Yo estaba acostumbrada a trabajar con orquestas modernas: "Tú haces tu trabajo y yo hago el mío"… No existía demasiada comunicación entre nosotros durante los ensayos y las representaciones, ni cuando volvíamos a casa tras haber actuado. Pero con Concerto Köln, y con las otras orquestas barrocas con las que luego he trabajado, era completamente diferente.

Después de cantar *Solimano*, con esa música de Hasse que le resultaba relativamente sencilla, llega la grabación, también con Jacobs, de un disco con arias para Farinelli, que es probablemente lo más difícil con lo que se puede topar un cantante de ópera barroca.

Lo primero que tengo que decir es que a Jacobs siempre le estaré eternamente agradecida por comentarme que tenía el proyecto de Farinelli en mente y que quería hacerlo conmigo. Me dijo que llevaba mucho tiempo esperando encontrar al cantante idóneo, pero que no daba con él. Lo acepté inmediatamente, por supuesto. René me entregó un enorme paquete con arias que había cantado Farinelli en su tiempo y me pidió que las estudiara. Lo primero que comprobé es que la tesitura de Farinelli era demasiado alta para mí, porque él era soprano y yo soy mezzosoprano. Pero René me tranquilizó y me dijo que no era demasiado problema bajar un poco para que se adaptase a mi voz. Creo que tuve una suerte increíble al empezar en la música barroca con Jacobs, porque él, más que fijarse en cuestiones puramente técnicas de canto, se fija en la parte emocional y en utilizar todos los colores posibles de la voz. No sé si aquello que hicimos entonces era lo más correcto estilísticamente, pero lo disfruté muchísimo.

En estos veinte años, ¿cuánto ha cambiado su forma de entender y, sobre todo, de cantar la ópera barroca?

Cuando te enfrentas a esta música, es importante conocer tus propios límites. Por ejemplo, cuando estábamos ensayando *Silla* el pasado año para una representación en Bucarest, Fabio Biondi nos dijo: "Todos interpretáis muy bien esta música, pero la belleza del idioma haendeliano reside en la exactitud, en vivir dentro de los límites que él ha fijado, sin salirnos nunca de ellos. Cuanto más os acerquéis a lo que él demanda, más bella sonará esta música". A mí me gusta mucho usar el *rubato* y por eso me atrae tanto la música de Porpora, pero Fabio tenía razón cuando nos decía que determinadas cosas pueden funcionar bien con ciertos compositores, pero no con Haendel. Con Haendel hay que respetar en todo momento la estructura. La estructura es la belleza. Seguramente en estos veinte años habrá cambiado mi forma de cantar, pero pienso que eso es algo que también está relacionado con el aprendizaje de los diferentes lenguajes musicales.

¿A qué se refiere concretamente?

Cantar Bellini no es lo mismo que cantar Rossini, Donizetti, Verdi o Meyerbeer, porque son lenguajes distintos. Creo que mi personalidad se basa principalmente en encontrar la estructura correcta, en entender lo que voy a cantar… Mire, si compro un aparato electrónico, lo primero que hago es consultar el manual de instrucciones, antes incluso de abrir la caja. Necesito saber desde el principio cómo funciona. Con la música me ocurre lo mismo. Por ello, siempre me ha resultado tan sencillo trabajar con Jacobs, porque él tiene la estructura metida en la cabeza desde el primer momento; todo se reduce luego a hacer lo que él ha ideado. Y a hacerlo con esa energía que le caracteriza, aunque tengamos que estar ensayando durante horas y horas cada día. Me encanta la manera de trabajar que tiene.

Es curioso, porque él fue contratenor, pero no le gusta trabajar con contratenores; prefiere mezzosopranos, como es su caso.

Bueno, a René le encanta trabajar con Bejun Mehta.

Es la excepción que confirma la regla.

"Con Haendel hay que respetar en todo momento la estructura. La estructura es la belleza "

Otro que también ha renegado de los contratenores es Biondi.

Ahí sí le doy la razón: definitivamente, Fabio no quiere trabajar con contratenores. Sin embargo, en el caso de Jacobs no es cuestión de que le guste o no una determinada cuerda, sino de que le guste o no un cantante concreto. "Me gusta esta soprano y esta otra soprano no me gusta", es lo que él dice, y trabaja solo con la soprano que le gusta. No es que tenga un problema con todos los contratenores, es que él solo trabaja en general con los cantantes que le convencen, no con otros.

Tiene fama de ser un director muy preciso y riguroso y, por lo que cuenta usted, parece que lo es.

Él lo sabe todo de todos nosotros. Seis meses antes de comenzar un ensayo, ya nos ha enviado la partitura con todos los ornamentos especificados, para que nos los aprendamos a la perfección. Pero hace exactamente lo mismo con los que integran el bajo continuo. Después, cuando estamos ensayando, puede modificar alguna cosa, pero no lo sustancial. Él no cambia prácticamente nada, tú eres quien te tienes que adaptar a lo que él está pidiendo. Y me parece perfecto, porque esa es la manera en la que me gusta trabajar: prefiero tener siempre a alguien que sepa cómo guiarte para obtener lo mejor de ti.

Imagino que no todos los cantantes responden a esos requerimientos con la fidelidad con que lo hace usted.

Le contaré una anécdota. Tengo una amiga con la que estudio frecuentemente, porque posee una técnica increíble, una técnica que yo jamás tendré. Mi amiga ha acuñado una frase: "Hay dos clases de cantantes: los cantantes inteligentes, que son soportables, y los jodidos vagos, que son insoportables. Los jodidos vagos no saben nunca nada, no se acuerdan ni de sola una palabra de su papel, pero… ¡cantan como los ángeles! Los odias, pero no puedes prescindir nunca de ellos. Los cantantes inteligentes, en cambio, conocen al dedillo su papel, se saben todas las notas, lo tienen todo preparado, pero piensan demasiado y actúan siempre de manera consciente. Técnicamente son como un instrumento musical, pero a veces no son capaces de sacar lo mejor que tienen dentro".

¿Se considera a sí misma una cantante metódica?

Me gusta tener bajo control lo que voy a hacer, pero, por otro lado, también me gusta disfrutar cada vez más, comprobar cómo fluye la música de acuerdo con lo que tengo dentro de mi cabeza, dentro de mi mundo de fantasía… En ese sentido, he de decir que la cantante con la que más a gusto me he encontrado ha sido Simone Kermes, cuando hemos hecho conciertos y grabaciones que giraban en torno a las *Rival Queens* de Haendel. Simone posee una técnica asombrosa y es consciente de que todo va a funcionar sobre el escenario, pero ella siempre está improvisando. Y para mí, que soy mucho más rígida —una especie de suiza-alemana—, eso ha sido como una revelación. Hemos hecho aproximadamente quince conciertos juntas con ese programa y no solo he disfrutado como no lo había hecho nunca, sino que he aprendido muchísimo de Simone. Desde entonces, he decidido que quiero disfrutar haciendo música, y no buscar una perfección que nunca se alcanza. Se acabó lo de obsesionarse con la perfección, eso no funciona; lo importante es conocerte, saber lo que eres y a dónde puedes llegar, pero siempre disfrutando con lo que estás haciendo. ¶

TEATRO REAL

ÓPERA

AQUILES EN ESCIROS

Francesco Corselli

Llega al Real, en su apuesta por la recuperación del patrimonio lírico español, una obra maestra del Barroco.

Director musical — *Ivor Bolton*

Director de escena — *Mariame Clément*

Orquesta Barroca de Sevilla
Coro Titular del Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real

17 - 27 MAR, 2020

ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Patrocina

Junta de Amigos

COMPRA TUS ENTRADAS EN TEATROREAL.ES · 902 24 48 48 · TAQUILLAS · SÍGUENOS

Hazte Amigo del Teatro Real | y disfruta de grandes ventajas, como acceso exclusivo al Teatro, promociones especiales, descuentos... ¡y muchas más! | amigosdelreal.es · 915 160 630

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem · Comunidad de Madrid · MADRID

Cuarteto Gerhard

Josep Molina

"Cuantas menos etiquetas, mejor; nos gusta sentirnos libres como intérpretes"

Cumplen diez años, que, reconocen, han pasado volando, y en esa década no han dejado de mejorar en lo técnico y, lo que es más importante, en la calidad del sonido y la frescura interpretativa. En el Cuarteto Gerhard, integrado por los violinistas Judith Bardolet y Lluís Castán, el viola Miquel Jordà y el violonchelista Jesús Miralles, la pasión compartida por la música de cámara define su vocación y su carrera. Llevan el nombre de Robert Gerhard con orgullo y admiración por su obra ("Para nosotros el Año Gerhard es cada día, lo tocamos siempre") y en este año, en el que celebran su décimo aniversario, interpretarán sus dos cuartetos en Barcelona, San Sebastián, Viena y Berlín, entre otras ciudades. Trabajan en un nuevo disco para el sello francés Bleu Danube y están exultantes tras inaugurar, el pasado 25 de enero, la Bienal para cuartetos de cuerda de Ámsterdam con una innovadora performance de la *Suite Lírica* de Alban Berg.

Javier Pérez Senz

"Inaugurar la Bienal de Ámsterdam ha sido una experiencia maravillosa. Hemos vivido con muchísima emoción la gestación y preparación de este proyecto innovador y muy estimulante, una auténtica *performance* de la *Suite lírica* con la proyección en directo en una gran pantalla de una película de Samuel González —el creador— y de Bleu Danube, que recrea, ilustra y reflexiona sobre su contenido poético, el amor posesivo. La producción usa como banda sonora en algunas secciones nuestra propia grabación de la obra para Harmonia Mundi en 2017, en un programa con el *Cuarteto op. 41 nº 3* de Robert Schumann y *Officium breve* de György Kurtág, mientras que otras secciones las tocamos en directo en una actuación en 4D que explora los límites entre la ficción y la realidad. Es un formato novedoso

que pronto haremos en París y que esperamos llevar de gira", explica Miquel Jordà, ante el asentimiento de sus colegas. Es curioso, dentro y fuera del escenario, la sintonía de estos cuatro jóvenes músicos, también absoluta a la hora de ofrecer, con todas sus aportaciones personales, una especie de respuesta coral muy reveladora.

Philip Glass, Joan Magrané y Josep Maria Guix han compartido protagonismo en la serie de conciertos que el Cuarteto Gerhard ha realizado como formación residente en el Palau, junto a los grandes clásicos del repertorio, como Schubert, Beethoven y Mozart. Actualmente, los integrantes del Cuarteto Gerhard viven inmersos en el proceso de creación de un cuarteto del compositor catalán Ramon Humet.

La música actual forma parte de una filosofía artística que huye de etiquetas y especializaciones. "Cuantas menos etiquetas mejor", explican. "Nos gusta sentirnos libres a la hora de escoger las partituras. Tocar como formación residente te permite un contacto continuado con el público y una gran variedad de estilos", dice Jesús Miralles. "El próximo año será el turno de Joan Guinjoan", avanza Judit Bardolet, al tiempo que señala lo excitante que resulta para un cuarteto el trabajo directo con un compositor, algo que, en el caso de la obra de Ramon Humet, "va incluso más allá, al poder colaborar y aportar ideas durante el proceso de composición, en un espacio de creación fascinante y revelador".

Desde sus años de estudio en el Conservatori de Música de Vila-seca (Tarragona), sentían una atracción total por la música de cámara. Muy pronto llegaron los primeros conciertos y premios, bien como ganadores del Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España (2011) y el premio El Primer Palau en Barcelona (2012), bien como finalistas del ICMC de Hamburgo (2012). "La atracción total por la música de cámara ya era clave en nuestros primeros años de estudio juntos en el Conservatori de Vila-seca", explica Lluís Castán. "Teníamos claro desde el principio que queríamos dedicarnos a la música de cámara, y ese fue ya el principal incentivo en nuestro primer año en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC). En esos años el interés por la música de cámara era mayor y, desde el principio, tuvimos conciertos pagados. De hecho, el primer concierto profesional lo dimos en Chert (Alicante), en 2010. Tocamos el *Cuarteto KV 80* de Mozart, *Vistes al mar* de Toldrà y el *Cuarteto op.13* de Mendelssohn; fue un programa que repetimos después en Peñíscola. Y, desde entonces, siempre hemos tenido conciertos en la agenda", añade. "Por cierto —apuntan Miquel Jordà y Jesús Miralles—, realizamos una grabación casera en un *minidisc* de ese primer concierto, lo enviamos al concurso del INJUVE y lo ganamos".

Se sienten igual de cómodos tocando Beethoven —en la Bienale de Ámsterdam interpretaron su último cuarteto— que Kurtág, por el que sienten auténtica devoción, y les encanta estrenar obras, como demostraron la pasada temporada en Madrid con su interpretación del *Cuarteto nº 4* de Jesús Rueda, encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), cuya música compartía protagonismo con piezas del compositor húngaro, como *Officium breve* y *Seis momentos musicales*. Ese mismo mes de enero de 2019 actuaron en el ciclo Da Camera, a cargo de alumnos de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en el programa del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid. Y como uno de los grupos seleccionados del departamento de cuartetos bajo la guía de Günther Pichler, interpretaron la *Suite lírica*, una de sus obras predilectas.

En su consolidación como formación estable han sido decisivos sus años de residencia en Suiza, trabajando con Rainer Schmidt, del Cuarteto Hagen, en la Hoschule für Musik Basel. "Al acabar los estudios en Barcelona barajamos varias opciones para continuar nuestra formación y, al principio, descartamos Basilea porque es una ciudad muy cara. Pero tuvimos un golpe de suerte al ganar el Premio de Creación Joven del INJUVE en 2010, del que hablábamos antes, y eso nos permitió afrontar los primeros gastos. Los tres años de trabajo con Rainer Schmidt fueron muy importantes. Para nosotros, el Cuarteto Hagen era un referente y un estímulo constante tanto por su perfección técnica como por el repertorio que cultivaban, y que es el que nosotros queríamos tocar".

"Nunca nos ha gustado refugiarnos en una zona de confort y, después de tres años en Basilea, sentíamos la necesidad de buscar nuevos impulsos"

"La vida en Basilea es muy cara, pero existen muchas ayudas. Un día, el compositor Jürg Wittenbach nos escuchó en un concierto y nos dijo que iba a conseguirnos una ayuda, porque le había gustado mucho nuestra forma de tocar. Bueno, pensamos que era solo un cumplido, pero poco después nos llegó un cheque de diez mil euros de una fundación a la que nos había recomendado. Nosotros estábamos encantados, pero el compositor nos dijo que se había enfadado mucho porque había solicitado veinte mil euros y solo nos habían concedido la mitad", recuerda aún con asombro Miquel Jordà. "Y una donación anónima, algo que es muy habitual en Suiza, nos pagó un semestre de estudios a los cuatro", añade Lluís Castán.

Tras la experiencia suiza, llegaron tiempos de cambio y los Gerhard decidieron proseguir su formación en Berlín bajo la tutela de Eberhard Feltz, en la emblemática Hochschule für Musik Hanns Eisler. Judith Bardolet nos habla de la lección de honestidad y generosidad que les brindó Rainer Schmidt: "Nunca nos ha gustado refugiarnos en una zona de confort y, después de tres años en Basilea, sentíamos la necesidad de buscar nuevos impulsos. Además, Rainer nos dijo: 'Os he enseñado todo lo que sé y creo que ha llegado el momento de ampliar vuestras fronteras como intérpretes'. Fue muy honesto, porque podíamos seguir en Basilea, pero su consejo nos motivó mucho, así que en 2014 decidimos instalarnos en Berlín para seguir perfeccionándonos en la escuela de cuerda más potente de Europa, la Hans Eisler, con Eberhard Feltz".

La suerte, reconocen, ha sido constante en su trayectoria, y desde el primer día nunca han faltado conciertos en su agenda, lo que les llena de orgullo: "Teníamos conciertos y mucha suerte, porque siempre ha habido golpes de fortuna y premios, como sucedió con El Primer Palau, que nos han permitido consolidar nuestra carrera en un mercado altamente competitivo", dice Miquel Jordà. "Siempre hemos podido tocar, pero en Berlín era una fiebre, una obsesión por ensayar, explorar, poner ideas locas en práctica, experimentar, avanzar. Y de nuevo la suerte. Un matrimonio de apasionados melómanos nos dejó vivir en su casa, en la que teníamos que dar una serie de conciertos", explica.

Barcelona, Madrid, Londres, Basilea y Berlín son ciudades habituales en su actividad concertística y no ocultan su satisfacción. "Lo importante es tocar cada vez mejor", repiten como un mantra que define su voluntad de formar parte de los mejores cuartetos de su generación. Trabajo duro, sin duda, y suerte, también, en el mundo del disco. Su tarjeta de presentación fue un disco editado por Juventudes Musicales con obras de Beethoven y Janácek. En 2016 sorprendieron con un cuidadísimo disco, editado por Seed Music, que mostraba su espectacular crecimiento artístico a lo largo de un variado programa con el *Cuarteto nº 1 op. 12* de Mendelssohn, el *Cuarteto nº 2*, de Gerhard, el *Cuarteto en Fa mayor* de Ravel y, como bonus, el *Nocturno* de *Vistes al mar*. "Es un disco del que nos sentimos muy satisfechos, por la calidad técnica y el lujo de los comentarios del escritor Jaume Cabré", dicen.

Al año siguiente grabaron para Harmonia Mundi el programa anteriormente comentado con obras de Schumann, Berg y Kurtág. Y ya están preparando su cuarto disco, un proyecto que les ilusiona especialmente porque es una iniciativa de Samuel González, con el que acaban de triunfar en Ámsterdam, para su nuevo sello discográfico: "Ahora estamos trabajando en un proyecto que nos apasiona, una producción de un sello nuevo, Bleu Danube, con un programa difícil y ambicioso, nada menos que el último cuarteto de Schubert y *Seis momentos musicales* de Kurtág, que es uno de nuestros compositores preferidos". ¶

Pepe Ainsua

Ernesto Aurignac, jazzista y poeta sinfónico

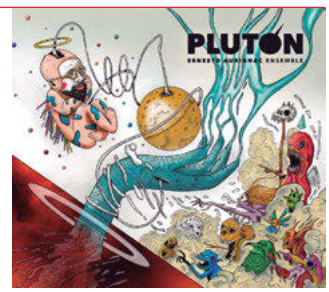
DICK Angstadt, alma y piel del añorado Bogui madrileño, nos confesó en su día que el jazz tenía que ver más con la vida que con la música. Y, efectivamente, el aliento vital es lo que mueve en primera instancia a los verdaderos jazzistas, a la postre, músicos que se contestan y cuestionan todo, creadores que reniegan del atajo, ciudadanos que buscan una vida auténtica, mejor. El altosaxofonista Ernesto Aurignac (Málaga, 1982) hace tiempo que vive instalado en esta inercia, en este pensamiento reflexivo que se aleja del ruido y el aplauso fácil para respirar a ras de suelo, sin otro propósito que crecer por dentro, más como persona que como artista. Al final la música es una excusa, una herramienta empleada para agitar los sentidos y renovar las emociones; asunto distinto es que sí, Ernesto Aurignac es artista y su música es prolongación de su caminar vital. Y sí, es jazzista, y por eso su obra se construye a partir de la exploración, de un sentimiento aventurero en constante viaje, que impregna todas sus composiciones.

Mientras atendía su fuego saxofonístico en ese cuarteto urgente que es el Sindicato Ornette Coleman, el chaval no tuvo otra feliz ida que publicar su primer disco como líder, *UNO* (Moskito Records, 2014), en alineación de orquesta; hay que ser muy valiente, sí, pero sobre todo muy sincero para abordar un estreno discográfico pensando tan a lo grande. Y salir tan airoso, pues el registro ha acabado siendo uno de los mejores álbumes de la pasada década, con un despliegue de arreglos audaces, eco de unas composiciones angulosas y transversales. Tras sus dos siguientes títulos, *Anunnakis (Live in Jamboree)* (Fresh Sound New Talent, 2015), y *Plays Standards, vol. 1* (Blue Asteroid Records, 2016), en formación de quinteto y trío respectivamente, Aurignac se embarcó en paralelo en uno de los mejores tríos de la historia de nuestro jazz, MAP, formado y liderado junto al pianista Marco Mezquida y el baterista Ramón Prats: pocos triángulos jazzísticos como este muestran actualmente tanto poderío musical, apoyado en una energía interpretativa y expresiva sin apenas precedentes en nuestra escena.

MAP ocupa buena parte de la actual agenda del saxofonista, pero como se ha sugerido, este chico piensa en grande y… ¡zas!, sale estos días a la luz *Plutón*, un registro auto editado en formación de noneto que amplía su erudición orquestal. Si ya en *UNO* el malagueño exhibió toda su autoridad jazzística para gran formato, ahora en este trabajo —con menor compañía— alcanza una madurez en la escritura sencillamente sublime, con luminosos arreglos y paisajes sonoros de mil colores, pero que acaban siendo el mismo lienzo desde una perspectiva coral. La estética dominante es la que comúnmente se pudiera conocer como jazz contemporáneo, atravesado por un desinhibido y regenerador estímulo improvisado e improvisador, y mucha estética procedente de la última frontera de la música sinfónica. En nuestro país este tipo de formulaciones de medio-gran formato se cuentan con los dedos de las manos, y desde luego muy contadísimos cuando las estéticas se cruzan para alcanzar nuevas emociones. En este sentido, la revisión de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky a cargo del pianista Moisés P. Sánchez sería un buen testimonio. Fuera de nuestras fronteras, y salvando contextos y distancias, el pensamiento orquestal de Maria Schneider sería una comparación más que acertada.

A Aurignac, ya todo el mundo lo ha deducido, le gusta vivir la música a lo grande y en su atril cuenta con proyectos similares, como el octeto *Kuva* o su recreación del *Charlie Parker with Strings*. Anda últimamente entregado a la composición, que en muchos casos incluso llega a minimizar su autoridad parkeriana como saxofonista; sí, hoy sin duda nuestro jazz cuenta en Aurignac a uno de sus autores y creadores más referenciales y protagónicos, decisivos a la hora de alumbrar la música que viene. Hasta 17 temas conforman este viaje sideral a *Plutón*, en sus palabras, "un canto a la libertad natural, alejado de cualquier sistema o costumbre, que entona una fotosíntesis melancólica, churrigueresca y nómada".

El altosaxofonista malagueño alcanza con Plutón *una madurez en la escritura sencillamente sublime, con luminosos arreglos y paisajes sonoros de mil colores*



El noneto que le acompaña le asiste con sorprendente naturalidad y sinergia, destacando la presencia del mencionado Moisés P. Sánchez, el contrabajista Joan Masana y el baterista Juanma Nieto, para después ampliar el justo colchón instrumental en el guitarrista Gon Navarro, el flautista Pablo Valero, el clarinetista José Andrés Fernández, el violinista Alejandro Revidiego, el trombonista Dani Anarte y el vibrafonista Néstor Pamblanco. *Plutón* está llamado a ser una nueva obra cumbre dentro de la literatura mayor de nuestro jazz. Por lo pronto lo será de esta temporada. "Mi misión es seguir profundizando y madurando en el arte que me guía, la música… y así hasta el último día de mi vida", dice. Y de las nuestras, también, nos atreveríamos a confesar, Ernesto. ¶

LOU BENNETT:
Amen. Dansez et rêvez
PHONO (2 CD)

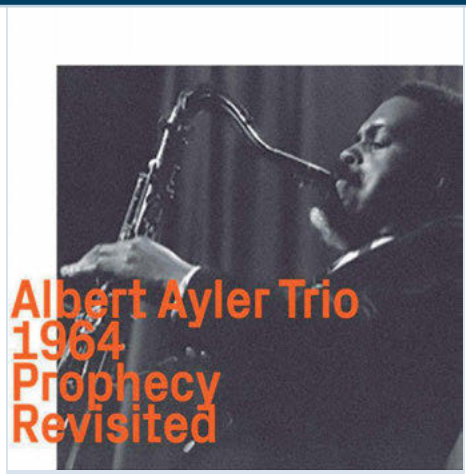
Llega hasta nosotros una singular reedición de dos discos del organista Lou Bennett, con un generoso añadido de temas extra que no figuraban en los originales. Bennett era el bajista prodigioso en los pedales de su teclado, el hombre lleno de blues que hacía de cualquier interpretación una fiesta del swing moderno, un músico directo y accesible, como la expresión de los verdaderos sabios.

Amen y *Dansez et rêvez* fueron grabados en 1960 y, en ambos, lo primero que destaca es el fuelle espiritual que tiene el órgano de Bennett, herencia de sus primeras prácticas pianísticas en la iglesia baptista de su abuelo. Descubrió la gravedad de la tuba, conoció a wild Bill Davis y se compró un órgano para reunir la idea de piano, armónium y tuba.

Y, junto a él, diferentes músicos de eficacia testada, aunque ahora interese destacar los de *Dansez et rêvez*, publicado por vez primera en CD. Daniel Humair en la batería, siempre una garantía, y Elek Bacsik en la guitarra. Bacsik sabía desarrollarse en una formulación de sonido dentro de la escuela que empezó en Kenny Burrell, lo que le hace especialmente concordante con la acción del líder. El trío, con ambos, funciona y disfruta, y lo que ofrece puede inscribirse entre los verdaderos momentos de esta música.

Y, hasta aquí, los contenidos musicales; irreprochables y bien redigitalizados. La literatura de los encartes, por contra, es otra cosa. No abunda, como debiera, en la íntima relación que, a partir de 1960, decidió mantener Lou Bennett con la afición de ambos lados de los Pirineos. Se había estrenado en el Blue Note de París ese año, y solo dos después, lo hizo en el Jamboree de Barcelona. No quiso ejercitar opción y entre ambas geografías se quedó a vivir. Han transcurrido veintitrés años desde que nos dejó, y todavía se le echa de menos.

Luis Martín



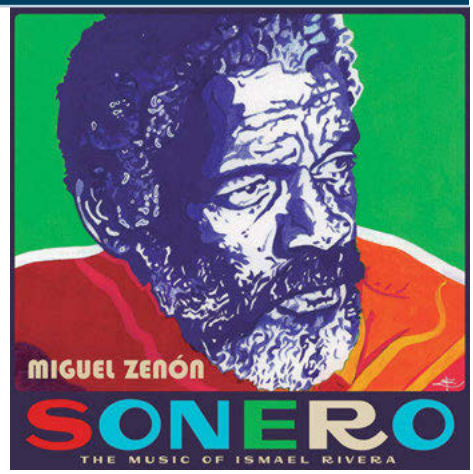
ALBERT AYLER TRIO:
Prophecy Revisited
HAT HUT RECORDS (1 CD)

Me pregunto qué le pasaría por la cabeza a cualquiera de los asistentes del apabullante concierto que ofreció el trío de Albert Ayler con Gary Peacock y Sunny Murray, el 14 de junio de 1964, en el Cellar Cafe de Nueva York. Menos de un mes después, el saxofonista grabaría con este mismo grupo su colosal *Spiritual Unity*, una auténtica piedra angular en la historia del jazz. Para entonces, Ayler ya poseía una voz madura y rotunda, y un discurso completamente original que estaba llamado a redefinir el free jazz, influenciando a innumerables saxofonistas, John Coltrane incluido. Escucharlo en directo sigue siendo toda una experiencia incluso hoy, tantos años después: Ayler, Peacock y Murray formaban un grupo irrepetible, una conjunción de personalidades que creaban música palpitante, auténtica y personal.

La mitad de las grabaciones aquí contenidas fueron publicadas originalmente en el álbum *Prophecy* por el sello ESP en 1975, cinco años después de la muerte del saxofonista, sin el consentimiento de sus herederos ni de Peacock o Murray. En 1996, el baterista, que tenía en su poder una copia de las cintas de mejor calidad, editó los cinco temas que componían Prophecy, junto a otros seis del mismo concierto, en un doble CD llamado *Albert Smiles With Sunny*, desafiando al hijo del fundador de ESP, un sello tristemente conocido por sus acuerdos abusivos con algunos de sus músicos, Ayler entre ellos.

Ahora, mediante un acuerdo con la hija del saxofonista, estamos ante la primera versión completamente oficial (y remasterizada para la ocasión) de la exuberante música grabada aquella noche de 1964. Todo un acontecimiento teniendo en cuenta que estas son las únicas grabaciones en directo que existen de este trío, básico para entender gran parte de la música improvisada que vino después.

Yahvé M. de la Cavada



MIGUEL ZENÓN:
Sonero - The Music of Ismael Rivera
MIEL MÚSICA (1 CD)

El saxofonista puertorriqueño viene protagonizando algunas de las tertulias más influyentes del jazz estadounidense, como valor emergente de su nutrida comunidad latina. Por si fuera poco, nombres como Charlie Haden, Branford Marsalis o Bobby Hutherson han avalado su enraizado instinto musical, luego también rentabilizado en formaciones como el San Francisco Jazz Collective. Y es que Miguel Zenón es probablemente una de las mejores prolongaciones saxofonísticas del jazz latino. El chico es listo y asume desde hace tiempo que antes que la gloria está la música, firmando de manera callada obras de gran peso cultural. Ahora coloca el centro de su soplo en la obra y figura del que para muchos fue el gran sonero de la salsa, Ismael Rivera, acompañado de felices cómplices como el pianista Luis Perdomo, el contrabajista Hans Glawischnig y el baterista Henry Cole. El título suma el décimo segundo álbum del altosaxonista y sin duda es una de las mejores traducciones latinas con que cuenta hoy el jazz por derecho.

El registro se mueve entre clásicos inmortalizados por el maestro sonero como *Quítate de la vía, Perico, Las tumbas, La gata montesa, Traigo salsa* o *Las caras lindas*, donde pinta el bebop de colores tostados y morenos, con un sonido voluminoso y muy racial. El éxito de las once composiciones entregadas ha de repartirse democráticamente con sus compañeros de viaje, pues además de servir como justos gregarios también reclaman liderazgo en sus solos, en especial los remitidos desde el teclado y la batería. "No era un cantante más. Para mí, él iba mucho más allá", afirma Miguel Zenón cuando habla de Ismael "Maelo" Rivera. Lo mismo nos pasa con él, que es mucho más que un jazzista o músico latino; es un artista inusual que nos descubre nuevas emociones situándose en el medio de estas dos sensibilidades interpretativas, reivindicándose, a partir de ese momento, en autor, que a la postre es lo que distingue su aliento creativo y regenerador.

Pablo Sanz

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

LO MEJOR DE 2019 (II)

EN ESTA SEGUNDA ENTREGA, LLEGA EL TURNO DE LAS MEJORES PUBLICACIONES DISCOGRÁFICAS.

01 *VARIOS COMPOSITORES: NEVADA SMITH - THE PARAMOUNT WESTERNS COLLECTION (LA LA LAND)*

Esta joya musical de cuatro compactos rescata once westerns producidos por Paramount entre 1949 y 1968, todos inéditos en digital a la fecha. Maravillas como *The Furies* (1950) (Waxman), una 'furia' orquestal de toques hispanos, la emocionante *Nevada Smith* (1966) (Newman), la modernista *Will Penny* (1968) (Raksin), la dramática *Three Violent People* (1957) (Scharf), la lírica *Walk Like a Dragon* (1960) (Dunlap), toda una sorpresa, o la deliciosa *El Dorado* (1967) (Riddle), hacen de este *box-set* una compra imprescindible.

02 *WILLIAMS, JOHN: DISASTER MOVIE SOUNDTRACK COLLECTION (LA LA LAND)*

Cualquier edición de Williams es motivo para la celebración. Sus tres filmes de catástrofes dirigidos con apenas año y medio de diferencia —*La aventura del Poseidón* (1972), *El coloso en llamas* (1974) y *Terremoto* (1974), los dos primeros producidos por Irwin Allen, el último por Mark Robson—, son un magnífico ejemplo de concreción narrativa y rigor dramático. Con inclusión de nuevos bloques inéditos, el trabajo de restauración de Mattesino en esta caja de cuatro compactos es sencillamente espectacular.

03 *VARIOS COMPOSITORES: PLANET OF THE APES - SOUNDTRACK COLLECTION (LA LA LAND)*

Aunque otros compositores ya habían empleado el serialismo y técnicas avant-garde en el cine, Jerry Goldsmith fue el primero en aplicarlas en una gran producción hollywoodiense con *El planeta de los simios*. Este box-set, con la música de las cinco películas de la serie producidas entre 1968 y 1973, aporta poco material nuevo al ya existente pero la remasterización y las notas informativas suponen un salto espectacular frente a lo publicado. Uno de los hitos musicales del cinematógrafo.

04 *FUYUKI, TORU: ULTRA MAESTRO TORU FUYUKI MUSIC SELECTION (COLUMBIA JAPAN)*

A punto de cumplir los 85, Fuyuki es uno de los grandes nombres del audiovisual japonés y habitualmente asociado al tokusatsu —filmes y series de acción real en los que se hace uso de los efectos especiales— de los años 60 y 70. Esta compilación de diez CD repasa no solo sus grandes éxitos en el género —desde *Ultraman* a *Ultra Seven*—, sino que dedica espacio amplio a su prolífica obra televisiva, fílmica y de sala de concierto.

05 *STEINER, MAX: SADDLES, SAGEBRUSH & STEINER - WESTERN SCORES OF MAX STEINER (BYU FMA)*

La salida de James V. D'Arc de la Brigham Young University ha dejado en el aire la futura edición de otros títulos de la colección Steiner —y de las de Addison, Fielding, Friedhofer, Gold o Buttolph, también en poder de la Universidad—. En su despedida, D'Arc nos programa un triple compacto con ocho westerns nunca editados que el maestro vienés realizó para Warner entre 1940 y 1953. Un género donde demostró su habilidad para combinar melodías originales, canciones tradicionales y excitantes motivos de acción.

06 *DAN, IKUMA: BYAKU FUJIN NO YOREN (MADAME WHITE SNAKE) (CINEMA-KAN)*

Vinculado a la compañía Toho desde 1954, Dan es uno de los grandes maestros de la Golden Age japonesa y *Madame White Snake* (1956), una de sus partituras más brillantes. Utilizando un romanticismo de corte occidental y un uso extensivo del theremín, la grabación de Cinema-Kan mejora y amplía la existente de Screen Listeners, sumando como gran aliciente tres amplias suites (unos 45 minutos) de otros trabajos inéditos del compositor: *Samurai* (1954), una de sus obras más reconocidas, *Songoku* (1959) y *Gen and Acala* (1961).

07 *IGLESIAS, ALBERTO: P. ALMODÓVAR & A. IGLESIAS – FILM MUSIC COLLECTION (QUARTET)*

Esta colección exclusiva que reúne las once películas en las que han colaborado, desde *La flor de mi secreto* (1995) hasta *Dolor y gloria* (2019) —con sonido mejorado, libreto revelador diseñado por Juan Gatti y algún bloque musical inédito—, demuestra el valor único de la comunión creativa formada por Alberto Iglesias y Pedro Almodóvar, sin duda una de las más importantes y fructíferas de la historia de nuestro cine. Música personal, sensible, elegante y, sobre todo, trascendente.

08 *BERNARD, JAMES: DRACULA & THE CURSE OF FRANKENSTEIN (TADLOW)*

Cuando la Hammer realizó *La venganza de Frankenstein* en 1957, Boulez revisaba los preceptos del serialismo integral en *Le marteau sans maître*. Un año después, la productora estrenaba *Dracula*, una película fuera de su tiempo, atrevida tanto por su horror explícito como por un latente subtexto sexual. Bernard compuso dos trabajos que son el reflejo del espíritu de un tiempo al que Tadlow, con esta regrabación, devuelve toda su modernidad.

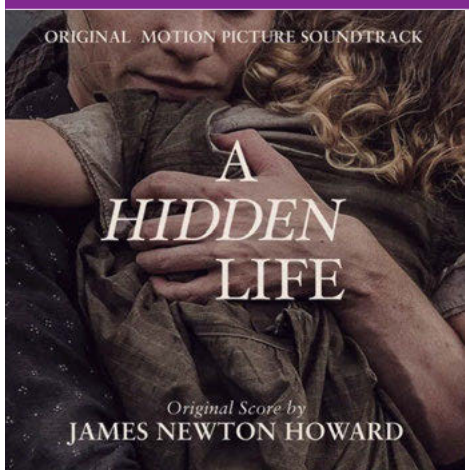
09 *SARDE, PHILIPPE: THE TENANT (QUARTET)*

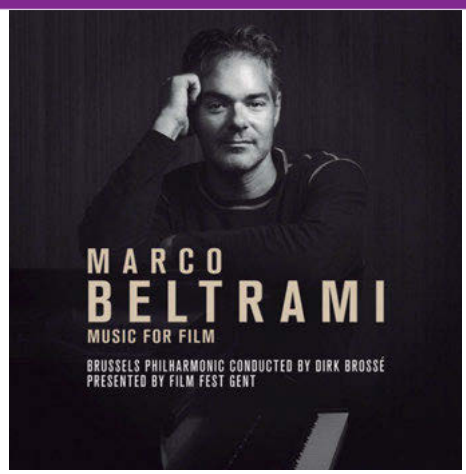
La obra maestra de Polanski, aún hoy día incomprendida por muchos, nunca había tenido una edición a la altura —Universal France publicó una veintena de minutos al inicio de este siglo—. Quartet restaura una de las obras capitales de la filmografía de Sarde, quien demuestra aquí su potencial para la generación de atmósferas y el uso del color. Cuerda, madera y armónica de cristal se encargan de crear un inquietante y paranoico paisaje repleto de tensión y desconcierto.

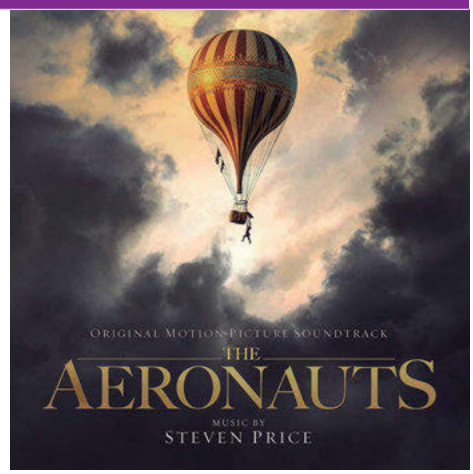
10 *VARIOS COMPOSITORES: THE QUINN MARTIN COLLECTION, VOL. 1 – COP AND DETECTIVES' SERIES (LA LA LAND)*

Quinn Martin fue uno de los más prolíficos y exitosos productores televisivos durante los años 70. Este doble compacto repasa algunas de las series policiacas que produjo, siempre con resultados musicales estimulantes. *Barnaby Jones* de Goldsmith, *Dan August* de Grusin, *Most Wanted* de Schifrin o *Cannon* de John Parker forman parte de este apasionante recorrido por una parte de la historia viva de la caja tonta americana.

OTROS TÍTULOS DESTACADOS: 11. Rooster Cogburn (L. Rosenthal, VARESE SARABANDE), 12. Stingray (B. Gray, FANDERSON), 13. The Taming of the Shrew (N. Rota, QUARTET), 14. The Sentinel (G. Mellé, LA LA LAND), 15. Birds do It, Bees do It (G. Fried, CALDERA), 16. Les B.O Introuvables, vol. 2 (VV.AA., MUSIC BOX), 17. Un amore (G. Gaslini, QUARTET), 18. Ennio Morricone. Musiques de films 1964-2015 (E. Morricone, UNIVERSAL FRANCE), 19. Hakkodasan (Y. Akutagawa, CINEMA-KAN), 20. Mafioso (P. Piccioni, CAMILLE 3000).







JAMES NEWTON HOWARD:
A Hidden Life. Música adicional: Xander Rodzinski. James Ehnes, violín. Andrew Armstrong, piano. Director: Pete Anthony. SONY 19075992142 (1 CD)

Hace mucho que Malick trocó en verso suelto. Dotado de alma impresionista, ha vivido obsesionado con encontrar la divinidad en medio del tumulto de la vida, de descubrir la belleza en la existencia cotidiana. La clave de su éxito ha radicado en una estética visual contemplativa a la que accede, entre otras cosas, gracias al uso de una música evocadora y un silencio provocativo. Ser compositor en una película de Malick no resulta tarea fácil. De eso saben mucho Morricone, Zimmer, Horner o Desplat. No hay forma de repetir colaboración con él. Es lo que pasa cuando un director convierte la sala de montaje en su *set* de rodaje, la tijera y el pegamento en el epicentro de sus collages.

Con *Vida oculta* le llega el turno a otra vaca sagrada de Hollywood, James Newton Howard, quién tuvo que convivir desde el principio con piezas de Haendel —*Israel in Egypt*—, Dvorák —*Suite checa*—, Pärt —*Tabula rasa*— y Gorecki —*Kleines Requiem*—, para terminar colando en el montaje 40 minutos de música original, apoyada sobre un tema central para violín que remite a su obra maestra, *El bosque* (2004).

Howard articula su escritura sobre una dicotomía: una batalla de luz y oscuridad. La primera se identifica con la granja y la familia, con un Jardín del Edén que inspira un motivo de esperanza al violín —*A Hidden Life*—. La segunda al abandono de esa vida idílica —*Descent*—, momento en el que Howard acude a un convencionalismo que resulta muy efectivo: el tema tiene una secuencia de siete acordes que bajan a través de la escala, un nivel tras otro, mientras una segunda cadena, que ejerce de contrapunto, se va acumulando en la dirección opuesta. Es su manera de retratar dos visiones del mundo que para Malick permanecen pegadas la una a la otra. El retrato de un existencialismo trascendente y grave, de un poema de rima tan sofisticada como pomposa.

Miguel Ángel Ordóñez

MARCO BELTRAMI:
Music for film. Jolien de Gendt. Henry Raudales, violín. Jo Mahieu, guitarra. Janos Koolen, mandolina. O. Filarmónica de Bruselas. Director: Dirk Brossé SILVA SCREEN RECORDS 1607 (1 CD)

El último *MfF* en salir del horno es el presente monográfico dedicado al compositor neoyorquino instalado en Hollywood Marco Beltrami. Como manda la tradición de la World Soundtrack Academy del Film Fest Gent, este ha sido grabado en estudio con meses de anticipación a la gala anual de los World Soundtracks Award durante la cual se ofreció el concierto de agasajo al homenajeado. El honor es un tanto cuestionable si tenemos en cuenta que compositores superiores de los que ha bebido a morro no hayan sido considerados hasta la fecha, aunque conociendo las peculiares afinidades electivas de los WSA tampoco nos coge de nuevas.

Beltrami es un compositor más interesante por versátil que por brillante, y gracias a ello ha conseguido mantener una posición destacada en Hollywood y a la vez hacerse una filmografía en Europa que incluye las colaboraciones con el cineasta danés Ole Bornedal o títulos tan interesantes como *El emperador de París* o *Matilda*. Y ya a colación de esta última, en la que se rodeó nada menos que de Gergiev y las huestes del Mariinski, nos metemos en harina quejándonos del dudoso criterio programático de Beltrami, quien ha preferido autorretratarse como un compositor variopinto —sobran las músicas ínfimas de *La entrega*, *Free solo* o *Un lugar tranquilo*— en lugar de reinvidicarse con sus trabajos para Bornedal o el cine *off* Hollywood. Para más inri, no se incluye el estreno mundial del inédito dueto *Modeh Ani* de su *Ben-Hur* que sonó en la ceremonia.

Pero no todo van a ser peros: las suites de *Scream*, *Hellboy* y, sobre todo, los 11 minutos de *Snowpiercer* con la soprano Jolien de Gendt y el concertino Raudales festoneando sus partes merecen un sonoro aplauso. Y qué gran sorpresa *Chasing the tail* de *WWZ*: una fuga de concierto entre neoexpresionista y postminimalista que nadie diría salida de una película de zombis.

David Rodríguez Cerdán

STEVEN PRICE:
The Aeronauts. Orquestaciones: David Butterworth. London Voices Choir. Ben Parry. Director: Geoff Alexander. DECCA 083 2147 (1 CD)

La gran apuesta, el pasado año, de Amazon Studios de cara a los Oscar resultó ser un timo. La supuesta proeza, basada en hechos reales, de la piloto Amelia Rennes y del científico meteorólogo James Glashier en 1862, cuando lograron alcanzar con su globo aerostático los 8.000 metros de altura después de un sinfín de penurias que casi les cuesta la vida, era un relato falso, una patada a los libros de historia. No solo Amelia era en realidad un personaje de ficción, es que ni siquiera Glashier, acompañado ese día de su copiloto Henry Coxwell, alcanzaba la treintena —tenía en realidad 53 años—, ni por supuesto la ascensión supuso una hazaña épica repleta de suspense y acción. Como si la gesta no tuviera interés por sí misma.

El británico Steven Price regresa a los terrenos transitados en su premiada *Gravity* (2013), con una partitura ambiental cuyo punto fuerte reside en su propia acepción semántica, marcando distancias entre la música que se escucha en tierra firme, apoyada sobre cuerda y piano, de la que oímos en las escenas aéreas, dominada por instrumentos de viento metal y madera, una música que se siente conducida por el aire y mecida por el viento.

La sutileza tímbrica ayuda a evocar imágenes sugerentes, el carácter pastoral y el restringido marco colorista de las viñetas casa a la perfección con el tono cantábile en sus highlights —*The Sky Lies Open* y *We Took to the Skies*—, si bien en *Los aeronautas* abundan los bloques musicales que apenas progresan, una suerte de asfixiante hermetismo que contrasta con un lirismo apacible infiltrado de ecos melancólicos. El resultado es un ejercicio anacrónico que rehúye la tradición y el pasado, que sacrifica la fuerza y nitidez de los contornos, para apostar por una figuración melódica sencilla y una meseta armónica con la que intentar congelar el espacio y el tiempo.

Miguel Ángel Ordóñez

Josep Armengol

Escuchar en 'campo cercano'

Los altavoces al alcance de la mano: el equipo perfecto de despacho

La idea que la mayoría tiene o tenemos de un equipo de música suele consistir en una serie de aparatos electrónicos y una pareja de altavoces, colocados lo mejor posible y que escuchamos desde cierta distancia. La tendencia habitual, lo aprendido en muchos años, es que los altavoces formen con nuestro punto principal de escucha un triángulo equilátero (tres lados iguales) de unos dos a tres metros, o si acaso un triángulo isósceles cuyos lados iguales son los que nos separan de las cajas, a 3 o 4 metros, mientras entre ellas está entre 2 y 3 metros.

Este tipo de configuración, que efectivamente es la más habitual a nivel doméstico, no es la única. De hecho, ni siquiera es la más usada donde 'nace' la música que escuchamos: en los estudios. En el ambiente profesional del audio se suele hablar de monitores en lugar de altavoces de estantería, y los suelen clasificar en función de tres tipos de escucha: en campo lejano (que viene a ser el tipo de escucha doméstico, a más de dos metros), en campo mediano (menos de dos metros) e incluso en 'campo cercano'. Esto último es de lo que vamos a hablar hoy en nuestras páginas de sonido, pues más allá de una forma práctica de escuchar música en un estudio, veremos que puede ser también una forma excelente de disfrutarla en privado, que además nos evitará los problemas acústicos de la sala.

Conviene precisar que, en un estudio, quien escucha música está trabajando con ella más que disfrutándola: necesita apreciar los más mínimos detalles, poder captar algunos defectos en la toma (desde un error de la música, a ruidos de fondo como pasos o respiración). Por eso ellos hablan de monitores, porque eso es lo que son para ellos las cajas acústicas que usan, una herramienta para monitorizar qué se ha grabado o qué se está editando.

En la mesa

La forma más habitual de escuchar cerca, es decir de tener los altavoces a una distancia en torno a un metro de los oídos, es que estén en la misma mesa que estemos usando para trabajar. Hoy día casi todos trabajamos con un ordenador, y eso significa estar (horas) sentados en frente de una mesa donde tenemos el teclado y el monitor. Incluso quien no trabaja con un ordenador, termina pasando también sus horas frente a uno a la hora de revisar correos, curiosear en Internet, hacer compras… ¡o escuchar música!

Hay dos formas de tener unos altavoces en ese caso: la más directa es tenerlos sobre la propia mesa, usando algún soporte (en muchos casos incluido), a ambos lados y ligeramente por detrás del propio monitor. Es la que recomendamos, sobre todo con la mesa lejos de cualquier pared, porque la otra opción es tener las cajas sobre unos pies, pero en ese caso los pies no pueden ser los habituales para alta fidelidad, pensados para escucha lejana y una posición del oyente más baja (sentado en un sofá, por ejemplo). En lugar de esos 50-60 centímetros, hacen falta pies de 80-100 cm de altura, que sitúen los altavoces, por detrás de la mesa de trabajo, a la altura de los oídos en la posición de trabajo. Así es como lo suelen tener en los estudios, pero quizás en un ambiente doméstico, en nuestra habitación o despacho, no sea práctico.

Así pues, podemos ir pensando en colocar unos altavoces de tamaño compacto (ahora veremos eso) en la mesa del monitor, a ambos lados y formando ese famoso triángulo equilátero, de aproximadamente un metro de lado, con nuestra cabeza o punto de escucha. Pueden estar algo más cerca incluso, pero es importante conservar la simetría y a poder ser que no estén cerca de paredes: no hay problema si por detrás suyo hay bastante espacio libre, así el grave no retumbará y la escena tendrá más profundidad, algo parecido a lo que ocurre en la escucha normal o de 'campo lejano'.

¿Activas o pasivas?

En Alta Fidelidad estamos acostumbrados a usar cajas pasivas, es decir, altavoces que necesitan un amplificador. Pero como alguna vez hemos visto en estas mismas páginas también hay otra posibilidad, y es que esa amplificación esté incluida dentro de la caja, convirtiéndola así en activa. Esto tiene algunas ventajas técnicas (optimización del circuito para cada altavoz de la caja) y prácticas ya que nos ahorramos componentes al estar dentro de la caja. Con las fuentes digitales actuales, y la música en archivo o en la red, los altavoces activos cuentan incluso con reproductores internos: ellos solos son un equipo completo.

Las cajas activas tienen muchas ventajas en esta aplicación, porque así nos ahorramos tener más cosas en esa mesa donde ya está el ordenador y sus periféricos (teclado, ratón, monitor, etcétera). Una caja activa necesita dos conexiones: la alimentación (para la electrónica interna incluida amplificación) y una entrada de sonido. Normalmente esa entrada será una conexión equivalente a la de los amplificadores, de señal analógica, con conector RCA o XLR ya que muchos de estos altavoces son de uso profesional y en ese ámbito usan ese conector. Un adaptador de la salida del ordenador o la fuente que usemos bastará. Algunos altavoces ya tienen conexión directa a la red, incluso por Wi-Fi, y eso todavía facilita más su uso si escuchamos música de Spotify, Quobuz, o Tidal. Además, las cajas activas 'pro' suelen estar bien optimizadas para el uso cercano, y llevan fáciles ajustes si en nuestro caso apreciamos un grave excesivo, o lo contrario, o con el agudo.

Pero nada nos impide usar cajas pasivas, en concreto cajas de estantería. Hay modelos pensados para este uso, pero hemos probado monitores Hi-Fi funcionando perfectamente en campo cercano. Incluso, al estar pensados más para el disfrute que para el análisis de la música (caso del material profesional), pueden resultar más satisfactorios y ayudarnos a que esas innumerables horas que pasamos frente al ordenador, sean gracias a la música mucho más placenteras (incluso, más productivas también). ¶

Monitores compactos

Si ya disponemos de un amplificador, quizá uno que no usábamos y podemos recuperar para ese equipo de despacho, y tampoco queremos perder esa seducción de los altavoces de Alta Fidelidad, existen muchas cajas de estantería que podremos usar en campo cercano. Una caja que nació para eso (monitoreo profesional) y luego se convirtió en el mito que es actualmente, es la británica BBC LS3/5A, de la que una buena muestra es la Graham Audio (2.290 euros). Una caja compacta, cerrada, fácil de mover, que seduce también en las distancias cortas. También un monitor compacto moderno puede cumplir muy bien en esta escucha íntima, y un perfecto ejemplo de ello son las B&W 707 S2 (1.048 euros) que funcionan muy bien en campo lejano también: son una apuesta segura. Pero hay cajas compactas mucho más asequibles que también pueden sorprendernos en la cercanía, como las Polk Audio S10e (249 euros).

Graham BBC LS3/5A

B&W 707 S2

Polk AudioS10e

Cajas activas Neumann kh80

Buscar "altavoz compacto activo de campo cercano" dará muchos miles de resultados en Google: desde altavoces muy económicos para ordenador (sin muchas pretensiones debemos añadir), hasta monitores profesionales de estudio de gama muy alta. Nos podemos encontrar algunas sorpresas. Por ejemplo, algo tan económico como los Edifier R1280 (unos 120 euros), que, siendo activos, incluyen todo sin sonar mal. Y es que en este mercado la economía de gran escala funciona. El siguiente escalón podrían ser los muy populares JBL LSR305 (230 euros), aunque quizás puedan resultar ya algo grandes según la mesa; si ese no es un problema, el abanico se abre enormemente. Si no (tamaño compacto), dos modelos de marcas puramente dedicadas al mercado profesional, pero de las que nos podemos aprovechar, son los Genelec 3010 (560 euros) y los Neumann KH80 (800 euros), con una fabricación impecable y un rendimiento sobresaliente. Y un modelo doméstico que se puede usar en campo cercano, o en la configuración que queramos, son los KEF LSX (1.199 euros), que además tienen una conectividad total y los podremos hacer sonar desde el móvil en conexión directa con internet.

Edifier R1280

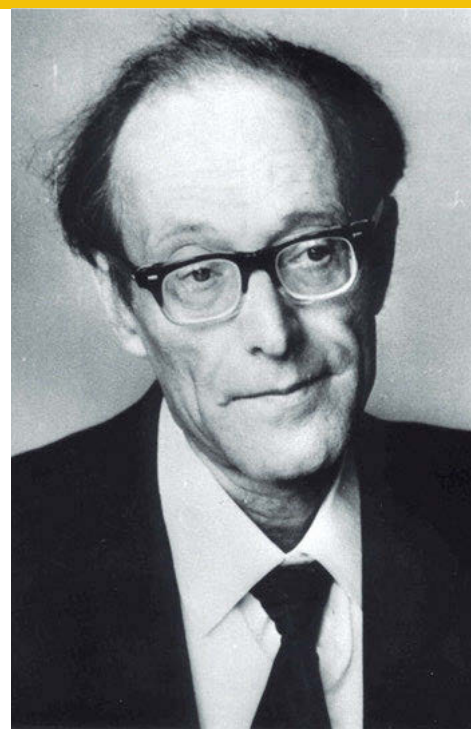
JBL LSR305

Genelec 3010

Neumann KH80

KEF LSX y los colores disponibles

Alexander Lokshin
(1920-1987)



"TODAS estas obras son como diamantes preciosos. Nada es superfluo". Con estas palabras, Rudolf Barshai, amigo, defensor y primer intérprete de seis de sus once sinfonías, hacía referencia al asombroso legado creador de Alexander Lokshin, uno de los compositores más inclasificables de esa (con permiso de Borges) *Historia musical de la infamia* que el estalinismo y sus secuelas lograron silenciar hasta el mismísimo desmantelamiento de la URSS.

Como en los casos de Weinberg o del recóndito Zaderatski, el redescubrimiento de la obra de Lokshin es un fenómeno muy reciente. Nacido en 1920 en Bisk, una localidad de la región de Altái (en la Siberia suroccidental), inició su formación musical en la cercana Novosibirsk para proseguirla a partir de 1936 en Moscú, donde llegó a ser el alumno favorito de Miaskovski. Desde el punto de salida hasta la línea de meta la trayectoria de Lokshin como compositor independiente no fue sino una accidentada y durísima carrera de obstáculos contra las directrices estéticas del Partido.

El primer encontronazo se produjo en 1939. Para su obra de examen final en el Conservatorio, Lokshin elaboró un poema sinfónico-vocal para soprano y orquesta, de cuño expresionista y asombrosa intensidad emocional, sobre tres poemas de *Las flores del mal*. Si esta obra admirable valió a su autor el respeto definitivo de sus colegas Shostakovich y Ustvolskaja, también le costó la expulsión inmediata de la institución. "¿Cómo un joven que ha crecido y ha sido educado en la era soviética —se preguntó entonces Pravda— osa recurrir a un tema tan decadente como la poesía de Baudelaire?". La obra se prohibió tras el estreno, la graduación le fue negada y Lokshin hubo de regresar a Siberia, donde trabajó en los empleos más diversos para sostener a su familia, que había sido desposeída de su modesta granja tras la colectivización agraria.

La llegada a Novosibirsk de la Filarmónica de Leningrado con Mravinsky y el triunfal estreno en 1943 de un nuevo poema para mezzosoprano y orquesta, *Espérame*, alabado por Sollertinski, permitió su regreso a Moscú pese a la crítica aparecida en *Pravda* que llevaba por título "No me esperes". Readmitido en el Conservatorio merced a los esfuerzos de Miaskovski, Lokshin ejerció unos años como profesor de instrumentación y literatura musical hasta que en 1948 se le suspendió de todas sus funciones acusado de analizar y divulgar entre sus alumnos las obras 'ideológicamente perniciosas' de Mahler, Berg y Stravinsky. Como tantos de sus contemporáneos tildados de cosmopolitismo y formalismo, Lokshin sobrevivió instrumentando canciones populares y aceptando trabajos para el cine, la radio y el teatro.

A partir de entonces, situado al margen del régimen, condenado a un aislamiento casi absoluto, rechazado para siempre su acceso a la Unión de Compositores, incluso acusado falsamente como informante del KGB, Lokshin emprendió un ejercicio de deliberada provocación contra la censura dominante que solo podía conducirle al silencio público. Los ejemplos de esta inmolación artística se sucederán sin tregua. La *Sinfonía nº 1 "Requiem"* (1957), desechada por su carácter religioso, no se estrenaría hasta 1987, en Bournemouth. El breve oratorio cómico *La cucaracha* (1962), que incluía la frase "los burros le cantan sus alabanzas", fue prohibido al poder interpretarse como una burla hacia Kruschev. Cuando Lokshin pretendió estrenar su *Sinfonía nº 3* (1966) sobre textos de Kipling —un "ideólogo del imperialismo", según los censores—, el responsable de la Filarmónica de Moscú le respondió: "Olvídese de Kipling y traduzca el texto al ruso, con dos condiciones: en lugar de la India, ponga Vietnam, y en vez de soldados ingleses, diga que son americanos. ¡Le garantizo el premio Lenin!". A lo que su autor alegó: "Sabía que encontraría un obstáculo insalvable". Prohibida su ejecución en Rusia, Rozhdestvenski y la Sinfónica de la BBC estrenaron la partitura en Londres en 1979. "Cansado de todo esto, lloro por una muerte tranquila". Con este verso daba comienzo la *Sinfonía nº 5 "Sonetos de Shakespeare"* (1969) para barítono, cuerdas y arpa. Preguntado por alguna posible alusión a la actualidad soviética, Lokshin dijo que aquello sucedía en tiempos pasados y en Inglaterra, con lo que Barshai pudo estrenar la obra aquel mismo año.

Lejos de arredrarse, Lokshin insistió en poner música a escritores repudiados por el comunismo: el estreno de la *Sinfonía nº 6* (1971), sobre poemas de Blok, nunca se llevó a cabo y el de la *Sinfonietta nº 2* (1985), basada en textos de Sologub, otro decadentista, solo lo fue a título póstumo. En la *Sinfonía nº 9* (1975), para barítono y cuerdas, la cuarta sección (Toccata) describe una escena de tortura asumida sin duda como metáfora personal. Dedicada a Shostakovich, su primera interpretación en Rusia fue también la última. *Tres escenas del "Fausto" de Goethe* (1980) emplea la traducción de Pasternak —otro autor bajo sospecha— y solo pudo estrenarse en 1998 en Colonia. Tampoco Lokshin llegó a escuchar el estreno de su cantata *Mater Dolorosa* (1977) sobre el *Requiem* de Ajmatova, inédito en la Unión Soviética hasta 1987: ese mismo año fallecía en Moscú. ¶

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Sinfonía nº 4. Tres Escenas del "Fausto" de Goethe. V. Tabery. Philharmonisches Staatsorchester Bremen. Director: M. Swierczewski. BIS CD-1156 (1 CD)

Canciones de Margarita. Sinfonías nº 7 y 10. L. Sokolenko. N. Grigorieva. Orquesta de Cámara de Moscú. Director: R. Barshai. LAUREL LR-901 (1 CD)

Sinfonías nº 5, 9 y 11. J. Black. V. Tabery. Recreation-Grosses Orchester Graz. Director: Michel Swierczewski. BIS CD-1456 (1 CD)

Las flores del mal. Fantasía húngara. El arte de la poesía. Sinfonietta nº 2. En la selva. V. Tabery. Recreation-Grosses Orchester Graz. Director: M. Swierczewski. BIS CD-1556 (1 CD)

El insólito duelo del halcón y el oso

Siluetas de Wagner y Brahms por Otto Bohler.

EL de Hamburgo llegó temprano al campo del honor. Como era un gran aficionado a pasear por el bosque, esa mañana se levantó antes de lo habitual para contemplar el que podía ser su último amanecer sobre las montañas de Viena. Cuando se presentó en el páramo acordado, ya estaban allí sus padrinos, Theodor Kirchner y Josef Joachim, visiblemente nerviosos. "Alguien debería poner punto final a esta locura", le espetó Joachim, a lo que el hamburgués se limitó a encenderse un puro. "Espero que acabe pronto. El cielo amenaza tormenta", reflexionó.

Al poco vieron aparecer un *cabriolet* del que descendió el de Leipzig acompañado por los suyos: su suegro Liszt y su fiel amigo Nietzsche. Iba envuelto en una capa y llevaba una gorra calada de medio lado, confiriéndole esta vestimenta aspecto de pintor sonámbulo. Las dos miradas, de halcón y oso, se cruzaron como hojas de sable y de ambas brotaron las chispas.

"¿Retiráis lo que habéis dicho públicamente de mí?", inquirió el de Leipzig.

El de Hamburgo abrió sus ojos rasgados, perplejo. "¡Pero si habéis sido vos el que publicó ese espantoso artículo sobre mí, llamándome la 'antimúsica'!", repuso.

El de Leipzig le quitó hierro al asunto. De acuerdo, puede que fuera él quien inició el asunto, pero lo que estaba claro era que había un ofendido y un ofensor, y eso debía dirimirse mediante las armas. Joachim sugirió que antes recurrieran a la palabra, capaz de restañar las más profundas heridas del orgullo.

"Es verdad, de palabras este señor entiende un rato. Pues bien que abundan en los libretos de sus óperas", apostilló el hamburgués.

"¿Veis cómo me insulta?", rabió el de Leipzig, sin que quedase claro si la injuria radicaba en acusarle de verborreico o de tildar de "óperas" lo que él consideraba dramas musicales.

Los padrinos del de Hamburgo trataron de hacer entrar en razón a sus colegas del otro bando. Liszt, que aún no había perdonado al primero que se durmiera en cierta ocasión durante un recital suyo, ardía en deseos de verle morder el polvo "Que se batan en duelo. Será la medida más higiénica, como su música", señaló.

"Somos humanos, demasiado humanos", sentenció Nietzsche.

El de Leipzig blandió su arma. Un extraño revolver con tres tambores, dos cañones y seis gatillos. Lo había diseñado él, a fin de que la trayectoria de la bala no se desviara un milímetro y emitiera el chasquido preciso para convertir el disparo en un acorde armonioso, que confiriera a la muerte del rival una ceremonia no menos gloriosa que la de las exequias de Siegfried. Se decidió a cara o cruz el orden del tiro. Arrojaron una moneda de oro que cayó, revelando el rostro de Luis II.

"Bien por el viejo loco", celebró el de Leipzig amartillando el revólver. Lo cierto es que esto provocó que el arma se desmontara y se arrodilló sobre el césped para rearmarla, lo que le llevó no menos de tres cuartos de hora.

"Ahora entiendo por qué las óperas de este hombre discurren con tanta lentitud", bostezó el de Hamburgo.

"Reíros —se desesperaba el de Leipzig—, también lo hicieron en París de *Tannhäuser* y luego los prusianos les obligaron a morder el polvo".

Una vez hubo acabado de montar el revólver, este se disparó de forma accidental en sus manos, arrancándole la bala una verruga a Liszt.

"¡Loado sea Dios!", exclamó contemplándose en la superficie dorada de su pitillera.

"Aún tengo que perfeccionar el retorno", maldijo el de Leipzig.

"El eterno retorno…", se encogió de hombros el filósofo.

Trató de tirar de nuevo, pero Joachim y Kirchner exigieron que se diera por contabilizado aquel disparo. No pudieron negarse, a pesar de las protestas del contendiente. Sin embargo, cuando el de Hamburgo mostró su arma resultó ser una pistola del siglo XVIII, utilizada por el mariscal Schwerin en la batalla de Mollwitz. Las risas fueron inevitables.

"¿A qué viene eso? —rezongó—. La perfección de la artillería de esa época no ha podido ser superada y las armas actuales no son sino meras copias refinadas".

Apuntó a su rival y apretó el gatillo, pero o bien la carga de pólvora resultó ser demasiado densa, o los estragos del tiempo habían minimizado el poder letal de la pistola. Lo cierto es que esta estalló en sus narices, provocando una llamarada en su barba, que estuvo a punto de prenderse por entero. Entre Joachim y el mismo rival de Leipzig se la apagaron a manotazos.

Las dos miradas, de halcón y oso, se cruzaron como hojas de sable y de ambas brotaron las chispas

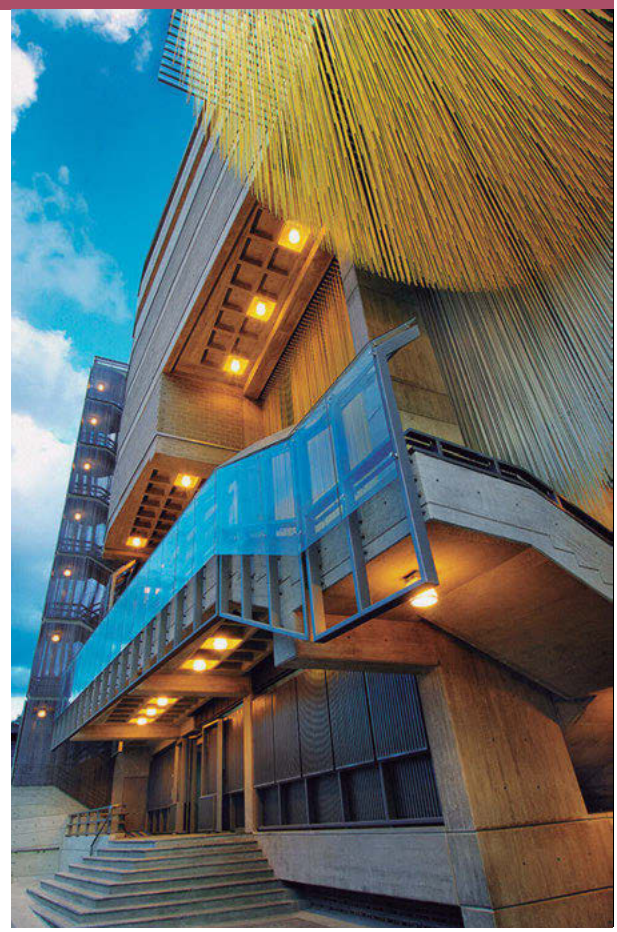
"Esto es ridículo —dijo al fin su enemigo—, quizás deberíamos hallar una manera de resolver nuestras diferencias".

"¿Habéis desayunado?", le preguntó el hamburgués. Resultó que no y hallaron allí un punto en común. Acabaron en una posada próxima, regalándose con cerveza fresca y codillo. El mundo, por supuesto, no debía conocer aquel acercamiento que les pondría en solfa ante sus acérrimos partidarios por lo que dicha confraternización entre Richard Wagner y Johannes Brahms se mantendría en secreto para siempre.

"¿Sabéis? —le confesó al oído Nietzsche a este último cuando andaban ya bastante achispados—, creo que en vuestra quinta danza húngara hay más música que en todo *Tristán e Isolda*". ¶

El Sistema: una mirada crítica (I)

DECONSTRUYENDO EL MITO DEL EMBLEMÁTICO PROYECTO DE EDUCACIÓN MUSICAL BASADO EN LA PRÁCTICA ORQUESTAL Y LA ACCIÓN SOCIAL NACIDO EN VENEZUELA



Centro Nacional de Acción Social por la Música, Caracas.

POCOS proyectos de educación musical han tenido tanto impacto como El Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, conocido como "El Sistema", que fue fundado en 1975 por el músico, educador, economista y político venezolano José Antonio Abreu (1939-2018) con el objetivo de "sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico". Sus embajadores más conocidos y mediáticos han sido Gustavo Dudamel y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (OSSB), y entre sus entusiastas valedores encontramos a figuras como Claudio Abbado, Plácido Domingo o Simon Rattle. Este último lo describe como "lo más importante que está sucediendo en la música en cualquier parte del mundo" y añade: "he visto el futuro de la música en Venezuela y es una resurrección". Repartidos por toda la geografía venezolana, El Sistema cuenta actualmente con 443 núcleos (centros musicales) y 1.704 módulos (delegaciones en pueblos más recónditos) que acogen a más de 1.012.077 niñas, niños, adolescentes y jóvenes, atendidos por 5.021 docentes, lo cual da idea de su extraordinaria dimensión.

La gran atención internacional que ha generado es fruto, tanto de las aclamadas giras internacionales de su orquesta insignia, la OSSB, como de su apuesta por la utilización de la educación orquestal para fomentar la inclusión social. Este amplio reconocimiento ha impulsado la creación de numerosas iniciativas inspiradas en El Sistema en más de 60 países, por lo que resulta sorprendente la escasez de estudios que analicen en profundidad el impacto social, cultural y educativo que ha tenido en la sociedad venezolana, más allá de su propia narrativa pública. Atraído por todo ello, Geoffrey Baker, profesor de música e investigador de la Royal Holloway University of London, llevó a cabo una investigación etnográfica en Venezuela entre 2010 y 2011, que ha quedado plasmada en su libro *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth* (*El Sistema: Orquestando la juventud de Venezuela*, 2014). Este es uno de los primeros estudios sobre el proyecto basado en un concienzudo trabajo de campo realizado a través de numerosas entrevistas, visitas y observaciones, además de la revisión de publicaciones de otros autores. Sus conclusiones siguen siendo vigentes; sin embargo, la figura de Abreu ha sido tan dominante que está por ver como evoluciona el proyecto después de su fallecimiento en 2018, así como el efecto que tienen las críticas a algunas acciones del Gobierno venezolano lanzadas por Dudamel, tras haber sido acusado de mantener un "silencio cómplice", que ya propiciaron que Maduro cancelara la gira que la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela debía realizar en Estados Unidos en 2017 bajo su batuta.

UNA ORGANIZACIÓN MARCADA POR ABREU

Abreu era director de orquesta y Baker establece paralelismos entre este tradicional rol jerárquico en la música y el liderazgo absolutista que ejercía sobre El Sistema. Habla también de una organización opaca —descrita a veces como un Estado dentro del Estado— en la que la supervisión y evaluación externas han sido mínimas. El autor se fija en la paradoja de que un proyecto de estas características haya sido avalado y financiado tanto por los gobiernos conservadores de Carlos Andrés Pérez y sus sucesores, como por los bolivarianos de Chávez y Maduro. Abreu fue ministro de Cultura y presidente del Consejo Nacional de la Cultura durante el segundo mandato de Pérez (1989-1993), pero se ganó el favor de Chávez poniendo énfasis en los aspectos sociales de El Sistema y utilizando las orquestas para dar soporte a actos políticos e institucionales.

Abreu fue muy hábil para conseguir importantes apoyos financieros de otros organismos no gubernamentales, principalmente del Banco Interamericano de Desarrollo. En cambio, de acuerdo con el estudio de Baker, estos grandes recursos económicos no se reparten de forma equitativa y muchos directores de núcleos se quejan de que la mayor parte de la financiación se la llevan las giras internacionales de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y las otras orquestas estrella, así como las lujosas instalaciones del Centro Nacional de Acción Social por la Música (CNASM), sede central de El Sistema en Caracas. Por ejemplo, los músicos de la OSSB cobran mucho más que los profesores de los núcleos, lo cual deja entrever un interés por apoyar más la imagen internacional del proyecto que el propio trabajo de base. Otro de los aspectos que se pone de manifiesto es la capacidad que tiene El Sistema de fagocitar los recursos públicos destinados a proyectos culturales, algo que ya comenzó en la época de Abreu como ministro de cultura. Sin ir más lejos, Baker pudo observar el ruinoso estado de las instalaciones del Conservatorio José Ángel Lamas de Caracas, centro en el que estudió Abreu, algo sangrante si lo comparamos con las del CNASM.

Baker continua su investigación analizando los aspectos educativos y sociales de El Sistema, al igual que su impacto en Venezuela e internacionalmente. Entre otras cosas, se pregunta: "¿Es adecuado promover la estructura jerárquica de una orquesta sinfónica como medio de integración social, igualdad de oportunidades, no discriminación y democracia?". En mi próximo artículo abordaré estas cuestiones. ¶

Guillotina, reina sin cabeza y tufo revolucionario

LOS BALLETS SOBRE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Los terrores, que infortunadamente se repiten en la historia, inspiran al arte de una manera paradójica, alebrestan la respuesta de la creación, buscan la expresión airada como instinto y posicionamiento. La ópera y el ballet han servido siempre de laboratorio para estos menesteres. María Antonieta y su mundo ha sido carne de ballet en muchas ocasiones

Se le atribuye a Germaine de Staël la fatídica y lapidaria frase "todas las desgracias de hoy y de mañana comenzaron en julio de 1789, aunque nos hemos preocupado de relatarlo con ciertos trazos de seda". Es probablemente apócrifa, aunque ella sí dijo cosas tremendas y cambió de acera varias veces. A pesar de ello, la frase de marras encierra una enorme y dramática verdad. En aquellos días no solamente se puso en práctica el invento de Monsieur Guillotin, sino que se fomentó el diseño del Terror, lo que después en el siglo XX imitaron con aplicación Hitler y Stalin, entre otros. Producto reflejo del Terror es la ópera *Lady Macbeth en el Distrito de Mtsensk* (1930-32) y los ballets *El tornillo* (1930-31) y *La límpida corriente* (1934-35, reconstruido en 2003 por Alexei Ratmanski), todos de Shostakovich, todos prohibidos inmediatamente después de su estreno.

Temblando de frío y pánico Bulgákov terminaba como podía *El maestro y Margarita*, que luego sería al menos dos veces ópera y tres ballets (Boris Eiffman, en Leningrado, 1987). Edward Clug estrenará el 21 de mayo en Bolshoi su nueva versión con música de Shostakovich y Alfred Schnittke. En la Ópera de Perm lo ha hecho David Avdysh en 2003. En 2015 el estonio Mai-Ester Murdmaa hizo también en Moscú su versión. En contrapartida, una corriente de ballet adscrita al realismo socialista producía lo suyo en pleno Terror, y sus productos brillaban, principalmente *París en llamas* (o *Llamas de París*).

La revolución Francesa era el argumento ideal. Pietro Mascagni había compuesto en 1921 *Il piccolo Marat* (luego, el musical *Los miserables* no es ajeno a esta obra) y *Llamas de París* fue un éxito ejemplificador en Leningrado y en Moscú,

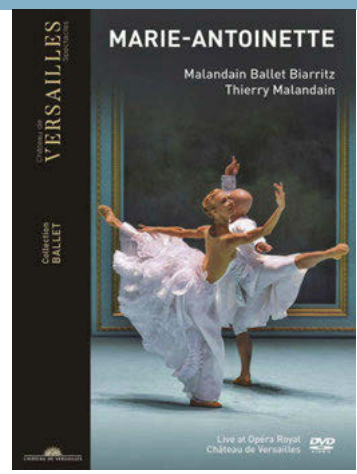
Elena Fetisova

LLAMAS DE PARÍS

con reposiciones enseguida en teatros de toda la URSS. Marie-Antoniette es un personaje secundario pero notorio. La acción transcurre en París en 1792; el libreto de Nikolai Volkov y el propio compositor, Boris Asafiev. Coreografió Vassili Vainonen. En el acto segundo hay un gran baile en Versalles, Marie-Antoniette es el centro de atención, una piedra rompe un ventanal: los *sans-culottes* están en los parterres versallescos con teas y azadas. Asafiev hizo una partitura pastiche (con temas de Gètry, Lully, Méhul y Gluck) y la coreografía jugó a ese eclecticismo entre lo popular y lo cortesano. Lo protagonizó el georgiano Vajtlan Chabukiani (Jérome) junto a Olga Jordan (Jeanne), Natalia Dudinskaia (Mireille de Poitiers), sin duda un guiño culto a Charles Gounod y la gran diva del baile de carácter de la época: Nina Anisimova (Thérèse).

Fue un hito con este tema el estreno en 1989 en el Teatro Costanzi (Ópera de Roma) de *Charlotte Corday* de Lorenzo Ferrero, aunque lo que más se recuerda hoy es su escenografía y movimientos de masas corales y las fabulosas escenas parlamentarias en el Jeux de Paume.

En 2010, el alemán Patrick de Bana estrenó en Viena su ballet *Marie-Antoniette*, sumido en psicologismos. La última *Marie-Antoniette*, siempre en danza, muy diferente en signo y factura, es la Malandain, toda ella envuelta en el oropel turquesa. ¶



HAYDN / GLUCK:
Marie-Antoniette. Malandain Ballet Biarritz. Opera Royal Château de Versailles. O. S. de Euskadi. Coreógrafo: Thierry Malandain. Dir. musical: Mélanie Levy-Thiébaut. CVS 014 (1 DVD)

Con una cierta obsesión por el color turquesa, Thierry Malandain (Le Petit-Quevilly, 1959) encarga los dibujos de este ballet a su colaborador habitual, el chileno Jorge Gallardo, que incluso comisiona un suelo especial de este color, tan ligado al rococó, hasta crear una especide de 'jaula dorada ideal'. La banda sonora se articula sobre sinfonías de Haydn y un tema de *Orphée et Eurydice* de Gluck, ateniéndose a un libreto detallado, casi en estilo *bio-pic*. Ya lo decía Balanchine: el ballet, la mayoría de las veces, no necesita tan abigarrado detallismo narrativo. Algunas escenas se acercan al clásico vodevil (escena de los abanicos), lo que suena extemporáneo, lo mismo que las pelucas cercanas al cómic. Con todo, es una obra espumante, ligera, que se deja ver y se disfruta. La grabación está hecha con mucho mimo, atendiendo a esas más que nobles localizaciones monumentales.

En la tercera escena se representa un ballet dentro del ballet: *Persée*. Y no falta la escena en que Perseo corta la cabeza de Medusa, casi premonitorio; tampoco podían faltar los juegos bucólicos y galantes de *La Bergère* que la reina austriaca jerarquizó y convirtió en recurrente moda. El ballet trata de salvarle un poco el tipo a la decapitada reina, que no dijo un montón de frases que se le atribuyen (entre ellas, la del hojaldre), aunque sí tuvo el mote sarcástico de *Madame Déficit*. Por denostarla, llegaron a atribuirle amores con la princesa de Lamballe (otros rumores la encamaron con la condesa Polignac).

La danza ideada esta vez es armoniosa, simétrica y busca equilibrarse con las sugerencias dramáticas, mientras la compañía exhibe su homogeneidad y buen nivel interpretativo. No puede olvidarse la trayectoria del coreógrafo, dónde ha forjado su gusto, sobre todo en Nancy junto a los directores Hélène Traïline y Jean-Albert Cartier.

ROGER SALAS

La guía de Scherzo

ORCAM (Orquesta de la Comunidad de Madrid)

www.orcam.org

Lunes 9 de marzo de 2020
19.30h SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Arantza Ezenarro, soprano. Julieta Navarro, contralto. Gerardo Lopez, tenor. David Rubiera, bajo.
Detlef Bratschke, maestro del coro.
Victor Pablo Perez, director
PROGRAMA:
J. Haydn: *Misa Nelson*
A. Bruckner: *Sinfonia nº 6* *

Lunes 30 de marzo de 2020
19.30h SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta de la Comunidad de Madrid
Dmytro Choni, piano (Ganador del XIX Concurso de piano Paloma O Shea)
Baldur Bronnimann, director
PROGRAMA:
M. Fernandez-Barrero: *Nocturno sinfonico* ++
S. Prokofiev: *Concierto para piano nº 3*
A. Schoenberg: *Noche transfigurada* *
* Primera vez ORCAM
++ Obra encargo AEOS – Fundacion BBVA

Teatro Real

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

Ópera

THREE TALES
Ópera documental digital en tres actos. Three Tales by Beryl Korot & Steve Reich. Estrenada en el Festival de Viena el 12 de mayo de 2002. Estreno en la temporada del Teatro Real. Producción del Teatro Real. En co-producción con Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas. Estreno en España.
Director musical: Nacho de Paz. Operador de Sonido: Norbert Ommer. Operador de Vídeo: Johannes Bernstein (Big Cinema GMBH). Ensemble vocal: Synergy Vocals.
5 y 6 de marzo, 20:30 h. 7 de marzo, 18:00 h y 20:30 h. Naves Matadero.

AQUILES EN ESCIROS
Ópera dramática en tres actos. Música de Francesco Corselli (1705-1778). Libreto de Pietro Metastasio. Estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 8 de diciembre de 1744. Obra recuperada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Estreno en el Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real.
Director musical: Ivor Bolton. Director de escena: Mariame Clément. Escenógrafa y Figurinista: Julia Hansen. Coreógrafo: Mathieu Guilhaumon. Iluminador: Philippe Berthomé. Orquesta Barroca de Sevilla. Coro Titular del Teatro Real.
Licomede: Andrea Mastroni (17, 19, 22, 25, 27 mar), Grigory Shkarupa (20, 23, 26 mar). Ulisse: Tim Mead (17, 19, 22, 25, 27 mar), Christopher Lowrey (20, 23, 26 mar). Deidamia: Francesca Aspromonte (17, 19, 22, 25, 27 mar), Francesca Lombardi Mazzuli (20, 23, 26 mar). Teagene: Sabina Puértolas (17, 19, 22, 25, 27 mar), Leonor Bonilla (20, 23, 26 mar). Achille/Pirra: Franco Fagioli (17, 19, 22, 25, 27 mar), Jake Arditti (20, 23, 26 mar). Arcade: Kenneth Tarver (17, 19, 22, 25, 27 mar), David Alegret (20, 23, 26 mar). Nearco: Juan Sancho (17, 19, 22, 25, 27 mar), Kryzstian Adam (20, 23, 26 mar).
17, 19, 20, 22, 23, 25, 26 y 27 de marzo. 20:00 h; domingos 18:00 h. Sala Principal.

Real Junior: Funciones Infantiles

PIANO DE OTROS MUNDOS
Hemos encontrado pianos en el Valhalla de Wagner, en *Los Planetas* de Holst, en *Visiones fugitivas* de Prokófiev y en las profundidades de *La catedral sumergida* de Debussy. También los hemos localizado, flotando en los mundos circulares de Bach, en el cosmos vaporoso de Pink Floyd o en los universos paralelos de Scriabin. Ciclo Experiencias Musicales. Nueva producción del Teatro Real. Música de Richard Wagner (1813-1883), Gustav Holst (1874-1934), Claude Debussy (1862-1918), Serguéi Prokófiev (1891-1953) y Pink Floyd, entre otros. Niños a partir de 12 años.
21, 22, 28 y 29 de febrero, 20:00 h; 23 de febrero y 1 de marzo, 19:00 h.
Sala de Orquesta.

HISTORIA DE BABAR, EL PEQUEÑO ELEFANTE
En 1931, el escritor Jean Brunhoff escribió *La historia de Babar*, el elefantito, un cuento que fue el primer libro para niños con ilustraciones. El éxito fue tal que después escribiría más historias de este elefante. Francis Poulenc no quiso desaprovechar la oportunidad, y puso música al cuento original, coloreando a través del piano la historia del pequeño protagonista, que huyendo de la selva termina siendo el rey de la gran ciudad.
Producción del Teatro Real. Música de Francis Poulenc (1893-1987). Niños a partir de 4 años.
14, 15, 21 y 22 de marzo, 12:00 h y 17:00 h. Sala Gayarre.

Conciertos y recitales

LOS NIBELUNGOS – PARTE I: LA MUERTE DE SIGFRIDO
Cine con orquesta en directo. Dirección: Fritz Lang. Música: Gottfried Huppertz, reconstruida por Frank Strobel y Marco Jovic (2010). Guion: Fritz Lang, Thea Von Harbou. Dirección de fotografía: Carl Hoffmann, Günther Rittau. Director musical: Nacho de Paz. Orquesta Titular del Teatro Real.
21 de marzo, 20:00 h. Sala Principal.

LOS NIBELUNGOS – PARTE II: LA VENGANZA DE KRIMILDA
28 de marzo, 20:00 h. Sala Principal.

CONCIERTO FRANCISCO VIÑAS
Concierto de los ganadores del 57º Concurso Internacional de Canto Tenor Viñas. Director musical: Francesc Prat. Orquesta Titular del Teatro Real.
22 de marzo, 12:00 h. Sala Principal.

¡Todos a la Gayarre! Talleres familiares

VI – EL FIERO AQUILES DISIMULA
La mitología griega sigue dando mucho de sí. (Actividad paralela a *Aquiles en Esciros*)
29 de marzo, 12:00 h y 17:00 h. Sala Gayarre.

Flamenco Real

MATÍAS LÓPEZ "EL MATI" – *MATI 2.0*
La esencia del flamenco sobre un tapiz vanguardista y propio.
6 de marzo, 20:30 h. Salón de baile.

IVÁN VARGAS – *FLAMENCO DE RAÍZ*
El hilo argumental es Granada y las bases del flamenco del mítico barrio del Sacromonte.
13 de marzo, 20:30 h. Salón de baile.

SERGIO DE LOPE – *SER DE LUZ*
Una vivencia, un espacio en el que el tiempo se detiene para sentir y fluir a través de la música.
20 de marzo, 20:30 h. Salón de baile.

ANTONIO MOLINA "EL CHORO" – *MI BAILE*
Mi Baile no tiene un argumento, más allá de enseñar su manera de entender el baile.
27 de marzo, 20:30 h. Salón de baile.

Jazz Real

RICK MARGITZA
Rick Margitza se caracteriza por un estilo que le hace totalmente identificable, inspirado en la gran tradición del jazz moderno pero siempre aportando matices que ya podrían apuntar hacia el jazz del futuro.
19 de marzo, 20:30 h. Salón de baile.

Teatro de la Maestranza

Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla. Teléfono 954223344. www.teatrodelamaestranza.es

18, 20 y 21 de marzo, 2020
EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS de Francisco Asenjo Barbieri
Dirección musical: José Miguel Pérez Sierra
Dirección de escena: Alfredo Sanzol
Intérpretes: Borja Quiza, Cristina Faus, María Miró, Javier Tomé, David Sánchez, Abel García
Producción: Teatro de la Zarzuela
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza

24 de marzo, 2020
DEZSÖ RÁNKI, piano
F. J. Haydn: *Sonata Hob XVI/46*
C. Debussy: *Images I – II*
F. Schubert: *Sonata D 960*

25 de marzo, 2020. Sala Manuel García
PROMENADE PIANO DÚO. Pilar Martín y Álvaro Saldaña
Kátharsis
W. A. Mozart: *Sonata K. 448 en Re Mayor*
N. Kapustin: *Paraphrase on Dizzy Gillespile's Manteca*
M. Infante: *Tres Danzas Andaluzas*
G. Anderson: *Carmen Fantasy*
M. Ravel: *La Valse*
En colaboración con Juventudes Musicales de Sevilla

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 Nacioinal de Música. Sala Sinfónica

Lunes, 2. 19:30h
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
BERNHARD FORCK, director
ISABELLE FAUST, violin. XENIA LÖFFLER, oboe
Obras de J.S. Bach y C.P.E. Bach

Domingo, 22. 19:00h
EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI, director
SONIA PRINA, contralto. HILARY SUMMERS y VIVICA GENAUX, mezzos. SUNHAE IM, ROBERTA INVERNIZZI y MONICA PICCININI, sopranos. MICHAEL BORTH, bajo
G.F. Haendel: *Silla*

Ciclo JAZZ EN EL AUDITORIO
Auditorio Nacioinal de Música. . Sala Sinfónica
CONCIERTO EXTRAORDINARIO
Domingo, 8. 20:00h
CHICK COREA TRIO

Ciclo SERIES 20/21
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Auditorio 400. Entrada libre

Lunes, 9. 19:30h
GRUPO MODUS NOVUS
SANTIAGO SERRATE, director
Obras de J. Muñiz, B. Casablancas y P. Hindemith

Lunes, 23. 19:30h
DIVERTIMENTO ENSEMBLE
SANDRO GORLI, director
Obras de L. Lim, G. Grisey, I. Fedele, S. Blardony y L. de Pablo

Ciclo BEETHOVEN ACTUAL
Círculo de Bellas Artes. Sala Fernando de Rojas
Lunes, 16. 19:30h
ALBA VENTURA, piano
Obras de L.v. Beethoven, G. Ligeti y R. Llorca

Ciclo LICEO DE CÁMARA XXI
Auditorio Nacioinal de Música. Sala de Cámara
Martes, 17. 19:30h
CUARTETO EMERSON
Obras de B. Bártok y L.v. Beethoven

Ciclo FRONTERAS
Auditorio Nacioinal de Música. Sala de Cámara
Miércoles 25. 19:30h
MARCO MEZQUIDA GRUPO
MARCO MEZQUIDA, piano y composiciones
PABLO SELNIK, flauta. MASA KAMAGUCHI, contrabajo. DAVID XIRGU, batería
Beethoven Collage 2020

XXVI Ciclo de LIED
Teatro de la Zarzuela
Lunes, 30. 20:00h
MANUEL WALSER, barítono
ALEXANDER FLEISCHER, piano
Obras de H. Wolf, R. Strauss y R. Schumann

CONTRAPUNTO

NORMAN LEBRECHT

¿Un primer gran éxito para la música judía? *(continuación)*

Viene de la pág. 104

Hace unos meses el director de la rama norteamericana de Decca me dijo que había contratado a un cantante de lo más inusual, un Belzer Hasid de Boro Park de rizos tubulares y la voz de un ángel. "¿Shulem Lemmer?", pregunté. "No me digas que ya habías oído hablar de él", suspiró con desmayo el ejecutivo.

Shulem, de 30 años, es un ferviente jasidim que pasa fácilmente de las composiciones rabínicas a la sotana de un cantor de sinagoga. Lo conocí por primera vez cantando celestiales ululatos en el vídeo de la boda de un hombre pudiente y poco después, el año pasado, cuando participé en la sinagoga de St John's Wood en un gran servicio nocturno del viernes tan enternecedor que quería llevar a este *hazan* a los estudios de Abbey Road, a la vuelta de la esquina, antes de que se perdiera una sola de sus notas. De qué manera encajará la Decca al tenor Shulem Lemmer entre Pavarotti y Bocelli es un problema que ha provocado un cierto retraso en el lanzamiento del disco.

Por el momento han grabado a Shulem en dos números de Les Miz, junto con *Jerusalem of Gold* y 'Piano Man'. No seré yo quien cuestione las razones que han motivado tal decisión, pero me parece que es un poco como contratar a Frank Sinatra para grabar *Baa-baa Black Sheep* y *The Wheels on the Bus*. Shulem Lemmer es el mejor *hazan* que he escuchado en mi vida, sin posible rival. Hacer que cante melodías de Broadway es desperdiciarlo. En las calles de Brooklyn se encuentra tan a gusto como Sinatra en las de Hoboken; un héroe local de ilimitado potencial.

Lo que deberían hacer los ejecutivos de la discográfica es permitir que Shulem de rienda suelta a su tremendo poderío en los sonidos del culto judío, desde Lewandowski hasta Lubavitch; de este modo podrían realmente tener un *mega-hit* en sus manos. ¿Recuerdan cuando unos monjes españoles que cantaban cantos gregorianos encabezaron las listas de éxitos con cuatro millones de discos vendidos a finales del siglo pasado? Algo así podría ser Shulem Lemmer; el sonido de muchas almas. ¶

¿Un primer gran éxito para la música judía?

SHULEM LEMMER

LA música de la liturgia judía, como la de la iglesia cristiana, existe en gran parte gracias a la Reforma. Un siglo cristiano tras otro, los papas fueron prohibiendo en el culto eclesiástico cualquier cosa que resultase más animada que el canto gregoriano, hasta que Martín Lutero clavó una liturgia alternativa y los compositores la decoraron con melodías. Lutero, él mismo compositor, escribió unos treinta corales. Su adaptación de *Ein feste Burg* sigue siendo una piedra angular del culto protestante.

En Inglaterra, el *Brexit Act* de Enrique VIII dio pie a un renacimiento musical liderado por Byrd, Bull, Tallis, Gibbons y Taverner. En Alemania, los Schütz y los Scheidts fueron pronto eclipsados por los oratorios de Bach y Haendel. Forzada a cambiar de registro, Roma contrató a Monteverdi, Vivaldi, Mozart y Rossini para producir música de iglesia que a menudo era indistinguible del entretenimiento de masas. Los papas la odiaban. En fecha tan tardía como 1903, Pío X emitió un edicto que proclamaba la santidad del canto gregoriano y excluía a las mujeres, los instrumentos de cuerda y los cantos populares del culto sagrado. En 2003, el papa Juan Pablo II ratificó esas restricciones, pero eso ya no tiene por qué preocuparnos en la búsqueda de Dios y de belleza.

Perdido en esta narrativa dominante se encuentra el papel desempeñado por la música en el culto judío, un asunto que sigue siendo un libro cerrado para la mayoría de los judíos y de los músicos. El tema ha cobrado una repentina actualidad con la inopinada implicación de dos importantes sellos discográficos, de modo que mejor les pongo al día en un par de párrafos, antes de que las noticias les pillen desprevenidos durante el desayuno.

Muy resumidamente, se trata de una triste historia. Los salmos de David fueron interpretados por los levitas en el Templo de Jerusalén, y tanto la instrumentación como los *tempi* están inscritos en las estrofas que los abren y cierran. Esta sofisticada cultura musical quedó silenciada cuando el Templo fue destruido en el 70 d.C. y los rabinos decretaron "un luto durante muchas generaciones", lo que quería decir que ya no habría música nunca más en el oficio religioso.

Ese decreto fue ratificado por Maimónides en el siglo XII y, aunque los cabalistas de Safed compusieron las canciones del Sabbath, nada revivió hasta que el jasidismo y la Reforma tocaron un nuevo acorde. El Baal Shem Tov, fundador del jasidismo y contemporáneo de Bach y Haendel, entendió que la música podía explorar rincones que los textos jamás podrían tocar. Los rabinos jasídicos se convirtieron en compositores, creando de ese modo un importante legado musical.

Los reformadores introdujeron el coro y el órgano en sus sinagogas cuando reescribieron el libro de oraciones en alemán. Como los Tudor, necesitaban nueva música, y en grandes cantidades, que sonara lo más cristiana posible. Sus cantores, sin embargo, se aferraban a los tropos más antiguos y, a la vez que componían en estricto estilo germánico para los templos reformistas, escribían también en un conmovedor hebreo para las escuelas ortodoxas.

Los mejores entre ellos fueron Salomon Sulzer en Viena y Louis Lewandowski en Berlín. Sulzer (1804-1890), a cuyos servicios asistieron Schubert y Liszt, escribió una adaptación de *Etz Haim* (*El árbol de la vida*) que sigue siendo una pieza esencial del culto ortodoxo, cantado en la mañana del Sabbath cuando la Torá es devuelta al Arca. Por el contrario, las piezas reformistas de Sulzer, compuestas en estilo mendelssohniano con órgano *obbligato*, acumulan en su mayoría unas cuantas capas de polvo.

En comparación, Lewandowski (1821-1894) escribió melodías que suenan hoy en día tan frescas como cuando su autor las puso en circulación. Sus adaptaciones de piezas centrales de la noche del viernes como *Leja dodi* y *Tzadik katamar* se usan en todas las denominaciones y su obra maestra de Año Nuevo *Zajarti Laj* me proporcionó a los cinco años mi primer solo como niño cantor en el coro de la sinagoga. La adaptación de Lewandowski de *Uvenujo*, para la mañana del Sabbath, de una profunda serenidad y gran dificultad técnica, es la prueba de fuego definitiva en cualquier audición de un *hazan* (cantor). Es posible encontrar muchas de sus obras en YouTube.

Shulem Lemmer es el mejor hazan *que he escuchado en mi vida, sin posible rival. Hacer que cante melodías de Broadway es desperdiciarlo*

Aunque me resultan obviamente muy familiares, me quedé no obstante estupefacto cuando supe, durante la pasada Holocaust Memorial Week, que Deutsche Grammophon estaba a punto de publicar, en lo que supone su primer álbum dedicado a la liturgia judía, los 18 salmos litúrgicos de Louis Lewandowski, en una interpretación profesional a cargo del Coro de la Radio Húngara dirigido por Andor Izsak. Mi entusiasmo, sin embargo, se desinfló al comprobar que estaban cantados en alemán con acompañamiento de órgano, un poco a la manera de un coro de la BBC cumpliendo sus obligaciones contractuales con Dios. Nada hay de judío en la versión alemana de *El Señor es mi pastor* de Lewandowski; suena un poco como la adaptación de Schubert del *Salmo 92* para la congregación vienesa de Sulzer, incómodamente situada entre dos culturas. El verdadero Lewandowski se encuentra en sus liturgias hebreas, que han sido eludidas hasta ahora por los gerifaltes del multiculturalismo grabado. Aunque tal vez no para siempre.

Continúa en la pág. 103

25 AÑOS

CICLO GRANDES INTÉRPRETES

ENERO-NOVIEMBRE 2020
AUDITORIO NACIONAL, MADRID

YUJA WANG

© Julia Vesely

19 MARZO 2020 | 19:30 h

BERG
BACH
CHOPIN
GRANADOS
ALBÉNIZ

ABONOS 10 CONCIERTOS DESDE 181 €
LOCALIDADES DESDE 20 € | JÓVENES 6 €
www.grandesinterpretes.com

Organiza scherzo FUNDACIÓN

Patrocina EL PAÍS

Colaboran GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem · SER

SELECCIÓN OFICIAL BFI LONDON FILM FESTIVAL 2019
SELECCIÓN OFICIAL FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA 2019
SELECCIÓN OFICIAL TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2019
SELECCIÓN OFICIAL SAN SEBASTIÁN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2019
SELECCIÓN OFICIAL AFI FILM FESTIVAL 2019
SELECCIÓN OFICIAL HAMPTONS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2019
DEL NOMINADO AL OSCAR®
TIM ROTH
CATHERINE McCORMACK
DEL NOMINADO AL OSCAR®
CLIVE OWEN
LA CANCIÓN DE LOS NOMBRES OLVIDADOS
THE SONG OF NAMES
EL PASADO LES SEPARÓ, LA MÚSICA LES UNIRÁ
13 DE MARZO ESTRENO EN CINES
#LaCanciónDeLosNombresOlvidados | filmaxpresenta | filmax | lacanciondelosnombresolvidados.filmax.com
Pendiente calificación por edades