

LA CELESTINA

Eduardo Jáudenes de Salazar (CEO de MUSICAS)



La Celestina, tragicomedia lírica en cuatro actos, en versión concierto es de asistencia obligada para todos los amantes de la música.

Magnífico libreto basado en la tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas © Edición de David Ferreiro Carballo (Instituto Complutense de Ciencias Musicales / Sociedad Española de Musicología, 2022).

Soberbia música de FELIPE PEDREL

Sin reiteraciones innecesarias, una gran construcción musical.

Una impecable producción

Mereció la pena, sin lugar a dudas, montar y ver esta opera.

Una funcion que no te puedes dejar de ver bajo ningún concepto.

La obra en la música, la letra y la línea de ejecución es inatacable.

La Orquesta de la Comunidad de Madrid, Titular del Teatro de La Zarzuela tocó muy bien y la música fluyó con vivacidad.

Una estupenda Dirección orquestal de GUILLERMO GARCÍA CALVO que facilitó la presencia ininterrumpida del interés de principio a fin de su actuación.

El Coro del Teatro de La Zarzuela bajo la manconducta de Antonio Fauró canta y vive la obra.

Un reparto redondo.

Todas las voces estaban magistrales en sus respectivas tesituras.

La obra permite lucirse a los artistas adecuadamente con su gran calidad.

Los cantantes absolutamente adecuados a los personajes.

Melibea MIREN URBIETA-VEGA abordando detalles que avalan su clase. Libertades en el uso de la forma y el color que se integran perfectamente en el conjunto.

Celestina MAITE BEAUMONT es una artista preparada, con calidades extraordinarias, luciendo primorosa y riquísima técnica,

plural variedad de matices y personalidad arrolladora.

Parmeno SIMÓN ORFILA lució calidades de color, fraseo, dulzura y exquisitez en el filado admirables.

Calisto ANDEKA GORROTXATEGI peculiar calidad de timbre caliente.

Lucrecia SOFÍA ESPARZA voz fresca bien temperada y proyectada.

Los estatutos que rigen el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela lo dicen bien claro: el coliseo erigido en 1856 debe, sin ningún tipo de pretexto, salvaguardar y difundir el género lírico español. Por ello, abrirá la temporada con un el estreno absoluto de una ópera española. Hablamos de ‘La Celestina’ de Felipe Pedrell, obra de madurez del compositor catalán que sonará por primera vez porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902, nunca vio la luz. Lo único que se oyó fueron un par de escenas que Pau Casal incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Se trata de una obra de gran importancia que influyó a compositores posteriores, en la que Pedrell plasma su idea de la ópera nacional. En ‘La Celestina’ queda patente el enorme respeto del compositor por la obra original de Rojas del siglo XV y se une a las recuperaciones que con esta temporada ya suman 16 títulos rescatados del olvido.

Viernes 9 y domingo 11 de septiembre de 2022

(20:00 horas y 18:00 horas, respectivamente)

Ficha Artística

Dirección musical

GUILLERMO GARCÍA CALVO

Reparto

Celestina MAITE BEAUMONT; Melibea MIREN URBIETA-VEGA; Calisto ANDEKA GORROTXATEGI; Sempronio JUAN JESÚS RODRÍGUEZ; Parmeno SIMÓN ORFILA; Lucrecia SOFÍA ESPARZA; Elicia LUCÍA TAVIRA; Areusa GEMMA COMA-ALABERT; Pleberio JAVIER CASTAÑEDA; Tristán MAR ESTEVE; Sosia ISAAC GALÁN.

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Titular del Teatro de La Zarzuela

Coro del Teatro de La Zarzuela

Director:

Antonio Fauró

Mas reportajes, criticas y reseñas en



ARTEDEI < <https://alianzahispanica.es/index.php/artedei/>>



ESCENA < <https://alianzahispanica.es/index.php/246-2/>>



LIBRODEI < <https://alianzahispanica.es/index.php/130-2/>>



MUSICAS < <https://alianzahispanica.es/index.php/musicas/>>



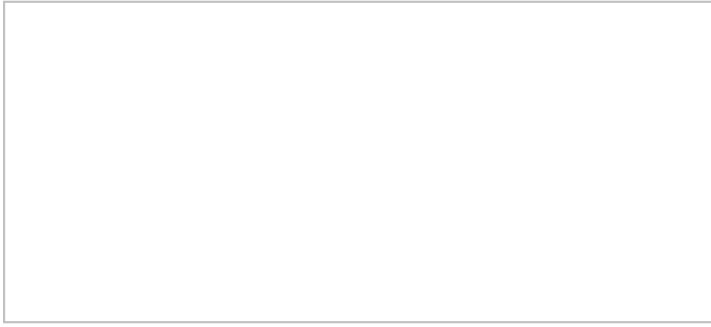
SYBARIS < <https://alianzahispanica.es/index.php/sybaris/>>



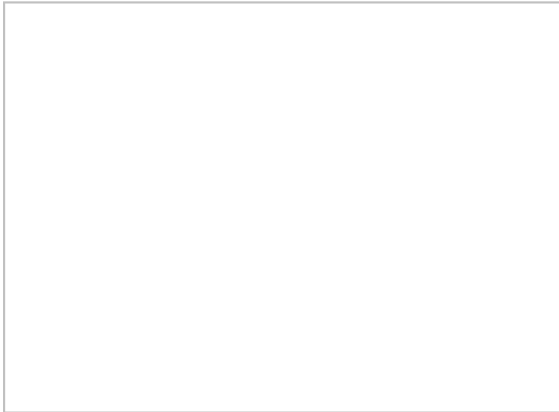
VIAJESNEWS < <https://alianzahispanica.es/index.php/viajesnews/>>



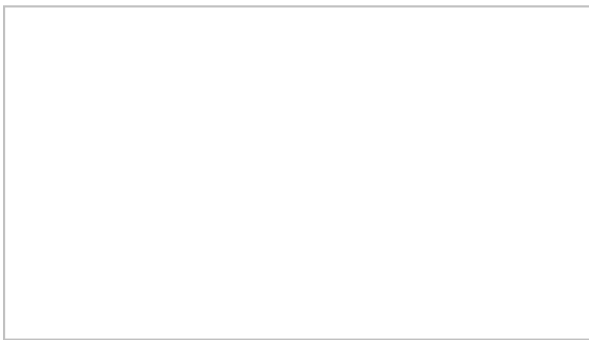
NEWSDEI < <https://alianzahispanica.es/index.php/newsdei/>>



CREACION < <https://alianzahispanica.es/index.php/creacion/>>



SALUD&CIENCIA < <https://alianzahispanica.es/index.php/espinal-de-creacion/>>



EDUARDO JAUDENES DE SALAZAR PREGUTA SE EXPRESA... < <https://alianzahispanica.es/index.php/expresion/>>

© 2022 Alianza Hispanica <
<https://alianzahispanica.es/>>

Funciona con WordPress <
<https://es.wordpress.org/>>

Ir
arriba
↑



Actualidad

Críticas

Entrevistas

CDs/DVDs

Buscar aquí



Maite Beaumont será Celestina en el Teatro de la Zarzuela



Lo hará en sustitución de **Ketevan Kemoklidze** a quien motivos personales le imposibilitan participar en los conciertos del **9 y 11 de septiembre** en el **Teatro de la**

Zarzuela.

La mezzosoprano navarra **Maite Beaumont** cantará el papel de Celestina en el estreno absoluto de la ópera '**La Celestina**' de **Felipe Pedrell**. Lo hará en

sustitución de **Ketevan Kemoklidze** a quien motivos personales le imposibilitan participar en los conciertos del **9 y 11 de septiembre en el Teatro de la Zarzuela**.

Con su **singular timbre y gran expresividad**, Maite Beaumont es una de las cantantes más importantes en su campo y una exitosa intérprete de concierto, con un repertorio que abarca **desde el barroco hasta obras contemporáneas**. En el Teatro de la Zarzuela Beaumont ha participado en el Homenaje a **Montserrat Caballé** y en la recuperación de 'Farinelli' de **Tomás Bretón** en versión de concierto.

'La Celestina', obra de madurez de Pedrell, **sonará ahora por primera vez** ya que, a pesar de que en el año 1902 estaba previsto su estreno en el Liceo de Barcelona (y más tarde en otros escenarios, incluido el del Teatro de la Zarzuela), **nunca vio la luz**.

Contacto



© 2022 Brío Clásica

Fotografía: Javier del Real



[PORTADA](#)
[NOTICIAS](#)
[TRIBUNA](#)
[CLUB VIP](#)
[EMBAJADAS](#)
[CONOZCA ESPAÑA](#)

[NOTICIAS OMT](#)
[TIEMPO LIBRE](#)

 [Cuenta](#)


 Español
  English

El Teatro de la Zarzuela inicia temporada con la obra 'La Celestina'

septiembre 1, 2022 in [Espectáculos](#), [Tiempo libre](#)



El viernes 9 y domingo 11 de este mes (a las 20 y 18 horas, respectivamente), el **Teatro de la Zarzuela** presenta la tragicomedia lírica en cuatro actos ***La Celestina***, en versión en concierto.

VALIJA DIPLOMÁTICA

Eduardo Ávila, muy cercano a Petro, futuro embajador de Colombia en España

Eduardo Ávila Navarrete, una de las personas más cercanas al presidente de Colombia, Gustavo Petro, será el nuevo embajador de ese país en España, según informan

[Ver otras valijas>](#)



Esta pieza con música de **Felipe Pedrell** y libreto basado en la tragicomedia de *Calisto y Melibea*, de **Fernando de Rojas**, es la elegida por el Teatro de la Zarzuela para abrir esta temporada. Y es en estreno riguroso, pues sonará por primera vez porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902, nunca vio la luz. Lo único que se oyó fueron un par de escenas que Pau Casal incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Se trata de una obra de gran importancia que influyó a compositores posteriores, en la que Pedrell plasma su idea de la ópera nacional. En *La Celestina* queda patente el enorme respeto del compositor por la obra original de Fernando de Rojas del siglo XV. Interpretarán los principales papeles **Maite Beaumont** (Celestina); **Miren Urbietta-Vega** (Melibea); **Andeka Gorrotxategi** (Calisto), y **Juan Jesús Rodríguez** (Sempronio). Las entradas se pueden adquirir en este [enlace](#).



Condiciones especiales para suscriptores

quirónsalud
La salud persona a persona

Share

Tweet

Send



Noticia Anterior

Estreno de 'Una historia de amor italiana', dirigida por Paolo Genovese

Noticia Siguiente

Concierto de violín 'Compositoras judías contemporáneas'



THE DIPLOMAT
Tribuna de opinión IN SPAIN

Trabajando todos a una por el bien mundial





Hemeroteca

Elegir el mes

Reciba nuestra newsletter

- Correo electrónico
- He leído y acepto la [política de privacidad](#)

Usamos MailChimp como nuestra plataforma de comercialización. Al hacer clic a continuación para suscribirse, usted acepta que su información se transfiera a MailChimp para su procesamiento. Conozca más sobre las prácticas de privacidad de MailChimp [aquí](#).

SUBSCRIBIR

[Contacto](#) / [¿Quiénes somos?](#) / [Aviso legal y Propiedad intelectual](#)

© The Diplomat in Spain. All rights reserved.



Tanto nuestros partners como nosotros utilizamos cookies en nuestro sitio web para personalizar contenido y publicidad o analizar nuestro tráfico. Haciendo click consientes el uso de esta tecnología en nuestra web. [Saber más](#)

Acepto



El Teatro de la Zarzuela abre su temporada con 'La Celestina' de Pedrell, que se estrena con 120 años de retraso

Redacción

04/09/2022

El Teatro de la Zarzuela de Madrid inaugura su temporada 22/23 con el estreno absoluto de la ópera *La Celestina* de Felipe Pedrell, que llega a los escenarios 120 años después de la fecha prevista (tenía que haberse estrenado en el Liceu de Barcelona en 1902) y sobre la que la revista Scherzo ofrece un amplio dossier en su número de septiembre. Serán dos funciones, en versión de concierto, los días 9 y 11 del mes en curso.

Esta 'tragicomedia lírica en cuatro actos', bajo la batuta de Guillermo García Calvo, contará con las voces de Maite Beaumont **[en la foto]**, que sustituye a Ketevan Kemoklidze, anunciada inicialmente pero que se ha visto obligada a cancelar, Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Sofía Esparza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve e Isaac Galán. Como recuerda el propio Teatro de la Zarzuela en su página web, estamos ante una obra de madurez de Pedrell que sonará por primera vez "porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceu en el año 1902, nunca vio la luz. Lo único que se oyó fueron un par de escenas que Pau Casal incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Se trata de una obra de gran importancia que influyó a compositores posteriores, en la que Pedrell plasma su idea de la ópera nacional. En *La Celestina* queda patente el enorme respeto del compositor por la obra original de Rojas del siglo XV y se une a las recuperaciones que con esta temporada ya suman 16 títulos rescatados del olvido".



Suscríbete a nuestra **newsletter**

Enviar

SÍGUENOS



27/IX/2022

R. Capuçon, violín
G. Bellom, piano



scherzo
FUNDACION

12 de septiembre de 2022

RADIO CLÁSICA

([HTTPS://RADIOCLASICA](https://radioclasica.com.ar/)



(<http://consumoderecho.org/>)

ARGENTINA

Inicio ([Https://Radioclasica.com.ar/](https://radioclasica.com.ar/))

Bienvenido

([Https://Radioclasica.com.ar/Inicio/](https://radioclasica.com.ar/Inicio/))

Privacidad – Política

([Https://Radioclasica.com.ar/Privacidad-Politica/](https://radioclasica.com.ar/Privacidad-Politica/))

NOTICIAS ([HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORY/NOTICIAS/](https://radioclasica.com.ar/category/noticias/))

Objetivo ([Https://Radioclasica.com.ar/Una-Seleccion-De-La-Pagina-De-Inicio/](https://radioclasica.com.ar/Una-Seleccion-De-La-Pagina-De-Inicio/))

Publicaciones
([Https://Radioclasica.com.ar/Inicio/](https://radioclasica.com.ar/Inicio/))

Contacto

([Https://Radioclasica.com.ar/Contacto/](https://radioclasica.com.ar/Contacto/))

App Android

([Https://Radioclasica.com.ar/Pagina-Ejemplo/](https://radioclasica.com.ar/Pagina-Ejemplo/))

[Beckmesser](#)

(<https://radioclasica.com.ar/autor/beckmesser/>)

5 de septiembre de 2022



El título se ofrecerá en versión concierto dirigido por Guillermo García Calvo y las voces de Ketevan Kemoklidze, Miren

ESCUCHAR



Recepción también disponible en



App Radio Clásica

(https://www.radioclasica.com.ar/page_id=2)



mytuner-radio.com

(<https://mytuner-radio.com/es/emisora/radio->

**Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan
Jesús Rodríguez y Simón Orfila**

Reparto La Celestina en el Teatro de la
Zarzuela

El viernes, 9 de septiembre, **comienza la temporada 22/23 del Teatro de la Zarzuela**, que como su dirección remarcó en la presentación de la programación, se inaugura poniendo en relieve el espíritu y razón de ser del Teatro: **salvaguardar y difundir el género lírico español**. La primera obra que se pondrá en escena esta temporada será también el **estreno absoluto de una ópera española: La Celestina**, de Felipe Pedrell.

El teatro ofrecerá dos funciones (9 y 11 de septiembre) en versión concierto, dirigidas por **Guillermo García Calvo** frente a la **Orquesta de la Comunidad de Madrid**. Componen el reparto las voces de **Ketevan Kemoklidze**, que encarnará el papel de Celestina; **Miren Urbieta-Vega** como Melibea; el tenor **Andeka Gorrotxategi** como Calisto; **Juan Jesús Rodríguez** como Sempronio y **Simón Orfila** como Parmeno; **Sofía Esparza, Lucía Tavira y Gemma Coma-Alabert** serán Lucrecia, Elicia y Areusa; **Javier Castañeda** interpretará el rol de Pleberio; **Mar Esteve** el de Tristán e **Isaac Galán** será Sosia.

El estreno de la ópera de **Pedrell** estaba previsto en el Liceo en 1902, pero nunca vio la luz. Únicamente se escucharon algunos fragmentos que **Pau Casals** recuperó en un **concierto en 1921 a modo de homenaje al compositor**.

La Celestina se presentará en la edición de **David Ferreiro Carbaló**, del **Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)**,

clasica-argentina-
469798/)



Radio Garden

(<http://radio.garden/listen/radio-clasica/ePcu8xbm>)



(<https://radioarg.net/stations/radio-clasica>)radioarg.net

(<https://radioarg.net/stations/radio-clasica>)



openradio.app

(<https://openradio.app/station/radio-clasica-ppn1ia6i>)



radioarg.com

(<https://radioarg.com/radio-clasica/>)



radio.es /

(<https://www.radio.net>)radio.net
(<https://www.radio.net/s/radioclasica>)



enlaradio.com.ar

(<https://www.enlaradio.com.ar/>)



ensamble19.com.ar

(<http://www.ensamble19.com.ar>)



diario5.com.ar

(<https://www.diario5.com.ar/>)



Raddios

(<https://www.raddios.com/16778-radio-online-radio-clasica-online-buenos-aires-argentina>)



radios-argentinas.org

(<https://www.radios-argentinas.org/radio-clasica>)

realizada este año. Con esta recuperación, el **Teatro de la Zarzuela** suma 16 títulos rescatados del olvido.

Más información y acceso a la venta de entradas [aquí.](#)

(<https://teatrodela-zarzuela.mcu.es/es/temporada/lirica-2022-2023/la-celestina-2022-2023>)

The post [El Teatro de la Zarzuela abre la temporada con el estreno absoluto de La Celestina de Felipe Pedrell](#) (<https://www.beckmesser.com/teatro-de-la-zarzuela-estrena-temporada-la-celestina/>) first appeared on Beckmesser (<https://www.beckmesser.com/>).

Deja un comentario

Tu dirección de correo electrónico no será publicada. Los campos obligatorios están marcados con *

Comentario

Nombre *

Correo electrónico *

Web

Guardar mi nombre, correo electrónico y sitio web en este navegador para la próxima vez que haga

un comentario.

Publicar el comentario

MÁS HISTORIAS

NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/) NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/) NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/)

Homenaje a Tomás Marco por su 80 cumpleaños (https://radioclasica.com.ar/homenaje-a-tomas-marco-por-su-80-cumpleanos/)	Ópera que opera milagros – El Correo Gallego (https://radioclasica.com.ar/operaque-opera-milagros-el-correo-gallego/)	Crítica: Y La Celestina vio por fin la luz (https://radioclasica.com.ar/critica-y-la-celestina-vio-por-fin-la-luz/)
11 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022

OTRAS NOTAS E INFORMACIONES

NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/)	NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/)	NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/)	NOTICIAS (HTTPS://RADIOCLASICA.COM.AR/CATEGORIA/NOTICIAS/)
12 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022
Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)	Opera Magazine (https://radioclasica.com.ar/author/rcl-opera-mag/)	Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)	Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)

Homenaje a Tomás Marco por su 80 cumpleaños (https://radioclasica.com.ar/homenaje-a-tomas-marco-por-su-80-cumpleanos/)	Ópera que opera milagros – El Correo Gallego (https://radioclasica.com.ar/operaque-opera-milagros-el-correo-gallego/)	Crítica: Y La Celestina vio por fin la luz (https://radioclasica.com.ar/critica-y-la-celestina-vio-por-fin-la-luz/)	El Teatro Real ofrece un concierto en el Carnegie Hall (https://radioclasica.com.ar/el-teatro-real-ofrece-un-concierto-en-el-carnegie-hall/)
12 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022	11 de septiembre de 2022	10 de septiembre de 2022
Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)	Opera Magazine (https://radioclasica.com.ar/author/rcl-opera-mag/)	Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)	Beckmesser (https://radioclasica.com.ar/author/beckmesser/)

(<https://radioclasica.com.ar/author/rcl-opera-mag/>)

(<https://radioclasica.com.ar/author/beck>)

19º ANIVERSARIO
Fundado en noviembre de 2003

Buscar

- **Opinión**
 - >>
 - Firmas y Blogs
 - Viñetas
 - Cartas
 - Encuestas
- **España**
- **Mundo**
- **Economía**
 - >>
 - Productividad
 - Automóviles
 - Empresas
- **Deportes**
 - >>
 - Fútbol
 - Baloncesto
 - Tenis
 - Motor
 - Ciclismo
- **Cultura**
 - >>
 - Cine
 - Televisión y Medios
 - Música
 - Libros
- **Sociedad**
 - >>
 - Moda y Tendencias
 -



Turismo y Gastronom.

Ciencia

Salud

Psicología

Tecnología

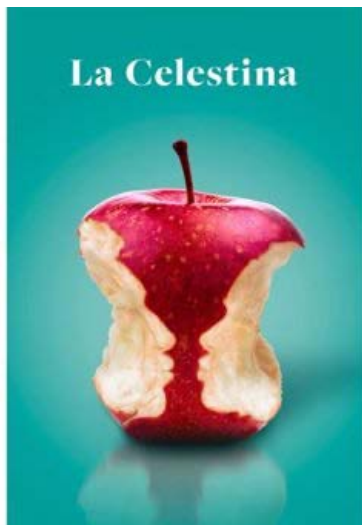
Actualidad cultural

El Teatro de la Zarzuela estrenará 120 años después la ópera "olvidada" de 'La Celestina'

Agencias

@DiarioSigloXXI

Martes, 6 de septiembre de 2022, 18:03 h (CET)



MADRID, 6 (EUROPA PRESS)

El Teatro de la Zarzuela abrirá el próximo viernes 9 de septiembre con el estreno absoluto de la ópera española 'La Celestina' –tragicomedia lírica en cuatro actos, en palabras de su creador, Felipe Pedrell–, escrita hace 120 años y que desde entonces no había sido llevada al escenario.

Su estreno estaba previsto en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), pero nunca llegó a ver la luz. Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor.

Noticias relacionadas

Alcarràs (Lleida) pintará un mural a Carla Simón en un espacio emblemático del pueblo

Glenn Close cancela su visita al Festival de San Sebastián por una "emergencia familiar"

Rafael Salmerón, Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil

Las 15 ciudades Patrimonio de la Humanidad celebran este sábado La Noche del Patrimonio el sábado

Robert Kolker relata en un libro la historia de una familia con seis casos de esquizofrenia

Pedrell plasma en 'La Celestina' su idea de la ópera nacional. La ópera cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de 'Calisto y Melibea' de Fernando de Rojas, con un "enorme respeto" por la obra original del siglo XV. El Teatro de la Zarzuela ha programado dos funciones en versión concierto para el viernes 9 y el domingo 11 de septiembre.

Esta programación servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto. Los dos conciertos estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela. 'La Celestina', como señala el musicólogo Emilio Casares, fue "una ópera de culto".

"Constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard", ha apuntado.

Esta obra nunca estrenada fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903. Casares ha lamentado que este olvido "recuerda el drama de ser compositor de ópera en España". Manuel de Falla --admirador de Pedrell-- intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real.

"Con este acto se repara un auténtico delito cultural", ha añadido Casares. Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares considera que

"fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical".



TE RECOMENDAMOS



¿Vienen Familia a Cenar?

Tus Productos Congelados a un Click
¡Prueba Ya!



¡Haz algo extraordinario!
Ayúdanos con solo 3€ a
entregar alimentos o
vacunas a cientos de niños



Mi salud protegida
Contrata seguro de salud +
cuadro médico +
programas preventivos



Pásate a la energía solar
Descubre en 3 sencillos
pasos cuánto puedes
ahorrar. ¡Calcula tu oferta!



MINI SERVICE

Introduce tu matrícula y disfruta del mejor
mantenimiento para tu MINI



Elige tu solución IKEA

Tu pisito siempre en orden con IKEA



BMW seminuevo
Conduce ya tu BMW
seminuevo, como nuevo
con unas condiciones
excepcionales



El coche mejor valorado
Descubre qué modelo de
KIA tiene una valoración de
8.9 según sus clientes



¿Tienes seguro de salud?
Descubre en 1 minuto si
puedes acceder al mejor
seguro de salud de España



¡Gangas online!

Outlet Gafas de Sol. Precios sorprendentes
online | Ads search

DISCOVER WITH 

Comentarios

Escribe tu opinión

Nombre y apellidos*

Email (no se mostrará)*

Comentario (máx. 1.000 caracteres)*

(*) Obligatorio

NORMAS DE USO

- » Puede opinar con libertad utilizando un lenguaje respetuoso.
- » Escriba con corrección ortográfica y gramatical.
- » El editor se reserva el derecho a borrar comentarios inadecuados.
- » El medio almacenará la IP del usuario para proteger a los autores de abusos.

[Quiénes somos](#) | [Sobre nosotros](#) | [Contacto](#) | [Aviso legal](#) |     | 

© Diario Siglo XXI. Periódico digital independiente, plural y abierto | Director: Guillermo Peris Peris

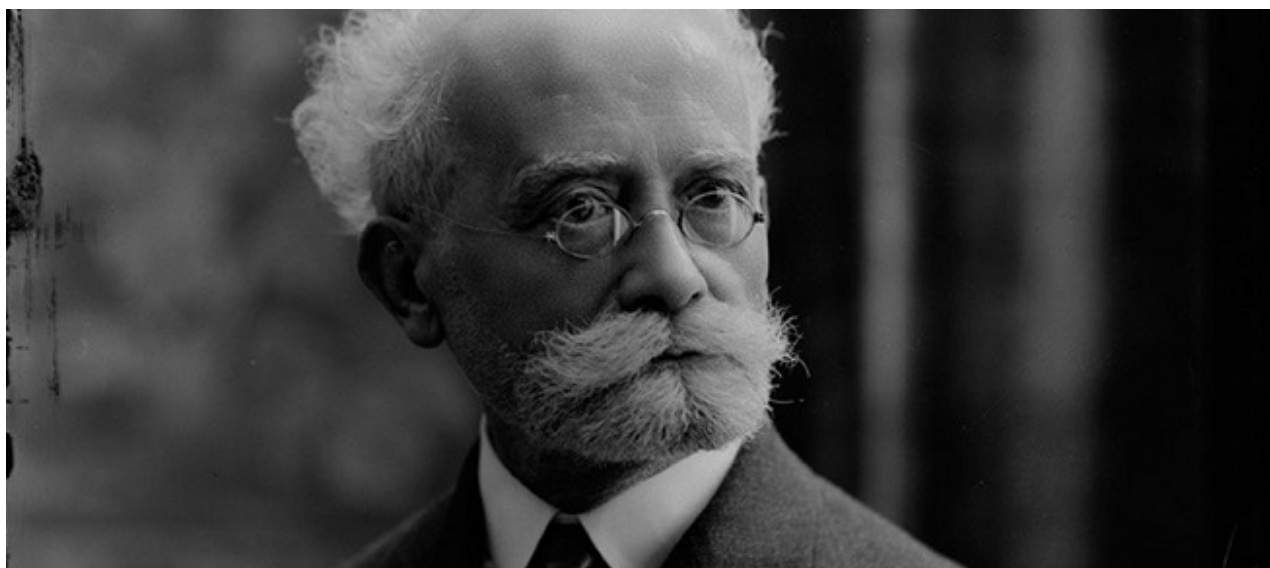
El Teatro de la Zarzuela presenta el estreno absoluto de la ópera 'La Celestina', de Felipe Pedrell

 docenotas.com/164120/teatro-la-zarzuela-presenta-estreno-absoluto-la-opera-la-celestina-felipe-pedrell/

September 6, 2022

06/09/2022

Será 120 años después de su composición y homenajeará al compositor en el 100 aniversario de su fallecimiento. Se ofrecerán dos funciones en versión de concierto los días 9 y 11 de septiembre. La dirección musical correrá a cargo de Guillermo García Calvo, director musical del coliseo



Los estatutos que rigen **el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela** estipulan que el coliseo erigido en 1856 debe, sin ningún tipo de pretexto, **salvaguardar y difundir el género lírico español**. Y así actúa temporada a temporada, de modo que son ya **16 los títulos rescatados del olvido**.

Precisamente la 2022/23 abrirá con el **estreno absoluto** de una ópera española (tragicomedia lírica en cuatro actos, si nos ceñimos al dictado del propio autor) cuyo estreno debería haber tenido lugar hace **120 años**.

La Celestina, de Felipe Pedrell, obra de madurez del compositor catalán que efectivamente **sonará en pocos días por primera vez** porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), **nunca llegó a ver la luz**.

Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que **Pau Casals** incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Aun así, se trata de una **obra de gran importancia, que influyó a compositores coetáneos y sobre todo posteriores**, en la que Pedrell plasma su **idea de la ópera nacional**.

En *La Celestina*, que cuenta con **libreto del propio músico** basado en la tragicomedia de **Calisto y Melibea**, de **Fernando de Rojas**, queda patente el enorme respeto de aquel por la obra original del siglo XV.

El valor de este estreno en **versión de concierto** es aún si cabe mayor, ya que además de reparar un agravio histórico, **servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell** que se cumplió el pasado 19 de agosto. **Radio Clásica de Radio Nacional de España la emitirá el mismo domingo 11 a las 20 h.**

Los dos conciertos estarán dirigidos por **Guillermo García Calvo**, director musical del Teatro de la Zarzuela, quien al frente de la Orquesta Titular de este, la **ORCAM**, y de su **Coro Titular** dirigido por **Antonio Fauró**, deberá afrontar una **partitura de asombrosa exigencia**.

El reparto está compuesto por **Maite Beaumont** (Celestina), **Miren Urbietta-Vega** (Melibea), **Andeka Gorrotxategi** (Calisto), **Juan Jesús Rodríguez** (Sempronio), **Simón Orfila** (Parmeno), **Sofía Esparza** (Lucrecia), **Lucía Tavira** (Elicia), **Gemma Coma-Alabert** (Areusa), **Javier Castañeda** (Pleberio), **Mar Esteve** (Tristán) e **Isaac Galán** (Sosia).

Una ópera “de culto”

El Teatro de la Zarzuela se adentra de nuevo en lo mejor de la historia operística de nuestro país. La Celestina, como señala **Emilio Casares**, fue una **ópera de culto**. “Constituyó –de acuerdo con las palabras del investigador– una **especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell**, como **Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard**”.

Esta obra emblemática, nunca estrenada, fue no obstante **conocida a través de su edición para piano de 1903 y admirada** desde entonces. Únicamente Pablo Casals dio a conocer en 1921 esos dos números de los que hemos hablado, y que sirvieron para **homenajear en un concierto al gran amigo**.

Casares sostiene que “este **acto de inteligencia cultural del Teatro de la Zarzuela**” (la programación de la obra de Pedrell) está cargado por todo lo anterior de significado, “y una vez más nos recuerda el **drama de ser compositor de ópera en España**”.

Asistiremos, 120 años después de su creación, al estreno mundial de una ópera “**cargada de historia, de culto, diríamos hoy, y sin duda, la más madura de toda la producción pedrelliana**, que, por cierto, Manuel de Falla –enorme admirador del músico tortosino– intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real”, explica el catedrático.

Más allá del valor objetivo de *La Celestina*, “con este acto **se repara un auténtico delito cultural**”, dice el estudioso, quien sustenta su argumento en el peso que tuvo la obra a comienzos del siglo XX. Y en este punto, es de justicia asimismo destacar la **trabajosa**

edición moderna de las 750 páginas del manuscrito original, realizada por el joven musicólogo **David Ferreiro**, sin la que esta aventura no habría sido en ningún modo posible.

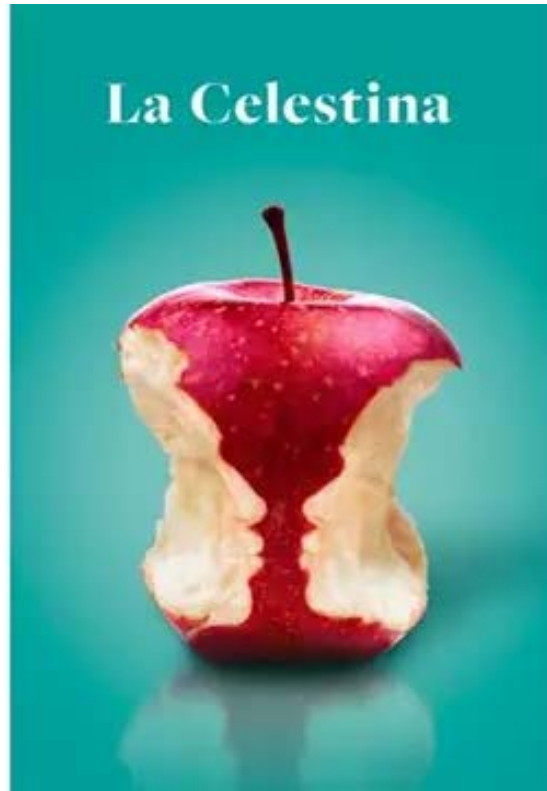
Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares revela que “fue **uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical**”.

<https://teatrodelazarzuela.mcu.es>

www.docenotas.com - ISSN 2174-8837

europapress / cultura / exposiciones

El Teatro de la Zarzuela estrenará 120 años después la ópera "olvidada" de 'La Celestina'



Archivo - Cartel de la ópera inédita 'La Celestina' - TEATRO DE LA ZARZUELA - Archivo
MADRID, 6 Sep. (EUROPA PRESS) -

El Teatro de la Zarzuela abrirá el próximo viernes 9 de septiembre con el estreno absoluto de la ópera española '**La Celestina**' --tragicomedia lírica en cuatro actos, en palabras de su creador, Felipe Pedrell--, **escrita hace 120 años y que desde entonces no había sido llevada al escenario.**

Su estreno estaba previsto en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), pero nunca llegó a ver la luz. **Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor.**

Pedrell plasma en 'La Celestina' su idea de la ópera nacional. La ópera cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de 'Calisto y Melibea' de Fernando de Rojas, con un **"enorme respeto" por la obra original del siglo XV.** El Teatro de la Zarzuela ha programado dos funciones en versión concierto para el viernes 9 y el domingo 11 de septiembre.

Esta programación servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto. Los dos conciertos estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela. 'La Celestina', como señala el musicólogo Emilio Casares, fue **"una ópera de culto"**.

"Constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard", ha apuntado.

Esta obra nunca estrenada fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903. **Casares ha lamentado que este olvido "recuerda el drama de ser compositor de ópera en España"**. Manuel de Falla --admirador de Pedrell-- intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real.

"Con este acto se repara un auténtico delito cultural", ha añadido Casares. Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares considera que "fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical".

LA CELESTINA DE PEDRELL

🕒 10 septiembre, 2022 👁 317 Vistas

Julia M.^a Dopico Vale



El madrileño **Teatro de la Zarzuela** presenta en estreno absoluto la ópera *La Celestina*, de **Felipe Pedrell** (1841-1922) compositor, historiador, musicólogo, crítico, folklorista y uno de los ideólogos más grandes de nuestra historia musical, que influyó grandemente en los autores de la “generación dorada” en la que se incluyen nombres como los de **Falla, Granados, Albéniz, Vives, Salazar** o **Gerhard**. La obra, considerada como una “*ópera de culto*”, está basada en la obra maestra de la literatura española del S. XV, *La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea* de **Fernando de Rojas**, acomodada a través del libreto del propio compositor a los cánones del drama lírico romántico, que busca el tema del eterno amor a través de personajes humanos cuya “*pasión ardiente y avasalladora ponen en conflicto trocando placer en dolor y amor en muerte*”.

La ópera, cargada de historia y conocida a través de su edición en piano en 1903, es considerada la obra “*más madura de la producción pedrelliana*” y nunca vio la luz, escuchándose tan sólo un par de escenas que **Pau Casals** incluyó en un concierto para homenajear al autor del que se celebra ahora además el centenario de su muerte.



La Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro Titular del Teatro de la Zarzuela bajo la dirección musical de **Guillermo García Calvo**, son los protagonistas en la interpretación de esta obra magistral y de sonoridad sombría y trágica nebulosa junto al elenco de cantantes entre los que se incluyen **Maite Beaumont** en la Celestina – bruja vieja y astuta-, **Miren Urbietta** en Melibea -mujer moza de alta y serenísima sangre- o **Andrea Gorrotxategi** en Calixto – joven de noble linaje-...

Desde estas líneas musicales de Ferrolterra celebramos la soberbia recuperación musical con la que se repara un agravio histórico.

Oscar 'Alcarrás', candidata a representar a España

Elige el portátil
más portátil
LG gram

DESCÚBRELO

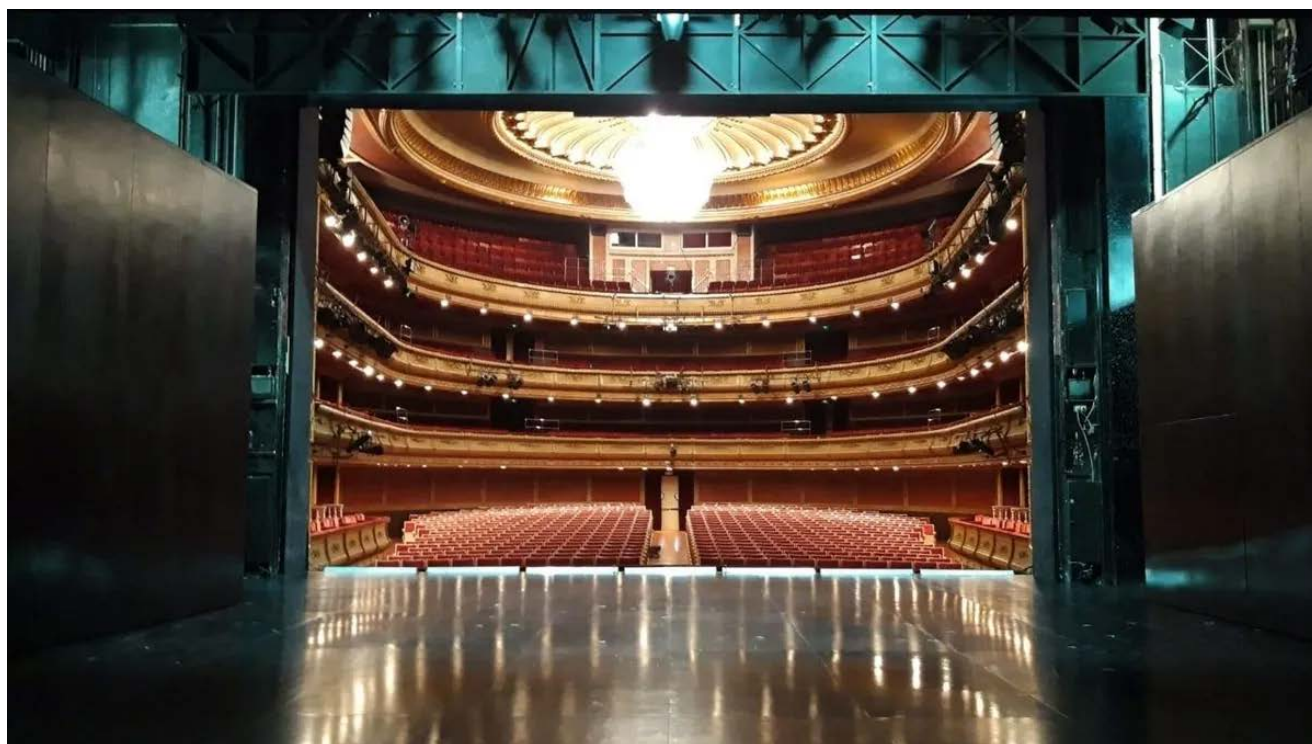


PORTADA ESPAÑA COMUNIDAD DE MADRID

La ópera de La 'Celestina' se estrena en el Teatro de la Zarzuela después de 120 años

europa press
06/09/2022 19:50h.

Europa Press Madrid
06/09/2022 19:50h.



Archivo - Entrada al Teatro de la Zarzuela EUROPA PRESS

El viernes 9 de septiembre es el estreno absoluto de una ópera "olvidada" que nunca había sido llevada al escenario

"Con este acto se repara un auténtico delito cultural", ha añadido el musicólogo Emilio Casares

La tragicomedia lírica en cuatro actos se podrá disfrutar también el domingo 11 de septiembre

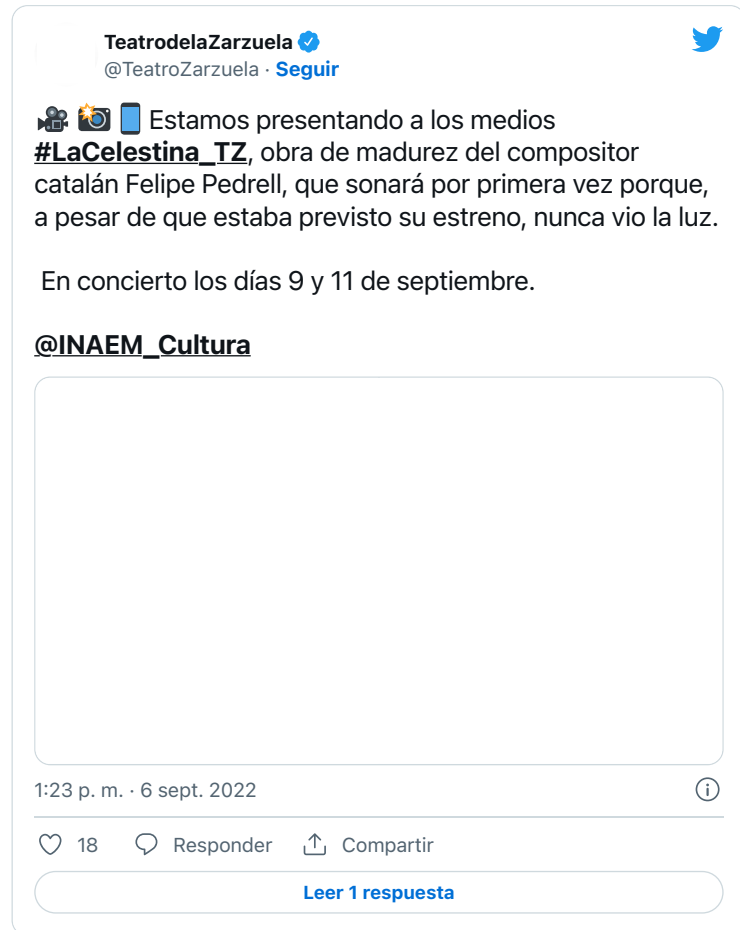
Por **primera vez** en la historia, tras los fracasados intentos del pasado de llevarla al escenario, se estrena la **ópera** española '**La Celestina**' en Madrid. Será en el **Teatro de la Zarzuela** el viernes 9 de septiembre.

Después de haber sido escrita hace **120 años**, la **tragicomedia lírica** en cuatro actos, en palabras de su creador, **Felipe Pedrell**, la obra nunca se había podido ver representada. Se intentó en el **Liceu** de Barcelona en 1902 y en otros teatros más tarde, sin éxito.

"Se repara un auténtico delito cultural"

Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido **un par de escenas** que Pau Casals incluyó en un concierto en **1921** para homenajear al compositor. Pedrell plasma en 'La Celestina' su idea de la ópera nacional.

Cuenta con libreto del propio músico, basado en la tragicomedia de '**Calisto y Melibea**' de Fernando de Rojas, con un "enorme respeto" por la obra original del siglo XV. La Zarzuela ha programado otra función también en versión concierto para el **domingo 11**.



Ambos conciertos estarán dirigidos por **Guillermo García Calvo**, director musical del Teatro. El musicólogo **Emilio Casares** considera que fue "una ópera de culto, una **especie de mito** para esa generación dorada de nombres tan significados, alumnos de Pedrell".

Por ejemplo, Manuel de Falla, Amadeo Vives, Enrique Granados, Isaac Albéniz... "Con este acto se **repara un auténtico delito cultural**", reconoce. Las dos funciones programadas se enmarcan en el **centenario de la muerte** de su propio creador.



'La Celestina' sí fue conocida a través de su **edición para piano** en 1903. Casares ha lamentado que este olvido "recuerda el **drama** de ser **compositor** de ópera en España". Pedrell "fue uno de los más **grandes ideólogos** de nuestra historia musical".

MÁS

- El Liceu de Barcelona instala las puertas 'Constelaciones' de Jaume Plensa
- Muere a los 66 años el director teatral catalán Joan Ollé
- Muere el dramaturgo valenciano Salva Bolta, que tenía una "creatividad

ETIQUETAS

Madrid

Música

Te Recomendamos

Enlaces Promovidos por Taboola

¿Sabías que un salvaescaleras no tiene que ser costoso?

Oferta Rapida

Ver oferta

Qué le pasó a Sonia Martínez: la muerte de la presentadora, 28 años después - NIUS

Los dentistas ocultan esta fácil solución para los dientes torcidos

Blog de los dientes

Muere la actriz sudafricana Charlbi Dean a los 32 años - NIUS

Intestino: Olvídense de los probióticos y haga esto en su lugar

Nutravia

'Danielle' entra en Madrid con fuerte viento y lluvias - NIUS

Por la compra de una montura de 80€, ¡te regalamos las lentes progresivas! Completas por 80€

gafas.es

Esther Doña, qué línea roja cruzó con el juez Pedraz y quién es Bruno - NIUS

Más noticias de...

- Últimas noticias
- Local
- Política
- Sucesos
- Noticias en imagen
- Noticias en vídeo

Sigue navegando...

- Visto y oído
- Cómo hacer
- Ciencia y salud

Temas

- Guerra Rusia-Ucrania
- Sequía
- Crisis del gas

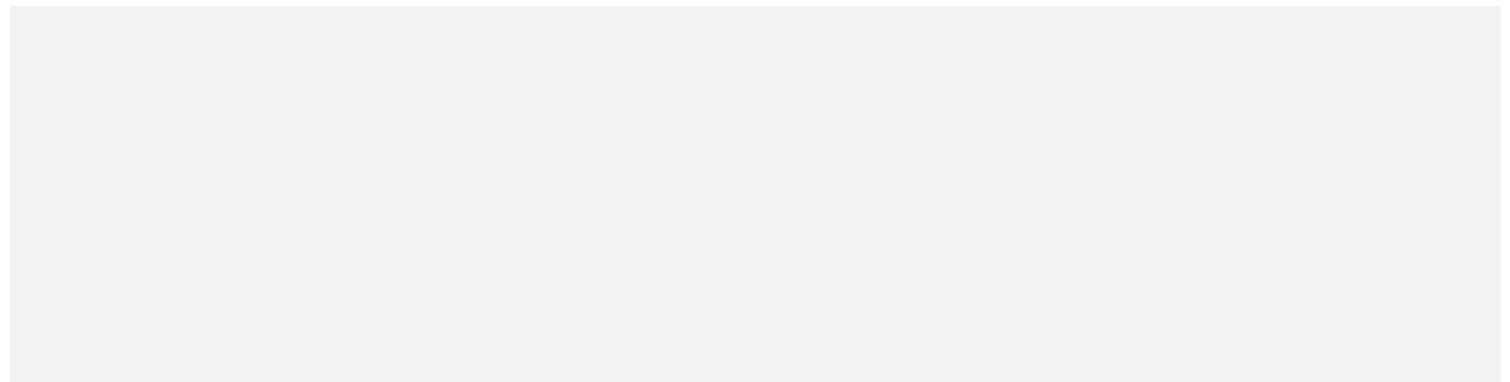
Corporativo

- Código Ético
- Contacto
- Publiespaña
- App oficial NIUS Diario
- Equipo de redacción

Mediaset

- Notificaciones
- Telecinco
- Cuatro
- Mitele
- Uppers

[Aviso legal](#) | [Política de privacidad](#) | [Configuración de Cookies](#) | [Política de Cookies](#) | [RSS](#)



MENU

OPERA WIRE

SEARCH

NEWS

INDIEOPERA

REVIEWS

INTERVIEWS

SPECIAL
FEATURES

OPERA
WIKI

AUG 30, 2022

Teatro de La Zarzuela Announces Cast Change for 'La Celestina'

By Francisco Salazar

ADVERTISEMENT - KEEP READING BELOW



Una joya del teatro r

¿Crees en el destino? ¿Una person
cambiar toda tu realidad? Dale clic
descúbrelo

Teatro Smedia

The Teatro de la Zarzuela has announced a cast change for the world premiere of "La Celestina" by Felipe Pedrell.

The Spanish company said that Maite Beaumont will sing the title role of Celestina replacing Ketevan Kemoklidze, who has been forced to withdraw due to personal reasons.

Beaumont is a Spanish mezzo who has performed in Hamburg, Munich, Dresden, Vienna, Amsterdam, Brussels, Milan, Strasbourg, Toulouse, Barcelona, Madrid, Tokyo, Santiago de Chile, and Chicago. Her repertoire includes the music of Rossini, Bellini, Strauss, Mozart, Handel, Gounod, Donizetti, and Gluck, among others.

Beaumont joins a cast that includes Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesus Rodriguez, Simon Orfila, Sofia Eparza, Lucia Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castaneda, Mar Esteve, and Isaac Galan.

"La Celestina" will be performed in concert on Sept. 9 and 11, 2022.

ADVERTISEMENT - KEEP READING BELOW

▶ ×

Compra Tus Entradas Ahora

Un espectáculo musical donde viajar por todos los siglos y épocas de la música

WAH Madrid

C



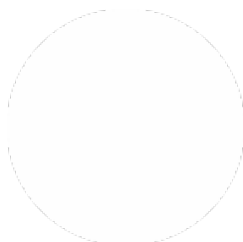
Una comedia de enredo

Una comedia irresistible para las noches de verano. y entérate de todo.

Teatro Smedia

Categories

News



By [Francisco Salazar](#)

FRANCISCO SALAZAR, (Publisher) worked as a reporter for Latin Post where he has had the privilege of interviewing numerous opera stars including Anita Rachvelishvili and Ailyn Perez. He also worked as an entertainment reporter where he covered the New York and Tribeca Film Festivals and interviewed many celebrities such as Antonio Banderas, Edgar Ramirez and Benedict Cumberbatch. He currently freelances for Remezcla.

He holds a Masters in Media Management from the New School and a Bachelor's in Film Production and Italian studies from Hofstra University.

Stories you may also like...

SEP 14, 2022

Will Liverman &
Christian Van
Horn Headline Art
Bath's Fall 2022
Slate

SEP 14, 2022

Giargiari Bel
Canto
Competition
Announces Judges

SEP 14, 2022

The Cathedral of
St. John the
Divine Announces
2022-23 Season

Newsletter

Stay up to date with the
latest Opera news, events
and releases!

Your Email Address

Join Now

Links

[HOME](#)

[ABOUT OPERAWIRE](#)

[EDITORIAL POLICY](#)

[ADVERTISE](#)

[JOIN THE TEAM](#)

[PRIVACY POLICY](#)

Social

[Facebook](#)

[Twitter](#)

[Instagram](#)

Contact

General Enquiries

Francisco@operawire.com

Articles & Press

David@operawire.com

Opera is thriving. And

OperaWire came about as a

desire to take in as much of it

and allow the passionate fan

base access to everything this

wondrous art form has to offer

on a daily basis.

© Copyright 2022 OperaWire

Site by Lenny's Studio

CULTURA

El Teatro de la Zarzuela estrenará 120 años después la ópera "olvidada" de 'La Celestina'

— Es una tragicomedia lírica en cuatro actos, en palabras de su creador, Felipe Pedrell



REPÚBLICA/EUROPA PRESS

6 de septiembre 2022 | Actualizado: 6 de septiembre 2022, 19:59h



TEATRO REAL | Cartel de La Celestina



El [Teatro de la Zarzuela](#) abrirá el próximo viernes 9 de septiembre con el estreno absoluto de la ópera española 'La Celestina' --tragicomedia lírica en cuatro actos, en palabras de su

creador, Felipe Pedrell--, **escrita hace 120 años y que desde entonces no había sido llevada al escenario.**

Su estreno estaba previsto en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), pero nunca llegó a ver la luz. Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor.

Pedrell plasma en 'La Celestina' su idea de la ópera nacional. La ópera cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de 'Calisto y Melibea' de Fernando de Rojas, con un "enorme respeto" por la obra original del siglo XV. El Teatro de la Zarzuela ha programado dos funciones en versión concierto para el viernes 9 y el domingo 11 de septiembre.

Esta programación **servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto.** Los dos conciertos estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela. 'La Celestina', como señala el musicólogo Emilio Casares, fue "una ópera de culto".

"Constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan



significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard", ha apuntado.

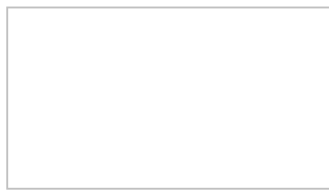
Esta obra nunca estrenada fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903. Casares ha lamentado que este olvido "recuerda el drama de ser compositor de ópera en España". Manuel de Falla -- admirador de Pedrell-- intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real.

"Con este acto se repara un auténtico delito cultural", ha añadido Casares. Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares considera que "fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical".

Sobre el autor de esta publicación



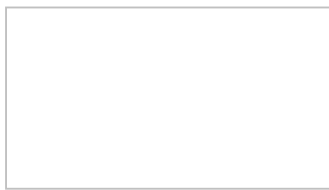
MÁS DE CULTURA



El Circo del Sol vuelve a Madrid con 'Luzia', una "fiesta para los sentidos" que incluye por primera vez el agua

Almodóvar no dirigirá 'Manual para señoras de la limpieza', la que iba a ser su primera película en inglés

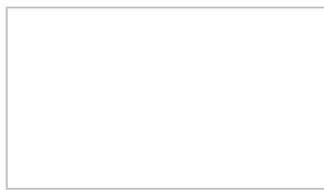
'Alcarràs', de Carla Simón, película elegida para representar a España en los próximos Oscar



Jean-Luc Godard, el artesano del cine

Marías y el placer radical de la lectura

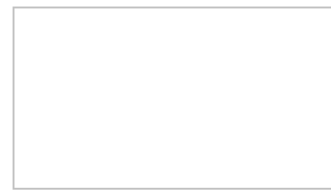
Muere el cineasta francés Jean-Luc Godard, padre de la Nouvelle Vague



MasterChef Celebrity, el gran nicho pop de la derecha

'The White Lotus', 'Succession' y 'Ted Lasso' se reparten los Emmy

Ken Follett: "La guerra es ahora más peligrosa que en el pasado"

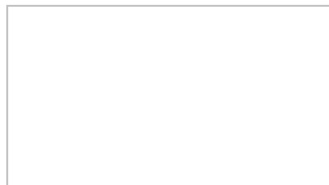


Felipe VI, sobre el Guernica de Picasso: "Sigue siendo una alegoría del horror de cualquier guerra"

Las ocho obras fundamentales de Javier Marías

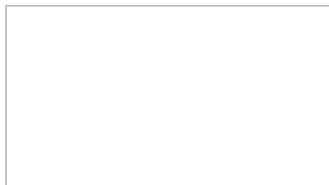
Javier Marías, el prestigio de la literatura

ÚLTIMA HORA



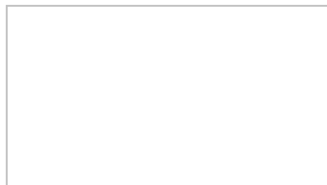
ESPAÑA

Sánchez insiste en que el programa del PP es el de las grandes eléctricas



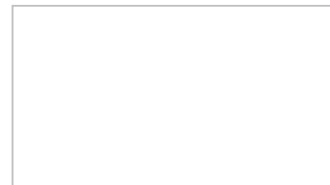
ECONOMÍA

El Ibex abre plano y defiende los 8.000 tras pérdidas en Wall Street



SOCIEDAD

Desmontando bulos: los restos de Isabel II no descansan en un féretro de oro



ESPAÑA

Sánchez: "La derecha económica, política y mediática quiere que los progresistas nos rindamos, y no nos vamos a rendir"

INTERNACIONAL

Bruselas prevé recaudar 140.000 millones de euros con el nuevo impuesto a las energéticas

ACTUALIDAD

¿Por qué el fracaso escolar se ceba con los chicos y alumnos de renta baja?

ECONOMÍA

Inditex gana 1.794 millones en su primer semestre, un 41% más, y eleva un 24,5% sus ventas

DEPORTES

El Bayern frena la euforia del Barcelona (2-0)

INTERNACIONAL

Carlos III explota tras tener un nuevo problema al firmar con una pluma: "¡Oh Dios, odio esto!"

INTERNACIONAL

Ucrania denuncia "campos de tortura" rusos en la ciudad liberada de Balaklia

DEPORTES

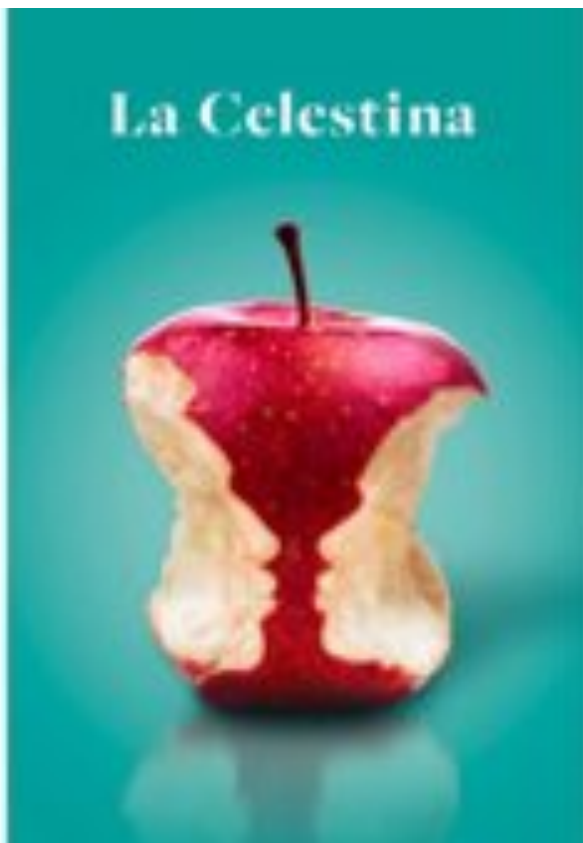
El Bayer tumba al Atlético con dos goles postreros (2-0)

DEPORTES

El Sevilla quiere consumir en Copenhague su cambio de rumbo



El Teatro de la Zarzuela estrenará 120 años después la ópera «olvidada» de 'La Celestina'



 Facebook  Twitter  WhatsApp



MADRID, 6 (EUROPA PRESS)

El Teatro de la Zarzuela abrirá el próximo viernes 9 de septiembre con el estreno absoluto de la ópera española 'La Celestina' –tragicomedia lírica en cuatro actos, en palabras de su creador, Felipe Pedrell–, es que hace 120 años y que desde entonces no había sido llevada al escenario.



Su estreno estaba previsto en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), pero nunca llegó a ver la luz. Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor.

Pedrell plasma en 'La Celestina' su idea de la ópera nacional. La ópera cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de 'Calisto y Melibea' de Fernando de Rojas, con un «enorme respeto» por la obra original del siglo XV. El Teatro de la Zarzuela ha programado dos funciones en versión concierto para el viernes 9 y el domingo 11 de septiembre.

Esta programación servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto. Los dos conciertos estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela. 'La Celestina', como señala el musicólogo Emilio Casares, fue «una ópera de culto».

«Constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard», ha apuntado.

Esta obra nunca estrenada fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903. Casares ha lamentado que este olvido «recuerda el drama de ser compositor de ópera en España». Manuel de Falla – admirador de Pedrell– intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real.

«Con este acto se repara un auténtico delito cultural», ha añadido Casares. Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares considera que «fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical».



Facebook



Twitter



WhatsApp

También te puede interesar:



Celebra el 40 aniversario en los Anniversary Days de Opel Corsa con condiciones excepcionales



¡Ayúdanos a salvar vidas! Haz algo extraordinario hoy. Protege a cientos de niños con 3 € / mes

Publicidad



Cámbiate a Movistar. Tarifa Móvil ¡50% descuento! 8GB + llamadas ilimitadas por 7,48 €/mes



MINI SERVICE

Introduce tu matrícula y disfruta del mejor mantenimiento para tu MINI

Publicidad



¿Tienes seguro de vida? Deberías. Introduce 5 datos y comprueba en 1 minuto cuánto te costaría



BMW Service

Introduce tu matrícula y disfruta del mejor mantenimiento para tu BMW

Publicidad

Search for

Patrocinado | Business Focus

[Aviso legal](#)
[Política de Cookies](#)
[Condiciones de uso](#)

Emprende una búsqueda hacia el saber *musical*



OPINIÓN

Anunciarse en Mundoclasico.com

Estreno absoluto de La Celestina de Pedrell

Xoán M. Carreira

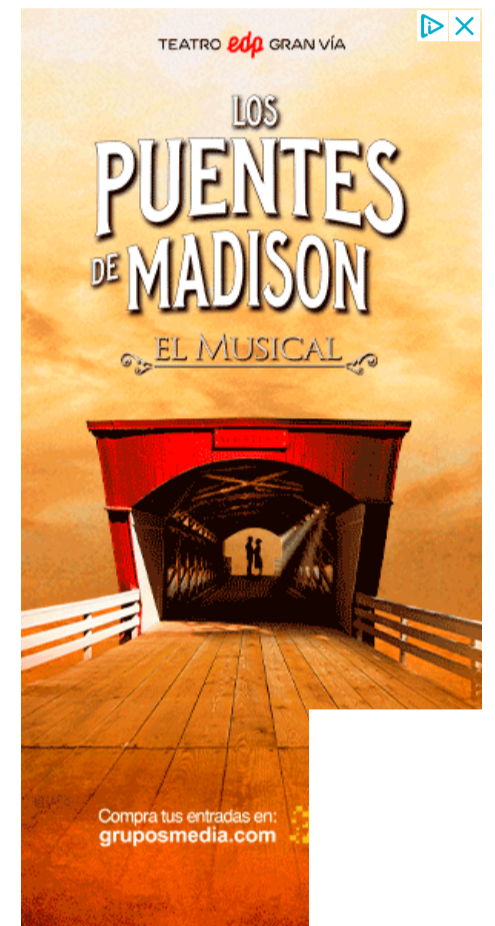
miércoles, 7 de septiembre de 2022



La Celestina © 2022 by Teatro de la Zarzuela

Soy consciente de la relevancia de Felipe Pedrell (1841-1922) en la invención del mito de la Hispanidad durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) y de su evidente éxito en la construcción del discurso sobre el *nacionalismo musical español* que ha intoxicado la historiografía musical española hasta el presente, como prueba la conferencia del Dr [Emilio Casares](#) sobre su ópera [La Celestina](#) que nuestros lectores pueden escuchar y ver en el video a la derecha de este párrafo.

[Conferencia] LA CELE...



Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus



Felip Pedrell - Excelsio...



No me caben dudas sobre la alta competencia técnica de [Pedrell](#) como compositor ni sobre su asombrosa capacidad de trabajo, y tengo suma curiosidad por escuchar *La Celestina*. Ahora bien, al igual que la inmensa mayoría de nuestros lectores, y que la práctica totalidad de los expertos que en

estos días están publicando en la prensa sesudos artículos sobre *La Celestina*, desconozco esta ópera dado que nunca se publicó ni se estrenó.

Su estreno absoluto, en versión de concierto, tendrá lugar el próximo viernes 9 de septiembre en el Teatro de la Zarzuela con ocasión del primer centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell. [[descargar programa de mano](#)]

Viaje por la Zarzuela (...)



Un estreno oportuno y deseable que semeja un oasis en el desierto de las conmemoraciones del centenario de una figura de tanta importancia historiográfica. Por el momento, y para que nuestros lectores puedan opinar por sí mismos sobre las variables (musicales, ideológicas y políticas) que se generan en torno al estreno de *La Celestina*, reproducimos a continuación el comunicado de prensa íntegro del Teatro de La Zarzuela que termina con una proclama ideológica sorprendente en una nota de prensa de un teatro público, del que se espera independencia, imparcialidad y neutralidad.

Ahora, después de 120 años condenada a un injusto e injustificable silencio, tenemos la oportunidad de disfrutar 'La Celestina' por primera vez. Representamos pues a todas esas generaciones que se han visto privadas de ello. Un regalo y una responsabilidad. Sin duda estamos de enhorabuena; también y sobre todo el Maestro Pedrell.

Comunicado de prensa del Teatro de la Zarzuela

Los estatutos que rigen el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela lo dejan

Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus

Precisamente la 2022/23, la que ahora nos ocupa, abrirá con el estreno absoluto de una ópera española –tragicomedia lírica en cuatro actos, si nos ceñimos al dictado del propio autor– cuya premier debería haber tenido lugar hace 120 años, nada menos. Hablamos de ‘La Celestina’ de Felipe Pedrell, obra de madurez del compositor catalán que efectivamente sonará en pocos días por primera vez porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), nunca llegó a ver la luz.

Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar (y desde entonces ya ha llovido) han sido un par de escenas que Pau [Casals](#) incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Aun así, se trata de una obra de gran importancia, que influyó a compositores coetáneos y sobre todo posteriores, en la que Pedrell plasma su idea de la ópera nacional.

En ‘La Celestina’, que cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de ‘Calisto y Melibea’ de Fernando de Rojas, queda patente el enorme respeto de aquel por la obra original del siglo XV.

Publicidad



Por todo lo dicho, el viernes 9 (20h00) y el domingo 11 de septiembre (18h00) serán días históricos y emocionantes para nuestra lírica, ya que las notas de ‘La Celestina’ llegarán al fin, con doce décadas de retraso, al oído y el corazón del público. El valor de este estreno en versión de concierto es aún si cabe mayor, ya que además de reparar un agravio histórico, servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto. Y como la ocasión lo merece con creces, Radio Clásica de Radio Nacional de España la emitirá el mismo domingo 11 a las 20h00 (hora peninsular española).

Los dos conciertos que ahora hacen justicia a la obra, estarán dirigidos por [Guillermo García Calvo](#), director musical del Teatro de la Zarzuela, quien al frente de la Orquesta Titular de este, la ORCAM, y de su Coro Titular dirigido por [Antonio Fauró](#), deberá afrontar una partitura de asombrosa exigencia.

Será igualmente una buena ocasión para regocijarse con las voces solistas de un reparto que cubre generosamente esos requisitos tan especiales que reclama la obra de Pedrell.

Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus

[Corrotxategi](#) (Calisto), [Juan Jesús Rodríguez](#) (Sempronio), Simón [Orfila](#) (Parmeno), Sofía [Esparza](#) (Lucrecia), Lucía [Tavira](#) (Elicia), Gemma [Coma-Alabert](#) (Areusa), Javier [Castañeda](#) (Pleberio), [Mar Esteve](#) (Tristán) e [Isaac Galán](#) (Sosia).

Una ópera de culto

El Teatro de la Zarzuela se adentra de nuevo en lo mejor de la historia operística de nuestro país. 'La Celestina', como señala el maestro de musicólogos Emilio Casares, fue una ópera de culto.

Constituyó –de acuerdo con las palabras del investigador– una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique [Granados](#), Isaac [Albéniz](#), [Amadeo Vives](#), [Enrique Morera](#), [Manuel de Falla](#), Juan [Manén](#), Adolfo [Salazar](#) o Roberto [Gerhard](#). Ahí es nada.

Esta obra emblemática, nunca estrenada, fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903 y admirada desde entonces. Únicamente Pablo Casals dio a conocer en 1921 esos dos números de los que hemos hablado, y que sirvieron para homenajear en un concierto al gran amigo.

Casares sostiene que “este acto de inteligencia cultural del Teatro de la Zarzuela” (la programación de la obra de Pedrell) está cargado por todo lo anterior de significado, “y una vez más nos recuerda el drama de ser compositor de ópera en España”. Asistiremos, 120 años después de su creación, al estreno mundial de una ópera “cargada de historia, de culto, diríamos hoy, y sin duda, la más madura de toda la producción pedrelliana, que, por cierto, Manuel de Falla –enorme admirador del músico tortosino– intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real”, explica el catedrático.

Más allá del valor objetivo de 'La Celestina', “con este acto se repara un auténtico delito cultural”, dice el estudioso, quien sustenta su argumento en el peso que tuvo la obra a comienzos del siglo XX. Y en este punto, es de justicia asimismo destacar la trabajosa edición moderna de las 750 páginas del manuscrito original, realizada por el joven musicólogo [David Ferreiro](#), sin la que esta aventura no habría sido en ningún modo posible.

Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares revela que “fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical”.



Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus

Publicidad

Ahora, después de 120 años condenada a un injusto e injustificable silencio, tenemos la oportunidad de disfrutar 'La Celestina' por primera vez. Representamos pues a todas esas generaciones que se han visto privadas de ello. Un regalo y una responsabilidad. Sin duda estamos de enhorabuena; también y sobre todo el Maestro Pedrell.

Publicidad



viu Universidad Internacional de Valencia

Marca los primeros *compases* de tu nuevo proyecto *profesional*

Títulos oficiales en música

→ Claustro referente, Formación online y flexible

INFÓRMATE AQUÍ



Sara Baras
ALMA

TEATRO *edp*

8 SEP a 2 OCT

OPINIÓN



Hace veintidós años



XXXIX. Menos lluvias en la Amazonia, menor resistencia a la sequía



La OSG, 30 años de éxito y mucho por hacer

Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

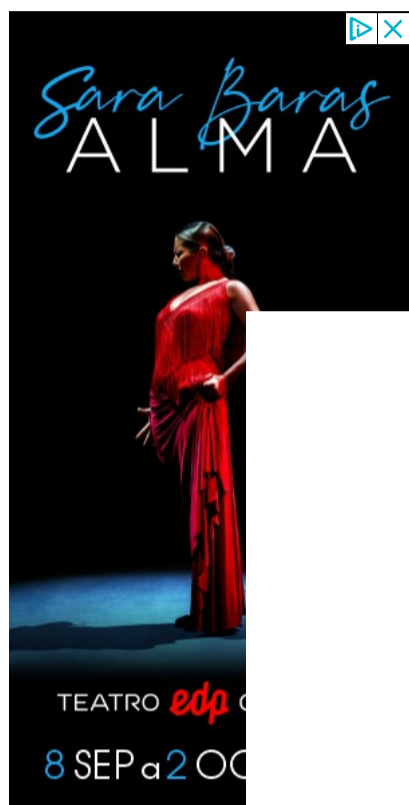
Rock Circus



[El efecto Mozart ¿o el efecto metal?](#)



[Federalismo cultural ¿en la música?](#)



[XOÁN M. CARREIRA](#)

[A CORUÑA - JUEVES, 1 DE SEPTIEMBRE DE 2022](#)

[La inteligencia y la generosidad abren nuevos caminos](#)

Lukas Genusas y Asmik Grigorian © 2022 by Alfonso Rego

[MADRID - MARTES, 26 DE JULIO DE 2022](#)

[El triunfo de Medea sobre la censura](#)

Medea de José Granero © 2021 by Silvia del Barrio

[La música clásica convivirá con el ruido de los trenes en los andenes del Metro de Madrid](#)

Metro de Madrid © Dominio Público

[SANTANDER - SÁBADO, 6 DE AGOSTO DE 2022](#)

[Mejor en camiseta](#)

Marc Minkowski © 2022 by Pedro Puente

[SANTANDER - VIERNES, 5 DE AGOSTO DE 2022](#)

[Dos orquestas en un mismo concierto](#)

Asier Polo © 2022 by Asier Polo

[MADRID - MIÉRCOLES, 27 DE JULIO DE 2022](#)

[Y los dioses serán olvidados](#)

Hadrian © 2022 by Teatro Real

[Los 'Cantares viejos de Galicia' de Marcial del Adalid](#)

Marcial del Adalid (1880) © J. Guervas

[MADRID - MARTES, 7 DE JUNIO DE 2022](#)

[Around the sound: Imaginación y generosidad](#)

José Luis Greco © 2022 by Virginia Rota

[A CORUÑA - SÁBADO, 4 DE JUNIO DE 2022](#)

[Después de la Gran División](#)

Wladimir Rosinskij © 2022 by Wladimir Rosinskij

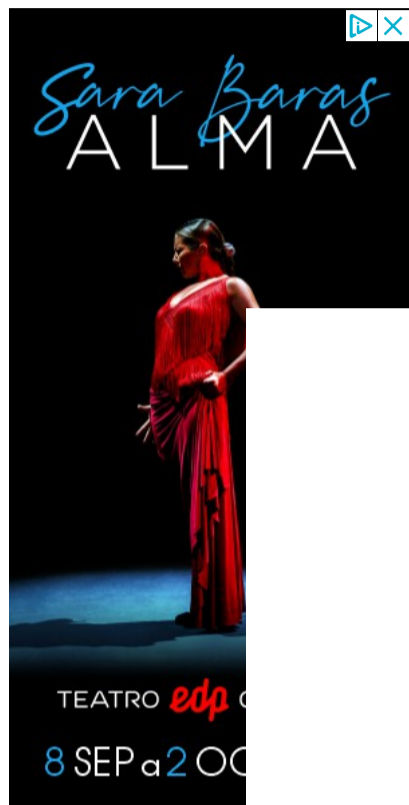
Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus

de París a
finales de
1970 © by
Dominio
público /
lannisXenakis.org

Sinfónica
de Galicia



Comentarios

Para escribir un comentario debes [identificarte](#) o [registrarte](#).

Del 6 De Oct. Al 1 De Nov.

Un Nuevo Show Donde Los Grandes Himnos Del Rock Marcarán El Ritmo Del Más Extremo

Rock Circus

'La Celestina', de Pedrell, ve la luz un siglo después de alumbrarse

► El Teatro de La Zarzuela acoge esta semana el estreno absoluto de la obra

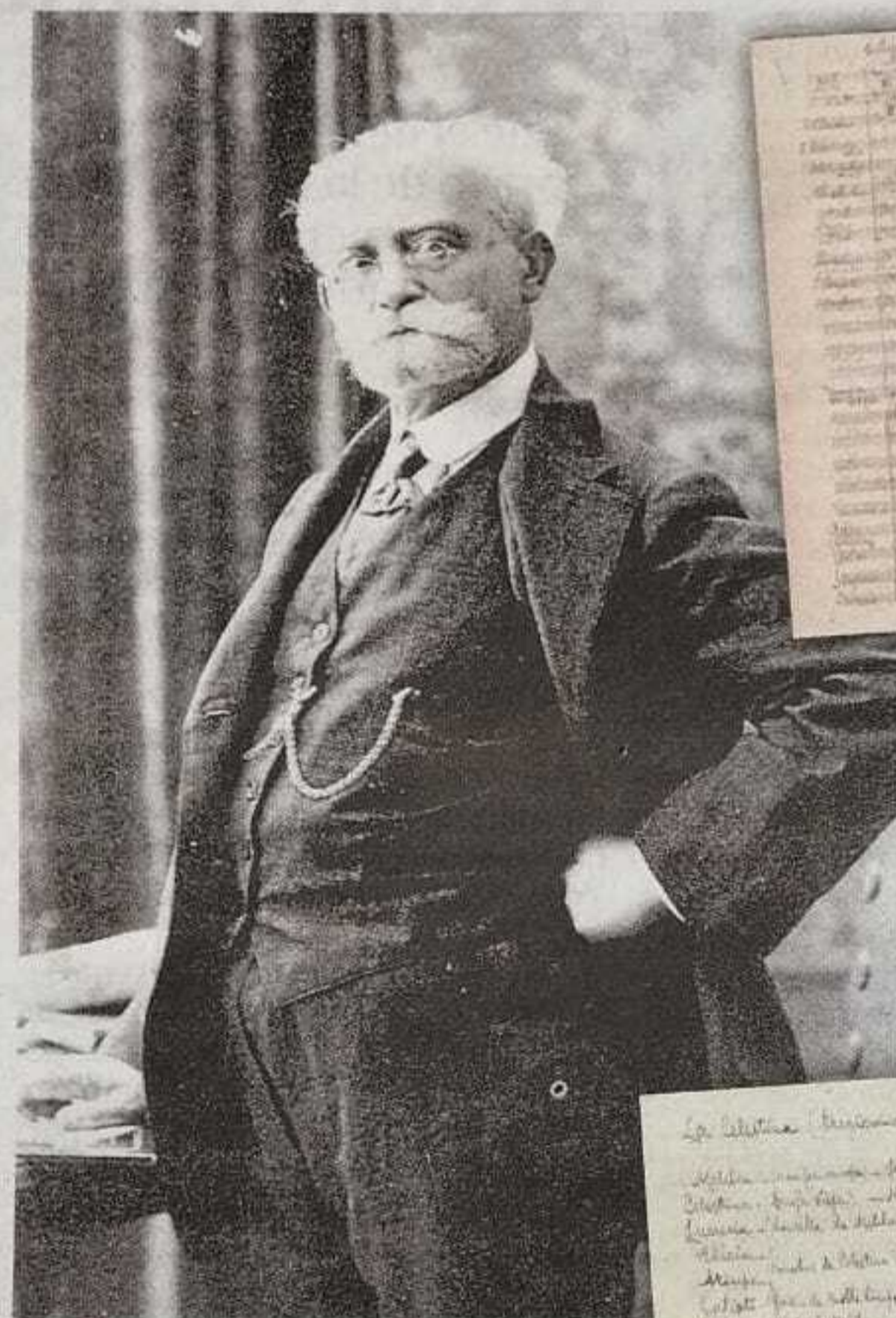
PEP GORGORI

Está considerada la obra maestra de uno de los padres de la musicología española, Felipe Pedrell. A él le debemos aportaciones decisivas como la recopilación del Cancionero Musical Popular Español, el rescate de nuestros músicos del Siglo de Oro y la edición de las obras de Tomás Luis de Victoria. Pero ni así. Su ópera 'La Celestina' ha tenido que esperar a 2022, ciento veinte años después de su composición, para ser programada. Podrá escucharse, entera por primera vez, en el Teatro de La Zarzuela, este viernes y este domingo.

Sobre el escenario se podrá ver un elenco encabezado por Miren Urbietavé y Andeka Gorrotxategi como Calisto y Melibea, que tendrán que soportar los tejemanejes de la vieja Celestina, encarnada por Maite Beaumont. A la batuta, Guillermo García-Calvo. Lo que no se verá, pese a estar ahí, son los dos años de trabajo del musicólogo David Ferreiro Carballo, que se ha encargado de hacer la edición crítica de la partitura que los maestros de la Orquesta de la Comunidad de Madrid tendrán en sus atriles. Ha trabajado a partir del manuscrito original, de setecientas cincuenta páginas, que se conserva en la Biblioteca de Cataluña.

Envergadura

El estudioso pertenece a un grupo de investigación de la Universidad Complutense que se centra en las influencias literarias de los compositores españoles durante los primeros quince años del siglo XX. «La investigadora principal del proyecto, Elena Torres, me propuso acometer esta tarea, y dije



Partitura autógrafa de Pedrell (izquierda) y descripción de personajes // I. DEL TEATRO DE BARCELONA

que sí», explica. Fue un poco más tarde cuando fue consciente de la envergadura del proyecto: «Me puse a trabajar y a estudiar, y entonces vi lo que se me venía encima». Para la labor ha contado, eso sí, con el apoyo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

A partir de ahí, había que copiar, revisar y en ocasiones corregir el manuscrito, razonando debidamente cada paso y cada decisión. El resultado es un conocimiento minucioso de la partitura, que le permite hacer algunas reflexiones interesantes. Quizás la más

llamativa sea la conclusión a la que ha llegado sobre la influencia de Wagner en la obra de Pedrell. Es algo de lo que se ha hablado mucho, pero que quizás haya que matizar a partir de ahora. «Posiblemente el wagnerismo de Pedrell era más claro en óperas anteriores, pero en 'La Celestina' no capitaliza la obra», asegura. Además, las influencias son mucho más diversas,

desde la Gran Ópera francesa al Verismo italiano.

A ello hay que añadir la faceta como musicólogo de Pedrell, que lo lleva a incorporar en su partitura elementos de la música popular y de la música histo-

ricista. Una estética con la que quiso establecer el canon de la ópera nacional española. 'La Celestina'

es la segunda ópera de la que él llamó 'La Trilogía ideal', completada por 'Los Pirineus' y 'El comte Arnau'. Tras presentar la primera, 'Los Pirineus', le llovieron las críticas. Algunos le dijeron que la ópera española ya existía, y se llamaba Zarzuela. Otros le afearon que 'Los Pirineus' partiese de un libreto en catalán, con el argumento de que no podía considerarse española una ópera que no

estuviese cantada en castellano. Pedrell, que detestaba la política, fue ajeno a la aparente incompatibilidad entre lo nacional y la pluralidad cultural de España, pero esto le acabó pasando factura. Por varias razones, incluidos «encontronazos con los empresarios y rencillas con compañeros», según Ferreiro Carballo, no logró que 'La Celestina' se llegase a estrenar. Tampoco lo logró, pese a intentarlo con ahínco, su discípulo, Manuel de Falla.

Pedrell fue reconocido como musicólogo, apreciado por su apoyo a iniciativas musicales en Cataluña

y su compromiso con el patrimonio español. Pero en los años posteriores a su muerte y a la guerra civil algunos lo veían demasiado centralista y otros, demasiado catalanista. De ahí que lleguemos a 2022 y, en el centenario de su muerte, las conmemoraciones se estén haciendo con sordina. Quizás el estreno en La Zarzuela sirva para que 'La Celestina' enamore al público y se quede en nuestras programaciones.

65YMAS.COM

SOCIEDAD ECONOMÍA SALUD EXPERIENCIA OPINIÓN PRACTICOPEDIA OCIO
 SABORES DE MI TIERRA BARÓMETRO CONSUMIDOR SÉNIOR

El Teatro de la Zarzuela estrena 120 años después la ópera de 'La Celestina'

Esta programación servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell
 65YMAS



El Teatro de la Zarzuela estrenará este viernes 9 de septiembre la ópera española *La Celestina*, una tragicomedia lírica en cuatro actos escrita por Felipe Pedrell hace 120 años, y que aún no había sido llevada al escenario.

Su estreno estaba previsto en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), pero nunca llegó a ver la luz. Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor.

Pedrell plasma en *La Celestina* su idea de la ópera nacional. La ópera cuenta con libreto del propio músico basado en la tragicomedia de *Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, con un "enorme respeto" por la obra original del siglo XV. El Teatro de la Zarzuela ha programado dos funciones en versión concierto para el viernes 9 y el domingo 11 de septiembre.

Una con
enredo

Anuncio

Concier
Beethov

Anuncio

Gira Kis
anivers:

Anuncio



teatrodelazarzuela
Madrid, Spain

Ver perfil



[Ver más en Instagram](#)

171 Me gusta

Añade un comentario...

Esta programación servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto. Los dos conciertos estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela. 'La Celestina', como señala el musicólogo Emilio Casares, fue "una ópera de culto".

"**Constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres** tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard", ha apuntado.

Esta obra nunca estrenada fue no obstante conocida a través de su edición para piano de

conocida a través de su edición para piano de 1903. Casares ha lamentado que este olvido "recuerda el drama de ser compositor de ópera en España". Manuel de Falla -- admirador de Pedrell -- intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real.

"Con este acto se repara un auténtico delito cultural", ha añadido Casares. Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares considera que "fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical".

Sobre el autor:

65más

... saber más sobre el autor

Relacionados

Águilas, el mejor teatro y la mejor gastronomía

El teatro como espacio amigable y de convivencia para los mayores

Veranos de la Villa se despide con cine madrileño, teatro clásico y actuaciones musicales

El Teatro Real refuerza su propuesta gastronómica con la apertura del restaurante Papagena

ESCRIBE TU COMENTARIO AQUÍ

Te puede gustar

Enlaces Promovidos por Taboola

Amonceo Ortigo revela lo que realmente le hace rico

importantfield

Los paneles solares son caros, haz esto en su lugar (genio)

Moderniseur

Por la compra de una montura de 80€, ¡te regalamos las lentes progresivas! Completas por 80€

gafas.es

[Más información](#)

Las 10 fantasías sexuales más habituales entre los hombres pasados los 50 años

Cambios clave en las pensiones de 2023 que afectarán a los jubilados

Qué son los puntos rojos en la piel y por qué aparecen

La Seguridad Social anuncia que planea extender el cálculo de la pensión a toda la vida laboral

Muere el guardia civil David Tena de forma repentina

Muere José Luis Fradejas, presentador del mítico programa musical 'Aplauso'

un 14%: casi 4 veces más de lo que han subido las pensiones

niveles nunca vistos desde hace más de 30 años

subyacente ha crecido en España un 5,3% en los últimos tres años

bajar de precio productos básicos de alimentación

Recibe nuestro boletín

Lo más destacado de 65 y Más, en tu correo electrónico

Tu nombre

Tu correo electrónico



No soy un robot

reCAPTCHA
Privacidad - Términos

Al darte de alta aceptas la [política de privacidad](#).

SUSCRÍBETE



65 Y MÁS S. L. 2018

[QUIÉNES SOMOS](#)

[AVISO LEGAL](#)

[POLÍTICA DE PRIVACIDAD](#)

[POLÍTICA DE COOKIES](#)

[CONTACTO](#)

[RSS](#)

[CONSENTIMIENTO DE COOKIES](#)

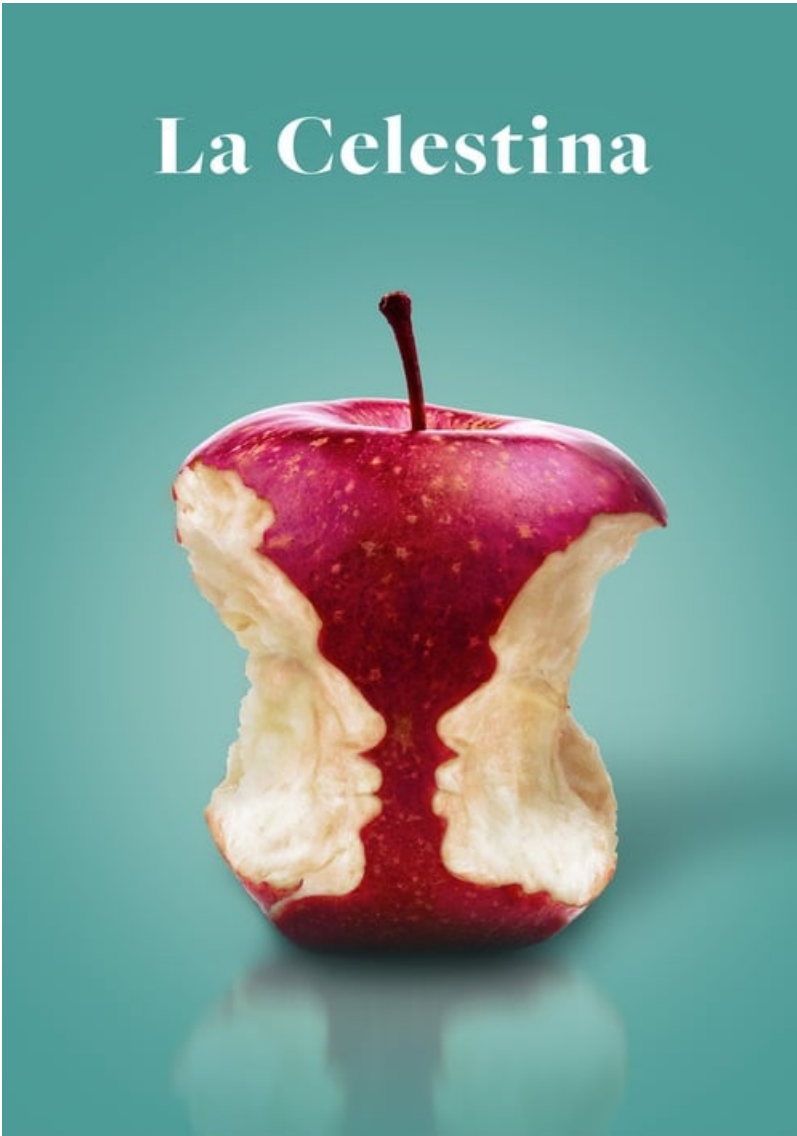
[IR ARRIBA](#)

Teatro de la Zarzuela estrena mundialmente "La Celestina", después de 120 años de su creación, el 9 y 11 de septiembre

Por **Diego Da Costa** - 7 septiembre, 2022

El estreno de La Celestina en el Teatro de la Zarzuela será el 9 y 11 de septiembre. Después de 120 años de su composición **regresa** la ópera de **Felipe Pedrell**, coincidiendo así con el centenario de la muerte del compositor. **Guillermo García Calvo** se encargará de la dirección musical. Mientras, el reparto estará formado por Maite Beaumont, **Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Sofía Esparza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve e Isaac Galán.** También se podrá disfrutar en Radio Clásica de Radio Nacional de España el 11 de septiembre a las 20 horas.

La Celestina



Estreno de 'La Celestina'

Los estatutos que rigen el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela lo dejan claro: el coliseo erigido en 1856 debe, sin ningún tipo de pretexto, salvaguardar y difundir el género lírico español. **Y así actúa temporada a temporada, de modo que son ya 16 los títulos rescatados del olvido.**

Precisamente la 2022/23, la que ahora nos ocupa, **abrirá con el estreno absoluto de una ópera española –tragicomedia lírica en cuatro actos, si nos ceñimos al dictado del propio autor– cuya premier debería haber tenido lugar hace 120**

años, nada menos. Hablamos de **La Celestina de Felipe Pedrell**, obra de madurez del compositor catalán que efectivamente sonará en pocos días por primera vez porque a pesar de que **estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902 (y más tarde en otros teatros, incluido el de la Zarzuela), nunca llegó a ver la luz.**

Lo único que hasta la fecha se ha podido escuchar (y desde entonces ya ha llovido) han sido un par de escenas que Pau Casals incluyó en un concierto en 1921 para homenajear al compositor. Aun así, **se trata de una obra de gran importancia, que influyó a compositores coetáneos y sobre todo posteriores, en la que Pedrell plasma su idea de la ópera nacional.**



Foto de Felipe Pedrell (RAH)

Un clásico

En el estreno de **La Celestina**, que cuenta con libreto del propio músico **basado en la tragicomedia de 'Calisto y Melibea' de Fernando de Rojas**, queda patente el enorme respeto de aquel por la obra original del siglo XV.

Por todo lo dicho, **el viernes 9 (20h00) y el domingo 11 de septiembre (18h00) serán días históricos y emocionantes para nuestra lírica**, ya que las notas de 'La Celestina' llegarán al fin, con doce décadas de retraso, al oído y el corazón del público. El valor de este estreno en versión de concierto es aún si cabe mayor, **ya que además de reparar un agravio histórico, servirá para conmemorar el centenario del fallecimiento de Felipe Pedrell que se cumplió el pasado 19 de agosto.** Y como la ocasión lo merece con creces, Radio Clásica de Radio Nacional de España la emitirá el mismo domingo 11 a las 20h00 (hora peninsular española).



Foto de Guillermo García Calvo (Ministerio de Cultura)

Un equipo de rigor

Los dos conciertos que ahora hacen justicia a la obra, **estarán dirigidos por Guillermo García Calvo, director musical del Teatro de la Zarzuela**, quien al frente de la Orquesta Titular de este, **la ORCAM, y de su Coro Titular dirigido por Antonio Fauró**, deberá afrontar una partitura de asombrosa exigencia.

Será igualmente una buena ocasión para regocijarse con las voces solistas de un reparto que cubre generosamente esos requisitos tan especiales que reclama la obra de **Pedrell, compuesto por Maite Beaumont (Celestina), Miren Urbieta-Vega (Melibea), Andeka Gorrotxategi (Calisto), Juan Jesús Rodríguez (Sempronio), Simón Orfila (Parmeno), Sofía Esparza (Lucrecia), Lucía Tavira (Elicia), Gemma Coma-Alabert (Areusa), Javier Castañeda (Pleberio), Mar Esteve (Tristán) e Isaac Galán (Sosia).**

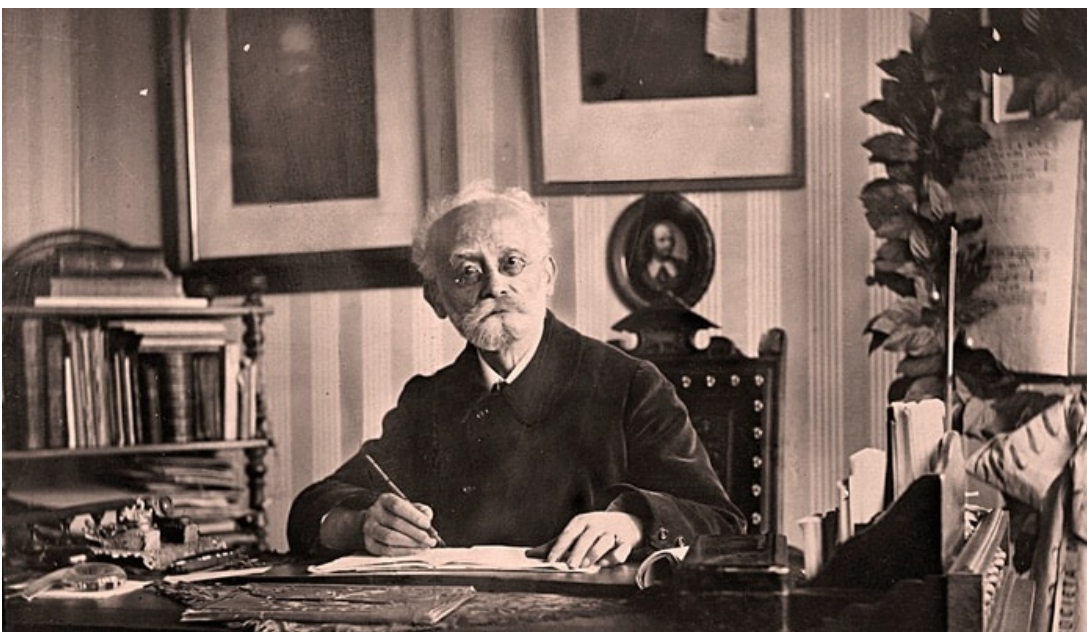


Foto de Felipe Pedrell (Ópera Actual)

Una ópera de culto

El Teatro de la Zarzuela se adentra de nuevo en lo mejor de la historia operística de nuestro país. **La Celestina**, como señala el maestro de musicólogos Emilio Casares, fue una ópera de culto. *"Constituyó –de acuerdo con las palabras del investigador– una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard".* Ahí es nada.

Esta obra emblemática, nunca estrenada, fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903 y admirada desde entonces. Únicamente Pablo Casals dio a conocer en 1921 esos dos números de los que hemos hablado, y que sirvieron para homenajear en un concierto al gran amigo.

Casares sostiene que *"este acto de inteligencia cultural del Teatro de la Zarzuela"* (la programación de la obra de Pedrell) está cargado por todo lo anterior de significado, *"y una vez más nos recuerda el drama de ser compositor de ópera en España"*. Asistiremos, **120 años después de su creación, al estreno mundial de una ópera** *"cargada de historia, de culto, diríamos hoy, y sin duda, la más madura de toda la producción pedrelliana, que, por cierto, Manuel de Falla –enorme admirador del músico tortosino– intentó estrenar en 1914 en el mismo Teatro de la Zarzuela, ante la negativa del Teatro Real"*, explica el catedrático.

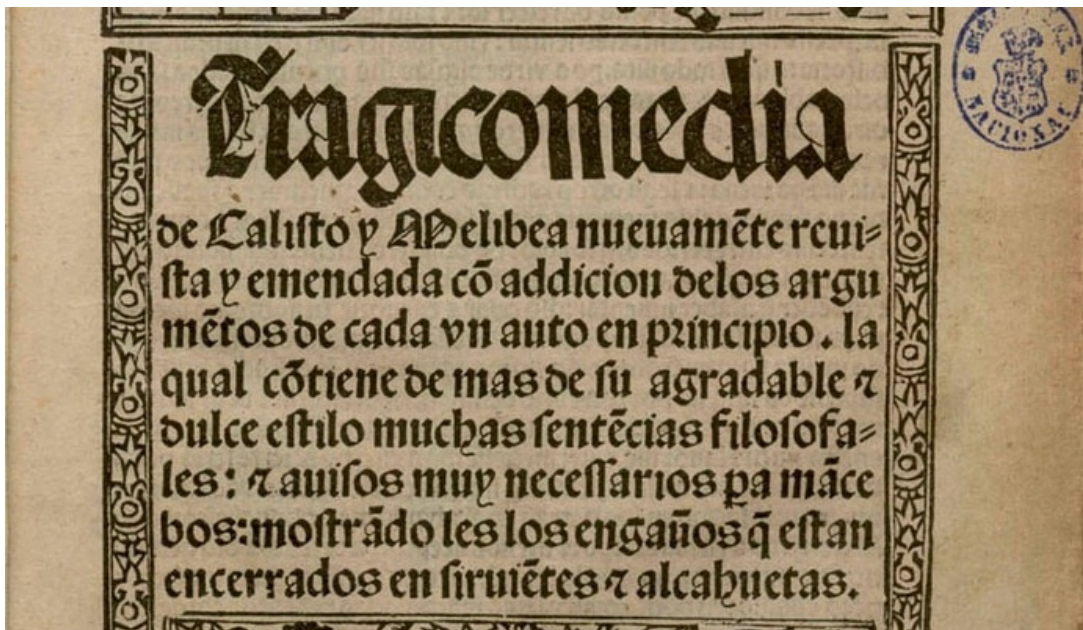


Foto de "Tragicomedia de Calisto y Melibea" (Archivo)

Conmemoración

Más allá del valor objetivo de **La Celestina**, "con este acto se repara un auténtico delito cultural", dice el estudioso, quien sustenta su argumento en el peso que tuvo la obra a comienzos del siglo XX. Y en este punto, **es de justicia asimismo destacar la trabajosa edición moderna de las 750 páginas del manuscrito original**, realizada por el joven musicólogo **David Ferreiro**, sin la que esta aventura no habría sido en ningún modo posible.

Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista, Casares revela que "fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical".

Ahora, después de 120 años condenada a un injusto e injustificable silencio, **tenemos la oportunidad de disfrutar La Celestina por primera vez.** Representamos pues a todas esas generaciones que se han visto privadas de ello. Un regalo y una responsabilidad. Sin duda estamos de enhorabuena; también y sobre todo el Maestro Pedrell.

No te pierdas el estreno de **La Celestina el 9 y 11 de septiembre en el Teatro de la Zarzuela.**

FUENTE DPTO. DE COMUNICACIÓN DE TEATRO DE LA ZARZUELA

Únete a nuestro CANAL DE TELEGRAM

Te recomendamos

**¡No es un secreto!
Cualquier hombre
puede aguantar 2
horas en la c...**

artículo interesante



**La familia del
millonario de San
Sebastián explica
cómo hacerse ri...**

INFORME ESPECIAL



**La hipertensión
desaparecerá a los 3
días. Método
casero!**

CardioBalance



**¿Quieres ganar
hasta 2700€ a la
semana de tu casa?
APRENDE AHORA**

Invest Advisor



**1 taza antes de
acostarse te podría
hacer perder de 5kg
a 30kg**

Keton Aktiv



**La alarma que está
arrasando en
España, ahora con
una oferta limit...**

Securitas Direct

Patrocinado por **Diego Da Costa**

Subdirector de Cinemagavia. Comunicólogo audiovisual por la UCM y Máster en Comunicación en la Red por la UNED. Miembro de EGEDA (Premios Forqué) y técnico audiovisual en Ricoh. Sueño con ver mis obras y películas acompañadas de un público emocionado. Como diría Elizabeth Taylor: "Las ideas mueven el mundo sólo si antes se han transformado en sentimientos".





Retrato de Felipe Pedrell hecho por Ramon Casas. / MNAC

La Zarzuela se atreve con la ópera inédita 'La Celestina' tras más de un siglo de silencio

El texto original de Fernando de Rojas estimuló al musicólogo Felipe Pedrell, pero la obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse

SUSCRÍBETE

8 septiembre, 2022 - 02:22

GUARDAR

EN: [MÚSICA](#) [ÓPERA](#) [TEATRO DE LA ZARZUELA](#)

Arturo Reverter

El **Teatro de la Zarzuela de Madrid** va a ser el ilustrado y aventajado escenario del estreno mundial de la ópera ***La Celestina de Felipe Pedrell***. Un hecho que termina nada menos que con 119 años de silencio. Por unas causas o por otras esta gran obra, terminada en 1902, **no llegó a estrenarse nunca**. Honor que le cabe al coliseo de la calle de Jovellanos de Madrid, bien que considerando las características de la composición, su extensión, sus exigencias y sus necesidades escénicas, se haga **en versión concertante**. Una lástima, pero otros teatros, con más medios y también de rango nacional, no han querido o no han podido atreverse con esta gran aventura.

El texto original de **Fernando de Rojas**, extraído de su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, escrito en castellano antiguo, estimuló al ilustre musicólogo, pedagogo y compositor catalán, entre

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

Para los primeros románticos *La Celestina* poseía un decidió definitivamente a Pedrell, que quedó **prendi** placer mudado en dolor y el amor que acaba en la mu apasionada y densa, con una orquestación muy poten pesen por encima de la masa orquestal.

que
mos, el
muy
las voces



EL ESPAÑOL

VUELVE A LA RUTINA LEYENDO Y
ESCUCHANDO LA MEJOR INFORMACIÓN
Suscríbete por sólo 49€ y te regalamos estos
auriculares y altavoz inalámbricos

Cancela cuando
quieras

¡SUSCRÍBETE!

La Celestina muestra, como otras obras líricas salidas de la misma mano, raramente perfectas y a

SUSCRÍBETE

nada y que en este caso aparece barada y envueta en rasgos maticiores, que aduan poderosamente un lenguaje que sintetiza de manera muy sabia estilemas **de rango wagneriano** (ecos parsifalianos) y tocados eventualmente de rasgos emanados de un compositor coetáneo como **Richard Strauss**. A lo que hay que añadir el manejo de situaciones y ecos emparentados con lo más granado de la tradición verista. E incluso, en el manejo del tempo, con los modos propios de un Debussy.

Pedrell había **comenzado la escritura por el último acto de la tragicomedia** a fin de evitar la fatiga que siempre llega al final. Hay una gran evolución de estilo sin duda entre su anterior obra, *Els Pirineus*, y de la que hoy hablamos, más madura y desenvuelta en el tratamiento armónico, más rica en detalles rítmicos. Los motivos guías son numerosos, hasta 36, que vienen dados a veces por líneas de pocos compases, pero que van ilustrando y dando forma a la acción caracterizándola armónicamente. La relación del texto y de la música es más estrecha y sugerente.

TeatrodeZarzuela



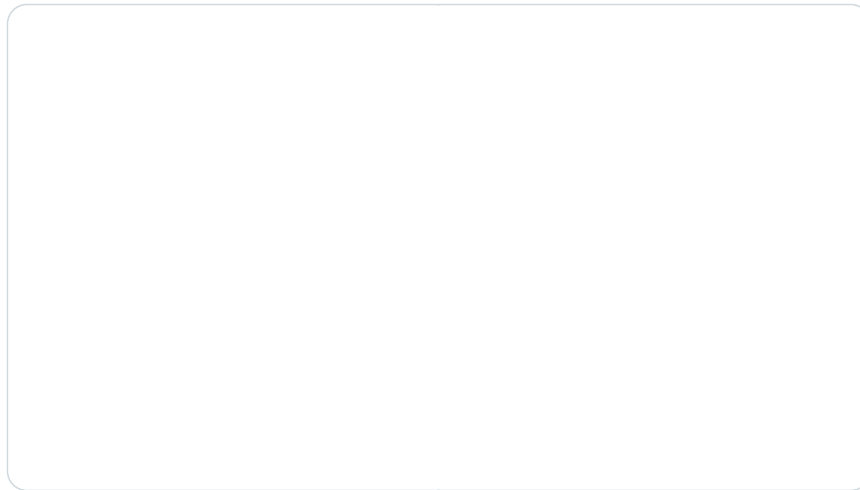
PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

En concierto los días 9 y 11 de septiembre.

[@INAEM_Cultura](#)



1:23 p. m. · 6 sept. 2022



18



Responder



Copia enlace

[Leer 1 respuesta](#)

Sobre la adaptación, el propio compositor afirmó que "las condiciones irrepresentables de la obra original de Fernando de Rojas se han adaptado, perfecta y armónicamente, a las condiciones y exigencias del drama lírico, **reduciendo el inmenso plan a formas accesibles**, conservando igualmente todas las líneas generales de la obra, su carácter de comedia y satirismo, y respetando ese pacto

[SUSCRÍBETE](#)

ser magnificado por la exaltación de la palabra cantada".

Es muy interesante lo que comenta el profesor Emilio Casares cuando afirma que "a Fernando de Rojas le interesaba la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desatinos, mientras que Pedrell se sitúa lejos de ello buscando ese tema eterno de la ópera del siglo XIX: el del amor que se transforma en muerte presentando en escena **la dualidad amor-muerte** vista en tantas óperas españolas como *Los amantes de Teruel* de Bretón".

[Javier Camarena: "El público de la ópera rechaza las propuestas que solo buscan el impacto banal"]

No menos sorprendente es el empleo de músicas históricas, algo quizá inevitable en un gran musicólogo, que no podía resistir la tentación de buscar recursos en ese manantial. De ahí que el trabajo con materiales de procedencia musicológica sea relevante, si bien en menor proporción de lo que lo había sido en *Los Pirineos*. No es raro por tanto encontrar de vez en cuando romances

llego a producir en el plazo esperado. Tuvieron que pasar muchos años hasta un estreno parcial, en 1921, con la Orquesta de Pau Casals. Pocos días más tarde se ofrecían unos fragmentos del primer acto en un concierto organizado por el Orfeó Graciens. La última muestra parcial de la ópera tuvo lugar el 3 de julio de 2008 en el Liceu. Se cantaron algunos fragmentos bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, con la presencia del narrador **José María Pou**, empleando una edición crítica de Francesc Bonastre.

Lo que se va a escuchar por fin en esta ocasión en el Teatro de la Zarzuela es la ópera completa en edición trabajada por el musicólogo gallego **David Ferreiro Carballo** del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, y de la Sociedad Española de Musicología. Es lo que van a manejar los once esforzados cantantes protagonistas de la ópera, escogidos entre los mejores de nuestro patio vocal: la *mezzo* lírica **Maite Beaumont** (que, ante el abandono de la cantante prevista, Ketevan Kemoklidze, se ha atrevido en 15 días a enfrentarse con un miura semejante), el tenor *spinto* **Andeka Gorrotxategi**, la soprano lírica **Miren Urbietta-Vega**, el barítono de carácter **Juan Jesús Rodríguez**, el bajo-barítono **Simón Orfila**, las sopranos **Sofía Esparza** y **Lucía Tavira**, y el **bajo Javier Castañeda**, entre otros.

Al frente de la nave, la mano segura y firme, elástica y musical, y el concepto siempre riguroso y conocedor de **Guillermo García Calvo**, que tendrá la nada fácil misión de coordinar, calibrar, balancear y frasear, todo en busca de la mayor claridad tratando de que las líneas vocales no queden sepultadas en el poderoso caudal instrumental. De tal forma se podrá degustar una partitura recreadora de un tema que recordemos fue ya trabajado en su día por **Amadeo Vives** –obra no

[SUSCRÍBETE](#)

precisamente en el mismo Teatro madrileño en el año 2000. Obra estimable, de lenguaje muy distinto al de la que ahora se presenta, por fin, en su integridad.

SIGUE LOS TEMAS QUE TE INTERESAN

MÚSICA ÓPERA TEATRO DE LA ZARZUELA

 CONTENT REVOLUTION

ARTE

Las sombras de la vida privada de Picasso empañan la presentación oficial de su 50 aniversario

Los ministros de cultura de España y Francia, que han comparecido ante el 'Guernica', salen al paso de las preguntas acerca del trato del artista a las mujeres y su carácter violento

12 de septiembre de 2022 - 11:35

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE



Este lunes, en el Museo Reina Sofía de Madrid, los **ministros de cultura de España y Francia** han comparecido juntos frente a la obra más emblemática de **Picasso**, el *Guernica*. El propósito era anunciar oficialmente el programa de exposiciones y actividades diseñado por ambos países para conmemorar al artista más popular del siglo XX cuando se cumplen **50 años de su muerte**.

Pero lo que estaba concebido como un breve acto institucional y simbólico con un decorado

SUSCRÍBETE

Ya en su discurso inicial, el ministro Miquel Iceta ha hecho entre líneas una leve alusión a estas cuestiones al decir que “si hay **un artista que define el siglo XX**, que lo representa con toda su crueldad, su violencia, su pasión, **sus excesos y sus contradicciones**, ese artista es, sin duda, Pablo Picasso”.

[Los 50 años de la muerte de Picasso: así se preparan España y Francia para conmemorarlo en 2023]

Por su parte, la ministra francesa, Rima Abdul Malak, ha afirmado que la obra de Picasso, que ha definido como “abundante, inventiva y a menudo radical” sigue ejerciendo “una verdadera fascinación en todo el mundo”, por su fuerza artística y también política. “Esta formidable posteridad” es lo que el Año Picasso pretende “explorar, cuestionar y compartir con una nueva generación nacida en el siglo XXI, y permitirles descubrirla y comprenderla **a la luz de nuestro tiempo**”.

puede oscurecerlas ni esconderlas, y eso es lo que vamos a hacer”, ha declarado Iceta.

Por su parte, la ministra francesa ha afirmado que “es muy importante hacer una relectura de la obra de Picasso”. En este sentido, ha precisado que el Brooklyn Museum de Nueva York organizará una exposición que pone el foco en la relación de Picasso con las mujeres. “Es importante que el público conozca mejor a Picasso y conozca también **la parte de violencia que había en él**, es algo que no hay que esconder. Yo creo mucho en la confrontación de puntos de vista y en el debate”.

No obstante, Malak ha hecho hincapié en que la perspectiva de género no puede eclipsar otros valores positivos de Picasso. “La obra escapa al artista y hay muchas lecturas diferentes. **No podemos resumir toda la obra a la relación del artista con las mujeres**, pues muchos otros aspectos de su obra son muy importantes en relación con la democracia, el compromiso de los artistas, la lucha contra el franquismo e incluso con los valores europeos que hemos construido”.

La ministra francesa ha relacionado incluso el trabajo de Picasso con el contexto de la guerra de Ucrania. “Ahora más que nunca nos ayuda a cuestionarnos como europeos lo que es la violencia de la guerra y a pensarla. Escucho los debates que surgen desde la juventud. Yo soy feminista, siempre lo he sido y defendiendo todos los días **la lucha por la igualdad y contra la violencia de género**, pero creo que no hay que reducir la obra de Picasso a esto, hay que hablar también de esos aspectos políticos y artísticos que son fundamentales”.

En cuanto a si se puede separar la persona de la obra, Iceta ha reconocido que “personalmente creo

[SUSCRÍBETE](#)

de esto, pero no hemos tomado determinaciones oficiales al respecto porque eso cerraría un debate en vez de abrirlo”. Por eso, lo que han pretendido hacer es “presentar a Picasso en toda su dimensión”, dejando que sean “los expertos y especialistas” quienes profundicen en esa cuestión.

Por lo demás, la programación de la *Celebración Picasso 1973-2023* comprende 42 exposiciones **no solo en España y Francia, sino en otros países de Europa y también en Estados Unidos**, en las que participarán 38 instituciones “de gran relevancia”, ha explicado Iceta. Entre ellas están el Museo Metropolitano de Arte y el Guggenheim de Nueva York o el Museo de Bellas Artes de Bélgica, así como, evidentemente, algunos de los museos más importantes de España y Francia, como el Prado, el Reina Sofía y el Thyssen-Bornemisza a este lado de los Pirineos y el Pompidou o el Museo Nacional Picasso de París en el país vecino.

En total, habrá 16 exposiciones en España, 12 en Francia, 7 en Estados Unidos, 2 en Alemania, 2 en Suiza, una en Mónaco, otra en Rumanía y otra en Bélgica.

salida al Año Picasso con la exposición *Julio González, Pablo Picasso y la desmaterialización de la escultura*, que se inaugurará el 23 de septiembre.

Posteriormente tendrá lugar la exposición **Picasso/Chanel en el Thyssen**, del 11 de octubre al 15 de enero de 2023. Ya en junio del año que viene, el **Prado** organizará la muestra **Picasso-El Greco**, y el Año Picasso se cerrará con la exposición que le dedicará el **Reina Sofía** en noviembre de 2023: **Picasso 1906: La gran transformación**.

En Francia, además de los ya citados, acogerán exposiciones el Musée de Montmartre, el de Bellas Artes de Lyon, el nacional de historia natural, el Musée Picasso de Antibes, el Musée Magnelli, el Musée de la céramique-Vallauris, el Musée Goya-Musée d'art hispanique de Castres, la Colección Lambert de Aviñón, el Musée du Luxembourg de París y el Petit Palais.

En Estados Unidos, además del Met y el Guggenheim, forman parte de la celebración el Mint Museum de Charlotte (Carolina del Norte), el Museo de Brooklyn, el Cincinnati Art Museum (Ohio) y la Hispanic Society of America, en Nueva York.

Además, se organizarán también **dos congresos académicos**. Uno de ellos tendrá lugar en el Reina Sofía este otoño, al que seguirá un importante simposio internacional que se celebrará en París, entre los días 6 y 8 de diciembre de 2023 **en la sede de la UNESCO**.

El congreso de Madrid abrirá la reflexión a partir del contexto del primer Picasso vanguardista.

SUSCRÍBETE

celebración en torno al tema 'Picasso en el siglo XXI: cuestiones historiográficas y culturales', abriéndose a la participación de historiadores del arte, comisarios de exposiciones reconocidos en el ámbito picassiano, artistas, escritores y coleccionistas.

También se desarrollará un programa de difusión y educativo en el que colaboran estrechamente las administraciones de Málaga, A Coruña, Madrid y Barcelona, ciudades ligadas especialmente a la vida del artista.

Según ha informado el ministro de Cultura, **el Estado español** contribuye económicamente a la celebración del Año Picasso con **tres millones de euros** más el importe de los seguros de las obras prestadas entre museos, cantidad que no ha precisado. Telefónica actúa como patrocinador privado de la Celebración Picasso 1973-2023 aportando otros tres millones de euros.

JULIO GONZÁLEZ, PABLO PICASSO y la desmaterialización de la escultura

23.09.2022 - 08.01.2023

Kunstmuseum Pablo Picasso Münster, Alemania

Fernande y Françoise

01.10.2022 – 21.01.2023

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Picasso / Chanel

11.10.2022 – 15.01.2023

Musée de Montmartre, París, Francia

Fernande Olivier y Pablo Picasso, en la intimidad del Bateau-Lavoir

14.10.2022 - 19.02.2023

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Picasso y la abstracción

14.10.2022 - 12.02.2023

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU.

El cubismo y la tradición del trompe-l'oeil

20.10.2022 – 22.01.2023

SUSCRÍBETE

Daniel-Henry Kahnweiler

18.11.2022 – 19.03.2023

Musée des Beaux-Arts de Lyon, Francia

Picasso/Poussin/Bacanales

26.11.2022 - 05.03.2023

Fondation Beyeler, Basilea, Bâle, Suiza

Pablo Picasso en la Fondation Beyeler

A principios de 2023

Musée de l'Homme-Muséum national d'histoire naturelle, París, Francia

Picasso y la prehistoria

08.02.2023 - 12.06.2023

Celebración Picasso, ¡la colección toma color! Bajo la dirección artística de Paul Smith

07.03.2023 – 06.08.2023

Museo de Belas Artes da Coruña, A Coruña. España

Picasso blanco en el recuerdo azul

23.03.2023 – 23.06.2023

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España

Picasso. Obras maestras de la colección Nahmad

29.03.2023 – 02.07.2023

Musée Picasso, Antibes, Francia

Picasso 1969-1972: El fin del principio

08.04.2023 - 25.06.2023

Musée Magnelli, Musée de la céramique-Vallauris, Francia

Formas y metamorfosis: la creación cerámica de Picasso

06.05.2023 - 30.10.2023

Museo Picasso Málaga, España

Picasso: materia y cuerpo

[SUSCRÍBETE](#)

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE.UU.

El joven Picasso en París

12.05.2023 - 07.08.2023

La Casa Encendida, Madrid, España

El último Picasso 1963 - 1972

19.05.2023 – 17.09.2023

Brooklyn Museum, Brooklyn, EE.UU.

Título por confirmar

02.06.2023 - 24.09.2023

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

Picasso - El Greco

10.06.2023 - 17.09.2023

[PORTADA](#)

[EL CULTURAL](#)

[SIGUIENTE](#)

Cincinnati Art Museum, Cincinnati, EE.UU.

Los paisajes de Picasso: Fuera del límite

24.06.2023 – 11.10.2023

Musée Goya. Musée d'art hispanique, Castres, Francia

Goya en la mirada de Picasso

30.06.2023 -01.10.2023

Museu del Disseny de Barcelona, España

“¿Pero es posible que hayan hecho esto antes que yo?”. Picasso y la cerámica española

Junio – septiembre 2023

Collection Lambert, Avignon, Francia

Picasso en la Collection Lambert de Avignon 50 años después

13.07.2023 – 15.10.2023

Hispanic Society of America, Nueva York, EE.UU.

Picasso y La Celestina

Otoño 2023

Casa de Velázquez Madrid España

SUSCRÍBETE

Septiembre- noviembre 2023

Musée national Picasso-Paris, Francia

Depende de ti, preciosa. Sophie Calle en el Musée Picasso

12.09.2023-28.01.2024

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU.

Las pinturas de Picasso para Hamilton Easter Field

12.09.2023 - 14.01.2024

Musée du Luxembourg, París, Francia

Gertrude Stein y Picasso. La invención del lenguaje

13.09.2023 - 21.01.2024

Von der Heydt-Museum Wuppertal, Alemania

19.09.2023 – 15.10.2023

MARe, Bucarest, Rumanía

El efecto Picasso

26.09.2023 – 08.01.2023

Museo Guggenheim Bilbao, España

Picasso: materia y cuerpo

29.09.2023 – 14.01.2024

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Picasso. Lo sagrado y lo profano

02.10.2023 - 14.01.2024

Museo Picasso Málaga, España

El eco de Picasso

02.10.2023 – 24.03.2024

Petit Palais, Paris, Francia

El París de los modernos 1905 - 1925

17.10.2023 – 28.04.2024

SUSCRÍBETE

PICASSO. 2023 DIBUJOS

18.10.2023 - 22.01.2024

Museu Picasso Barcelona / Fundació Joan Miró, España

Miró – Picasso

19.10.2023 - 25.02.2024

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

PICASSO 1906: La gran transformación

14.11.2023 – 04.03.2024

 CONTENT REVOLUTION

TEATRO

¿Qué hace Jesús de Nazaret en la nueva obra de Pablo Messiaez?

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

Javier López Rejas



Amparo vuelve a su pueblo tras varios años en Latinoamérica. No lo hace sola. Se presenta acompañada de su novia argentina. Allí se reencuentra con su familia. Una hermana es “**soltera, noeta y horracha**”. otra se encuentra en silla de ruedas y el hermano menor cree que es **Jesús de**

SUSCRÍBETE

Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) La voluntad de creer, una obra que llega tras *Cuerpo de baile* (estrenada en el pasado Festival de Otoño) y que toma como punto de partida la película *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer, y el texto de Kaj Munk.

Hasta el 23 de octubre, Marina Fantini, Carlota Gaviño, Rebeca Hernando, José Juan Rodríguez, Íñigo Rodríguez-Claro y Mikele Urroz protagonizarán en las Naves del Matadero esta historia coproducida por el Teatro Español y Buxman. “Además de la fe y su relación con la voluntad, el montaje aborda la cuestión de la muerte como parte de la vida. O la puesta en cuestión de **las lógicas del pensamiento binario**. No hay muerte sin vida ni vida sin muerte. No hay ficción sin realidad ni realidad sin ficción”, explica a El Cultural Messiez, que culmina la reflexión con una pregunta: “¿Qué pasaría si intentáramos pensar en otros términos que tengan más que ver con devenires y procesos y menos con juicios cerrados?”.

“Además de la fe y su relación con la voluntad, el montaje aborda

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

estamos siempre condenados al fracaso a la hora de nombrar lo real. El mundo no habla idiomas. El mundo ni siquiera tiene nombre. El lenguaje es nuestra cárcel y nuestra libertad”.

Messiez, que se encuentra preparando *Los gestos* (sobre el origen de las reacciones de nuestro cuerpo), ha ideado para La voluntad de creer un “lenguaje” escénico en el que el público se sumerge en la obra sin la intervención de elementos escenográficos hasta que queda atrapado por la ficción: “**En lugar de ocultar el artificio hay que revelarlo** para poder creer en lo que está sucediendo. La función se convierte así en una especie de viaje del presente de la realidad al presente de la ficción. Al final, ambos pueden ser ciertos”.

"Si el teatro se piensa como el espacio de la repetición es porque se piensa desde el lado de los creadores de la función -añade el director-. Sin embargo, **sin público no hay teatro**. Y es el público el que trae el presente a la función. El que hará que la repetición no sea idéntica a sí misma. En definitiva, el que terminará dando sentido a aquello que se ve si decide creer en ello. Por eso me interesaba hacer una obra donde el foco estuviera puesto en la voluntad de creer del público”.

¿Cómo funciona pues lo verosímil? ¿A qué llamamos verdad? ¿A qué ficción? Messiez hilvana pregunta tras pregunta hasta encontrar una suerte de respuesta: “¿Cómo no va a ser verdadera esa experiencia que cuando sucede te transforma el cuerpo, te **altera el ritmo cardíaco** y te hace entender algo que no puedes llegar a explicar?”.

[SUSCRÍBETE](#)

PRIMERA PALABRA

José Antonio Ruiz: El 'Homo sapiens' ante la modificación genética

José Antonio Ruiz es un profesor universitario que ha publicado uno de los libros más interesantes y lúcidos que he leído en los veinte últimos años. Con una escritura rigurosa, desbroza los caminos científicos y se adentra en el futuro inmediato. El último sapiens (La Esfera de los Libros) es un ensayo sobrecogedor que ha situado a su autor en...

12 de septiembre de 2022 - 01:17

Luis María Anson



José Antonio Ruiz es un profesor universitario que ha publicado **uno de los libros más interesantes y lúcidos que he leído en los veinte últimos años**. Con una escritura rigurosa, desbroza los caminos científicos y se adentra en el futuro inmediato. *El último sapiens* (La Esfera de los Libros) es un ensayo sobrecogedor que ha situado a su autor en la vanguardia histórica, científica y literaria del siglo XXI.

Yuval Noah Harari alcanzó celebridad universal con *Sapiens: de animales a dioses*. Después, *Homo Deus: breve historia del mañana* intensificó el éxito del historiador israelí. Mientras **Arnold J. Toynbee** se esforzó en el estudio del ser histórico como tal ser, encendiendo el esplendor de la filosofía de la historia, **Harari se ha desentendido del pasado para instalar su inteligencia investigadora en el futuro**.

[SUSCRÍBETE](#)

obra de Harari. “Si acabamos de comenzar a descubrir los secretos inconfesables del código genético, ¿qué nos deparará el futuro inmediato cuando conozcamos en profundidad todos sus recovecos, lo manipulemos con destreza y alcancemos el punto de virtuosismo necesario para manejarlo a nuestro antojo?”, se pregunta Ruiz como también, en otra situación, hizo **Borges** en *El inmortal* o **Mario Bunge** en *La investigación científica*. Kai-Fu Lee, experto en inteligencia artificial, y **Popper**, volcado en la investigación científica, pensaban igual, al reflexionar sobre el nuevo orden mundial.

Estamos en la frontera de la creación de bebés a la carta. Los padres podrán elegir niños “altos, guapos, inteligentes, serios y con el color del pelo o de los ojos a gusto del consumidor”. Se manipulará “el gen que permita diseñar humanos con la envergadura de un jugador de la NBA”. Aún más, **la tecnología se acerca a la instalación en el cerebro de láminas con los conocimientos de la Enciclopedia Británica o de nuestro Espasa innovador**.

Se están llevando a cabo experimentos clandestinos de modificación genética en zonas de exclusión

PLUM ISLAND, la isla en Gardiners, a las afueras de Nueva York. En China han creado monos transgénicos utilizando genes del cerebro humano. **El *Homo sapiens* no sobrevivirá a un ataque de virus creados a través de técnicas de destrucción selectiva.**

Un solo grano de toxina botulínica (*clostridium botulinum*) puede matar a 10 millones de personas. **Fukuyama** pensaba, equivocándose, que la nueva ciencia nos conducía al fin de la Historia y **Stephen King** resumía en *Apocalipsis* y sus novelas populares un sombrío vaticinio sobre el futuro.

Recuerdo una conversación que mantuve en Oviedo con **Stephen Hawking**, el científico que hubiera disfrutado leyendo el libro de José Antonio Ruiz. Después de la sexta hecatombe planetaria, de la que habla el autor de *Historia del tiempo*, ¿se producirá el colapso de la civilización? ¿Sabemos de verdad lo que se está cocinando en el cuartel general DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency)? ¿Algún ingenio, pregunta, tras la experiencia china de CRISPR, “se creará el cuento de que **a ese primer intento de editar el ADN de la línea germinal humana no le han sucedido otros tantos más?**”.

La evolución humana, en fin, no termina en Darwin, Wallace o Lamarck. **Las nuevas generaciones asistirán a lo largo del siglo XXI al principio de una Humanidad nueva.** “El día más insospechado –concluye Ruiz– tendremos noticias de la existencia de un *Homo no sapiens* que será el primero de otro clado, de otro grupo evolutivo, de otro linaje, de otra familia evolutiva”.

SUSCRÍBETE

borrando todos los límites religiosos y legales. Y que la inteligencia artificial, entonces en pañales, superaría la muerte.



REGALO DIRECTO DE BIENVENIDA

"LAS POLILLAS Y LA LUZ"

2 meses por 1€ en tu suscripción y te regalamos un ejemplar digital del libro "Las polillas y la luz"

2 MESES 1€

PUBLICIDAD



SUSCRÍBETE



2 Diez libros imprescindibles de Javier Marías



3 Un León de Oro combativo y feminista: así es el documental que ganó en el Festival...



4 ¿Qué hace Jesús de Nazaret en la nueva obra de Pablo Messiez?



SUSCRÍBETE



5 Los sepulcros de los condes de Urgell que un banquero vendió por 15.000 ptas y ahora...



MIENTRAS DORMÍAS

Regístrate gratis y recibe cada mañana las noticias en tu correo

[SUSCRÍBETE](#)

SUSCRÍBETE



La Scala, rusófila a pesar de la fricción con Gergiev a cuento de Ucrania



La "pésima" actuación de Plácido Domingo en Verona: "Fue un fracaso", dijeron desde la orquesta



Javier Camarena: "El público de la ópera rechaza las propuestas que solo buscan el impacto banal"



'Plagiacci': el crimen del payaso celoso

[Quiénes somos](#)

[Aviso legal](#)

[Política de privacidad](#)

[Condiciones de compra](#)

[Política de cookies](#)

© 2022 El León de El Español Publicaciones S.A.



SUSCRÍBETE

Retrato de Felipe Pedrell hecho por Ramon Casas. / MNAC

La Zarzuela se atreve con la ópera inédita 'La Celestina' tras más de un siglo de silencio

El texto original de Fernando de Rojas estimuló al musicólogo Felipe Pedrell, pero la obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse nunca

8 septiembre, 2022 - 02:22

GUARDAR

EN: [MÚSICA](#) [ÓPERA](#) [TEATRO DE LA ZARZUELA](#)

Arturo Reverter

El **Teatro de la Zarzuela de Madrid** va a ser el ilustrado y aventajado escenario del estreno mundial de la ópera *La Celestina de Felipe Pedrell*. Un hecho que termina nada menos que con 119 años de silencio. Por unas causas o por otras esta gran obra, terminada en 1902, **no llegó a estrenarse nunca**. Honor que le cabe al coliseo de la calle de Jovellanos de Madrid, bien que considerando las características de la composición, su extensión, sus exigencias y sus necesidades escénicas, se haga **en versión concertante**. Una lástima, pero otros teatros, con más medios y también de rango nacional, no han querido o no han podido atreverse con esta gran aventura.

El texto original de **Fernando de Rojas**, extraído de su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, escrito en castellano antiguo, estimuló al ilustre musicólogo, pedagogo y compositor catalán, entre

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

Para los primeros románticos *La Celestina* poseía un decidió definitivamente a Pedrell, que quedó **prendi** placer mudado en dolor y el amor que acaba en la mu apasionada y densa, con una orquestación muy poten pesen por encima de la masa orquestal.

que
mos, el
muy
las voces

SUSCRÍBETE

La Celestina muestra, como otras obras líricas salidas de la misma mano, raramente perfectas y a veces desiguales, el curioso germanismo que el autor supo combinar con la tradición de su Cataluña natal y que en este caso aparece bañada y envuelta en rasgos multicolores, que aúnan poderosamente un lenguaje que sintetiza de manera muy sabia estilemas **de rango wagneriano** (ecos parsifalianos) y tocados eventualmente de rasgos emanados de un compositor coetáneo como **Richard Strauss**. A lo que hay que añadir el manejo de situaciones y ecos emparentados con lo más granado de la tradición verista. E incluso, en el manejo del tempo, con los modos propios de un Debussy.

Pedrell había **comenzado la escritura por el último acto de la tragicomedia** a fin de evitar la fatiga que siempre llega al final. Hay una gran evolución de estilo sin duda entre su anterior obra, *Els Pirineus*, y de la que hoy hablamos, más madura y desenvuelta en el tratamiento armónico, más rica en detalles rítmicos. Los motivos guías son numerosos, hasta 36, que vienen dados a veces por líneas de pocos compases, pero que van ilustrando y dando forma a la acción caracterizándola armónicamente. La relación del texto y de la música es más estrecha y sugerente.

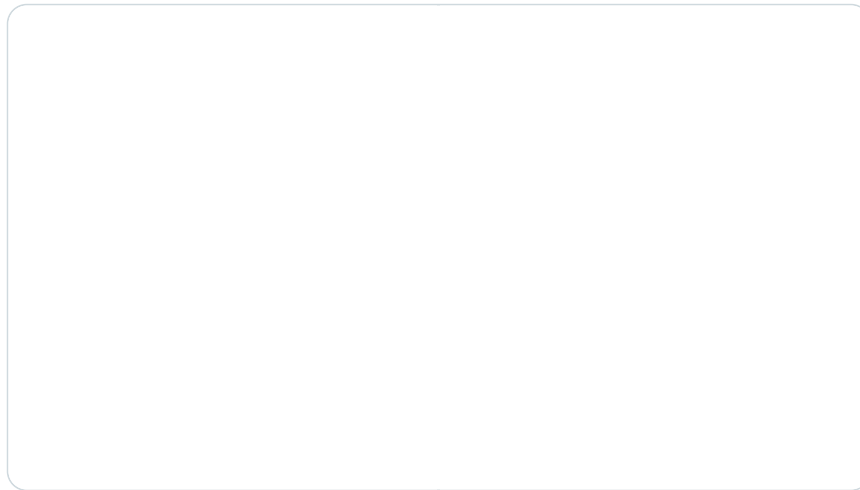
TeatrodeZarzuela 

@TeatroZarzuela  



En concierto los días 9 y 11 de septiembre.

[@INAEM_Cultura](#)



1:23 p. m. · 6 sept. 2022



SUSCRÍBETE

[Leer 1 respuesta](#)

Sobre la adaptación, el propio compositor afirmó que "las condiciones irrepresentables de la obra original de Fernando de Rojas se han adaptado, perfecta y armónicamente, a las condiciones y exigencias del drama lírico, **reduciendo el inmenso plan a formas accesibles**, conservando incólumes todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y cataclismo, y respetando esa parte escultural del lenguaje de la composición primitiva, que por modo tan extraordinaria se prestaba a ser magnificado por la exaltación de la palabra cantada".

Es muy interesante lo que comenta el profesor Emilio Casares cuando afirma que "a Fernando de Rojas le interesaba la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desatinos, mientras que Pedrell se sitúa lejos de ello buscando ese tema eterno de la ópera del siglo XIX: el del amor que se transforma en muerte presentando en escena **la dualidad amor-muerte** vista en tantas óperas españolas como *Los amantes de Teruel* de Bretón".

[Javier Camarena: "El público de la ópera rechaza las propuestas que solo buscan el impacto banal"]

No menos sorprendente es el empleo de músicas históricas, algo quizá inevitable en un gran musicólogo, que no podía resistir la tentación de buscar recursos en ese manantial. De ahí que el trabajo con materiales de procedencia musicológica sea relevante, si bien en menor proporción de lo que lo había sido en *Los Pirineos*. No es raro por tanto encontrar de vez en cuando romances

llego a producir en el plazo esperado. Tuvieron que pasar muchos años hasta un estreno parcial, en 1921, con la Orquesta de Pau Casals. Pocos días más tarde se ofrecían unos fragmentos del primer acto en un concierto organizado por el Orfeó Graciens. La última muestra parcial de la ópera tuvo lugar el 3 de julio de 2008 en el Liceu. Se cantaron algunos fragmentos bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, con la presencia del narrador **José María Pou**, empleando una edición crítica de Francesc Bonastre.

Lo que se va a escuchar por fin en esta ocasión en el Teatro de la Zarzuela es la ópera completa en edición trabajada por el musicólogo gallego **David Ferreiro Carballo** del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, y de la Sociedad Española de Musicología. Es lo que van a manejar los once esforzados cantantes protagonistas de la ópera, escogidos entre los mejores de nuestro patio vocal: la *mezzo* lírica **Maite Beaumont** (que, ante el abandono de la cantante prevista, Ketevan Kemoklidze, se ha atrevido en 15 días a enfrentarse con un miura semejante), el tenor *spinto* **Andeka Gorrotxategi**, la soprano lírica **Miren Urbieta-Vega**, el barítono de carácter

SUSCRÍBETE

Al frente de la nave, la mano segura y firme, elástica y musical, y el concepto siempre riguroso y conocedor de **Guillermo García Calvo**, que tendrá la nada fácil misión de coordinar, calibrar, balancear y frasear, todo en busca de la mayor claridad tratando de que las líneas vocales no queden sepultadas en el poderoso caudal instrumental. De tal forma se podrá degustar una partitura recreadora de un tema que recordemos fue ya trabajado en su día por **Amadeo Vives** –obra no terminada– y, más modernamente, por **Joaquín Nin Culmell**. *La Celestina* de este fue estrenada precisamente en el mismo Teatro madrileño en el año 2008. Obra estimable, de lenguaje muy distinto al de la que ahora se presenta, por fin, en su integridad.

SIGUE LOS TEMAS QUE TE INTERESAN

MÚSICA ÓPERA TEATRO DE LA ZARZUELA

 CONTENT REVOLUTION

CINE

'Alcarràs', de Carla Simón, representará a España en los Óscar

La película, triunfadora en Berlín, ha sido seleccionada por la Academia de Cine para competir en los premios de Hollywood

13 de septiembre de 2022 - 11:38

PORTADA

EL CULTURAL

SIGUIENTE

[SUSCRÍBETE](#)

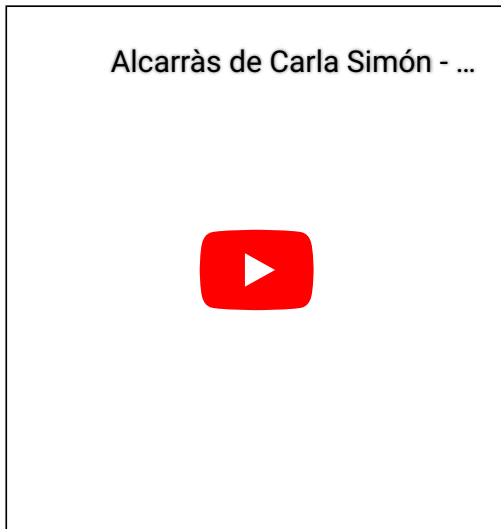
sido seleccionada por la Academia de Cine para competir en los premios de Hollywood.

La cinta de Carla Simón competía en esta selección con *Cinco lobitos*, de Alauda Ruiz de Azúa, y *As bestas*, de Rodrigo Sorogoyen. **Las tres fueron preseleccionadas** por la Academia el pasado 25 de agosto, pero *Alcarràs* partía como favorita por su histórico triunfo en Berlín.

El 21 de diciembre sabremos si la Academia de Hollywood la preselecciona y el 24 de enero conoceremos si finalmente compite por la estatuilla de Hollywood. La 95.ª edición de los premios Óscar se celebra en el Dolby Theatre de Los Ángeles el próximo 12 de marzo.

Simón es la primera directora española que recibió el máximo galardón de la Berlinale y la creadora de la primera película hablada en catalán que se colgó semejante laurel.

Alcarràs es un filme delicado y sincero, que se desarrolla con ritmo preciso y con una gran intuición



Tras el anuncio en la sede de la Academia, el equipo de la película ha comparecido para responder a las preguntas de los periodistas. "Estamos muy ilusionados de hacer esta carrera, le vamos a

[SUSCRÍBETE](#)

Además, la directora presentará la película en el Festival de Nueva York, algo que le hace "mucho ilusión", ha reconocido.

"No queríamos que fuese un culebrón, aunque aceptamos la posibilidad de hacer un culebrón de autor", explicaba Carla Simón a El Cultural por el estreno en cines de la película, que se mantiene como la segunda más vista del cine español en 2022 con más de dos millones de euros. "En realidad, todo depende de cómo cuentes la historia. Huimos siempre de lo explícito, sobre todo en las conversaciones, es algo a lo que le tengo alergia. Pero es difícil narrar con sutileza cuando hay tantos personajes involucrados y cada uno de ellos tiene poco tiempo en pantalla".

La primera película de Simón, *Verano 1993*, obtuvo también numerosos premios. Simón obtuvo el Goya a mejor guion original y mejor dirección novel. David Verdaguer obtuvo el Goya a mejor interpretación masculina de reparto, y Bruna Cusí, el Goya a mejor actriz revelación. También obtuvo el premio a mejor ópera prima en Berlín, la Biznaga de Oro de Málaga, varios Premios Gaudí, entre ellos el de mejor película, dirección, guion y montaje, y varios Premios Feroz.

España ha ganado el Óscar a la mejor película internacional en cuatro ocasiones: *Volver a empezar* de José Luis Garci en 1982, *Belle Époque* de Fernando Trueba en 1993, *Todo sobre mi madre* de **Pedro Almodóvar** en 1999 y *Mar Adentro* de Alejandro Amenábar en 2004. Desde entonces, nuestro cine tan solo ha logrado entrar entre los cinco nominados en una ocasión, con *Dolor y gloria* de Almodóvar en 2019. El año pasado, *El buen patrón* de **Fernando León de Aranoa** logró entrar en la primera preselección de películas pero se quedó a las puertas de viajar a la

les ofrecerá la actualización de todos los datos sobre esta noticia.

Para recibir en su teléfono móvil las noticias de última hora puede descargarse la aplicación de nuestro periódico para **dispositivos iOS y Android**, así como **suscribirse para acceder a todos los contenidos en exclusiva**, recibir nuestras Newsletters y disfrutar de la Zona Ñ, sólo para suscriptores.



OTRAS PANTALLAS POR CARLOS REVIRIEGO

William Klein, historia de las vanguardias cinematográficas

El multifacético e inconformista artista se dedicó a producir cine de extremos, tanto ficciones como documentales de aliento urgente

13 de septiembre de 2022 - 11:10

SUSCRÍBETE

Carlos Reviriego



Artista de su tiempo pero con el ojo en los mitos clásicos; multifacético y siempre inconformista, mientras prendía fuego al mundo de la moda desde la revista *Vogue*, **William Klein** (Nueva York, 1928 - París, 2022) también encontró energías para inscribirse en la **historia de las vanguardias cinematográficas**. Gracias al ejército estadounidense, que le alistó en un programa educativo

neoyorquina, con la ayuda de los jóvenes **de la Nouvelle Vague**, **Alain Resnais** y **Chris Marker**, y es considerado uno de los primeros filmes de raigambre esencialmente pop. Sinfonía urbana y collage cromático, **Klein capturó y editó** la plaza de Times Square transformada por las luces de neón, convirtiendo las ceremonias publicitarias del capitalismo en un musical pop de espectáculo lumínico y efectos estroboscópicos. Sus conquistas estéticas siguieron influyendo medio siglo después en cineastas como **Todd Haynes** o **Nicholas Winding-Refn**.

Después de aquel debut, Klein se dedicaría a producir **cine de extremos**, tanto ficciones como documentales de aliento urgente, pegados a los rostros y los espacios de su tiempo, con la cámara siempre en movimiento, como **un funambulista de las imágenes** que busca su equilibrio entre la captura verité y el artificio de la representación capaz de darle entidad a las imágenes. Buscó siempre caminos para generar abstracción a documentos fotográficos (experimentando con lentes y formas de revelado), para capturar la vida no necesariamente como era, sino aliada con una mirada artística. Construyó su filmografía con el ojo nuesto en realidades eléctricas.

[SUSCRÍBETE](#)

📷Fotograma de '¿Quién eres tú, Polly Magoo?'

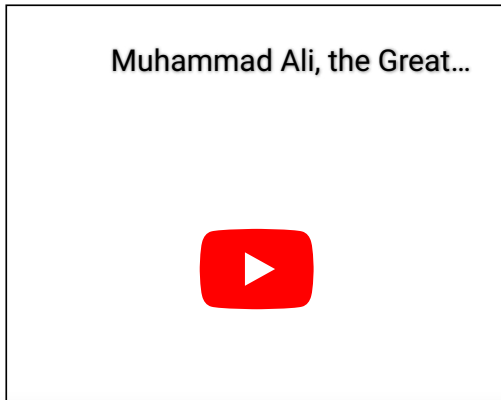
El estadounidense adoptado hijo artístico francés concentró su prolijidad cinematográfica sobre todo a finales de los sesenta y principios de los setenta. Tanto desde la fabulación gonzo más desatada como a partir del registro documental. Debutó en el largometraje con un inconsciente díptico revolucionario formado por *¿Quién eres tú, Polly Magoo?* (1966) y *Mr. Freedom* (1968), perfectos y exclusivas muestras de la libertad y subversión creativa de tiempos revueltos, que anidaron varias mutaciones contraculturales.

El primero, Gran Prix en el Festival de Cannes, entrelaza la elegancia del universo de la moda con un humor mordaz para retratar a una mujer en París como si fuera Alicia en al País de las Maravillas o la reencarnación contemporánea de Cenicienta; mientras que en la sátira antibelicista *Mr. Freedom*, protagonizada por **Delphine Seyrig**, musa de Resnais, hizo cohabitar los espíritus revolucionarios europeos y estadounidenses con el relato de un superhéroe americano fascista que actúa en nombre de Dios y su patria, dispuesto a todo para evitar que Francia caiga en manos comunistas.

[Pesquisas filmico-musicales]

Su serie de **ficciones delirantes, políticas y lúdicas**, en las que el autor encuentra en el cine una suerte de patio de recreo y experimentación, podría extenderse a trilogía dado que unos años después realizó la memorable *The Model Couple* (1977), donde imagina una Francia con un Ministerio del Futuro determinado a diseñar la mejor forma para crear ciudadanos ejemplares,

mediante documentales. El más conocido, el filme *Muhammad Ali, the Greatest* (1969), que puede verse hoy como antecedente, precuela y alimento del oscarizado *When We Were Kings* (1996, Leon Gast), abre con un retrato panorámico en claroscuro de los peces gordos, todos viejos y blancos, que manejaron los hilos de la carrera de Ali, mientras ellos mismos se presentan orgullosos a cámara: manager, abogado, representante, periodista, etc.



SUSCRÍBETE

El filme, como más tarde haría con su famoso documental sobre el tenis *The French* (1982), **no muestra interés por la acción deportiva, sino por lo que ocurre alrededor**. El resultado es una crónica de múltiples capas, filmada mayormente en el estilo observacional del *direct cinema*, en la que el espectador recibe una impresión del impacto sociológico que generó la figura rebelde y triunfadora de **Cassius Clay** en Estados Unidos. Este documental contiene las famosas imágenes del púgil con los Beatles fotografiados en un ring.

Ciertamente, sus películas documentales definieron y registraron una época de profundas mutaciones sociales, coincidente con la fiebre de la filmación callejera en 16 mm, tan afín a los intereses fotográficos de Klein como retratista urbano, de sus espacios y sus gentes y sus luces. De su actividad. Su vinculación 'godardiana', acaso el más afín a sus intereses y activismos políticos, es manifiesta en los cortos documentales *May Days* (1978), sobre Mayo del 68, o *Eldrige Cleaver* (1970), retrato del líder de los Panteras Negras realizado en Argelia, donde el activista se exilió después de que un tribunal californiano le acusara de **intento de homicidio**.

[William Klein, la fotografía se hace en la calle]

El líder afroamericano habla con elocuencia de la revolución en Estados Unidos y de sus enemigos políticos, diseñadores de la segregación racial. Participó Klein asimismo en la película de denuncia colectiva *Lejos de Vietnam* (1967), junto a los contemporáneos galos **Jean-Luc Godard**, **Agnès Varda**, Alain Resnais, **Claude Lelouch** o Chris Marker.

documento sobre el mundo de la fotografía de moda mediante una selección de imágenes de toda su carrera.

Sería el primer cineasta en entrar libremente con cámaras en el *backstage* de Roland Garros, en aquel tiempo en que **Björn Borg y John McEnroe** eran los reyes de la pista, y el último en capturar la esencia de **Little Richard** cuando filma al padre espiritual del rock vendiendo Biblias después de haber abandonado los focos por segunda vez en su carrera. En *The Little Richard Story* (1980), la magnética estrella de la música popular abandona el rodaje en mitad de la película, que desde entonces se dedica a buscar el fantasma del autor de *Tutti Frutti* en las vidas de los que le rodean y le admiran.

El cuerpo de trabajo de Klein también incluye **numerosos spots publicitarios**, especialmente en los años ochenta y noventa. Su último trabajo para la pantalla, *Messiah* (1999) es un tríptico musical, una suerte de ritual construido a partir del oratorio en combinación con imágenes

[SUSCRÍBETE](#)

Así, su obra audiovisual, atravesando toda la segunda mitad del siglo XX, se abre y se cierra con dos musicales, uno pop y otro de música sacra, entre los neones de Nueva York y las luces del mesianismo. **Capitalismo y cristianismo, dos religiones**. Como su vida, como su obra, esta pieza exquisita y desconocida, bascula misteriosamente entre lo solemne y lo profano, entre lo telúrico y el más allá. Quizá allí donde habita el arte.

 CONTENTREVOLUTION

CINE

Muere el director de cine Jean-Luc Godard a los 91 años

El rupturista cineasta fue una figura clave de la Nouvelle Vague y director de películas como 'Al fin de la escapada' o 'Pierrot el loco'.

13 de septiembre de 2022 - 10:23

Guillermo Correa



El director **Jean-Luc Godard**, uno de los gigantes del cine y **figura clave de la Nouvelle Vague**, ha fallecido este lunes a los 91 años, según ha adelantado el periódico francés *Libération*. El cineasta francosuizo, que revolucionó el cine en los años sesenta con nuevas técnicas, dirigió películas tan icónicas como *Al fin de la escapada* o *Pierrot el loco*.

Hijo de un médico y de una hija de banqueros suizos, Godard (1930) vivió sus primeros años en este país, para trasladarse a París durante su adolescencia, donde estudió etnología en la Sorbona. Fue en esa época cuando empezó a descubrir su vocación por el cine y a frecuentar la Cinemateca

SUSCRÍBETE

cinematográfico en varias revistas, entre ellas *Cahiers du Cinéma*, en las que utilizaba el seudónimo de Hans Lucas. En esta publicación coincidiría con la plana mayor de la Nouvelle Vague: con **François Truffaut**, **Éric Rohmer**, **Claude Chabrol**, **Jacques Rivette**, manteniendo polémicas y grandes distancias con ellos. Era el último de esta generación que seguía con vida.

Godard escribió, dirigió y supervisó el montaje de la mayoría de **sus 131 películas**, entre las que se incluyen un buen número de documentales y cortos, e incluso apareció en muchas de ellas con pequeños papeles y cameos.

Jean-Luc Godard en una foto de archivo en 2004 en el Festival de Cannes.

En el verano de 1959 comenzó el rodaje de su primer largometraje, *Al final de la escapada*, sobre un guión de Truffaut y con la colaboración de Claude Chabrol. La película, protagonizada por **Jean-Paul Belmondo** y **Jean Seberg**, supuso una revolución en la manera de filmar al utilizar técnicas hasta entonces poco ortodoxas, como rodar cámara en mano, utilizar el documental o saltar de un plano a otro. A pesar de no lograr ningún premio en el Festival de Cannes, ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Es el film fundacional de la Nouvelle Vague y erosionó por completo los códigos narrativos imperantes en el cine hasta entonces.

Su segundo largometraje, *El soldadito* (1960), estuvo prohibido en Francia durante tres años. Lo protagonizó **Anna Karina**, actriz con quien se casó un año más tarde y que también sería clave en varios de sus proyectos posteriores. Godard colaboró con otros integrantes de la Nouvelle Vague como actor, codirector o productor, a la vez que dirigió películas enormemente influyentes que

Algunos de los reconocimientos que cosechó en esta época fueron el premio especial del jurado y el de la crítica de la Mostra de Venecia por *Vivir su vida* (1962), su segundo Oso de Oro por *Alphaville*, una inquietante película de ciencia ficción en el París de la época, y un nuevo premio especial del jurado en la Mostra por *La Chinoise* (1967), donde ya incorporó el radicalismo político que había aparecido en otras cintas como *El desprecio* (1963).

Tras los estrenos de *Made in USA* (1966) y *Weekend* (1967), y después de divorciarse de la intérprete Anna Karina y casarse con la entonces estudiante anarquista y futura escritora Anne Wiazemsky -ambas protagonistas de varios de sus filmes-, Godard decidió poner su **cine al servicio del movimiento revolucionario** que eclosionaba con el Mayo francés y, adherido a la ideología maoísta, abandonó sus métodos de trabajo anteriores. En ese año también dirigió *One plus One*, un documental que no sólo muestra cómo los Rolling Stones van dando forma a esta canción paso a paso, sino que también es un relato simultáneo de discursos políticos y estéticos

SUSCRÍBETE

 Jean-Luc Godard, en una foto de archivo.

Godard creó el Grupo Dziga-Vertov, como homenaje al cineasta y documentalista soviético Dziga Vertov junto al estudiante de Filosofía Jean-Pierre Gorin, la actriz Juliet Berto y Anne Wiazemsky -también fue pareja de Anne-Marie Miéville, realizadora, guionista y actriz suiza-, entre otros. Muchos de sus filmes, que comenzaría a rodar en 16 mm, se nutrirían de influencias del cine de propaganda soviético. Según él mismo, eran "**películas revolucionarias para audiencias revolucionarias**" y se caracterizaron por una gran desconfianza en las imágenes "bellas", en beneficio de un sonido por veces hipertrofiado, y por un discurso netamente marxista, abandonando las historias de ficción para mostrar ensayos filmicos de gran radicalidad.

En *Todo va bien* (1972), una película de referencia dentro de su filmografía, Godard armó un historia de amor para ofrecer una reflexión sobre la sociedad, la política y el capitalismo. El personaje que interpreta Yves Montand es el verdadero *alter ego* del propio cineasta. Con este filme se cerró su larga colaboración con Gorin, codirector y coguionista del mismo.

 Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg en 'Al final de la escapada'.

El regreso a la narrativa tradicional tras más de una década comprometido con el cine político y experimental se registró con *Sauve qui peut la vie* (1980), un retrato de tres personajes diferentes con una visión única de las relaciones sexuales. La nueva etapa se confirmó con *Prenom: Carmen*, una revisión moderna de la ópera de George Bizet que le valió el León de Oro en Venecia. Después

sobre cine pero que también está dedicado a glorificar el espíritu de nuestro tiempo y a mostrar la agonía de nuestra civilización. El Festival de Cannes de ese año le otorgó una Palma de Oro especial por esa cinta y por el conjunto de su carrera. En 2017, el director **Michel Hazanavicius** rodó *Mal genio*, cinta basada en las memorias de Godard.

A pesar de que sus giros experimentales, políticos y teóricos no siempre fueron fáciles de seguir, Jean-Luc Godard fue siempre un favorito de la crítica y los festivales debido al trabajo casi de orfebrería que imprimía a su obra. Así, acumula un Oso de Oro y dos de Plata de la Berlinale; una Palma de Oro especial y un Premio del Jurado en Cannes, dos Leones de Oro (uno de ellos al conjunto de su carrera) y un premio especial del jurado en Venecia, dos César de honor franceses y un Óscar honorario.

[SUSCRÍBETE](#)

PUBLICIDAD



SUSCRÍBETE

SUSCRÍBETE

Lo más leído

1 Diez libros imprescindibles de Javier Marías



2 ¿Qué hace Jesús de Nazaret en la nueva obra de Pablo Messiez?





4 Muere a los 94 años William Klein, el gran fotógrafo de Nueva York



5 Muere a los 70 años el escritor Javier Marías sin haber ganado el Nobel



SUSCRÍBETE





SUSCRÍBETE

MIENTRAS DORMÍAS

Regístrate gratis y recibe cada mañana las noticias en tu correo

APUNTARME



SUSCRÍBETE

8 SEP a 2 OCT 2



La Scala, rusófila a pesar de la fricción con Gergiev a cuento de Ucrania



La "pésima" actuación de Plácido Domingo en Verona: "Fue un fracaso", dijeron desde la orquesta



Javier Camarena: "El público de la ópera rechaza las propuestas que solo buscan el impacto banal"



'Plagiacci': el crimen del payaso celoso

[Quiénes somos](#)

[Aviso legal](#)

[Política de privacidad](#)

[Condiciones de compra](#)

[Política de cookies](#)

© 2022 El León de El Español Publicaciones S.A.



Home

Cartelera

Géneros

EnMadrid

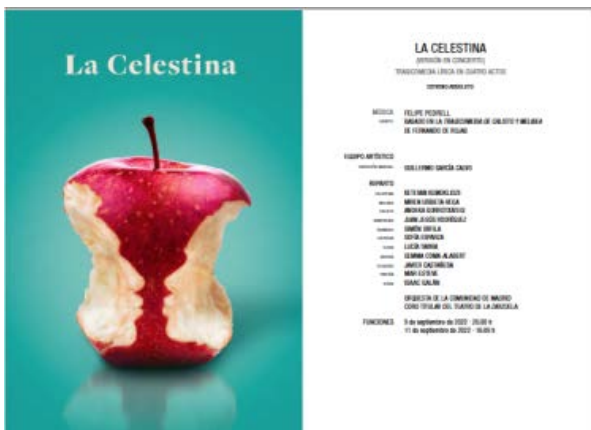
Blog

Contacto

Lo METjor



LA CELESTINA en el Teatro de la Zarzuela



TEATRO DE LA ZARZUELA

presenta

LA CELESTINA

Tragicomedia lírica en cuatro actos

Viernes 9 y domingo 11 de septiembre de 2022

Tragicomedia lírica en cuatro actos

Versión en concierto

Música de FELIPE PEDRELL

Libreto basado en la tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas

© Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2022. Edición de David Ferreiro Carballó

Los estatutos que rigen el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela lo dicen b
claro: el coliseo erigido en 1856 debe, sin ningún tipo de pretexto, salvaguardar y difundir
género lírico español. Por ello, abrirá la temporada con un el estreno absoluto de una óper
española. Hablamos de 'La Celestina' de Felipe Pedrell, obra de madurez del compositor c



primera vez porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo e
a vio la luz. Lo único que se oyó fueron un par de escenas que Pau Casal inc
en 1921 para homenajear al compositor. Se trata de una obra de gran
importancia que influyó a compositores posteriores, en la que Pedrell plasma su ide

Teatro Reina

Vie

Comprar entradas

Abrir

Compartir



Suscríbete a MET

Toda la actualidad teatral y la cartelera de Madrid. Además, te invitamos todas las semanas al teatro

Correo Electrónico *

Política de privacidad *

Acepto la política de privacidad

[Ver política de privacidad](#)

¡Suscríbete!

Suscríbete a MET

ópera nacional. En 'La Celestina' queda patente el enorme respeto del compositor por la obra original de Rojas del siglo XV y se une a las recuperaciones que con esta temporada ya suman 16 títulos rescatados del olvido.

La Celestina : tragicomedia lírica de Calisto y Melibea en cuatro actos /

Equipo artístico

Dirección musical GUILLERMO GARCÍA CALVO. Reparto: Celestina **KETEVAN KEMOKLIDZE**; Melibea **MIREN URBIETA-VEGA**; Calisto **ANDEKA GORROTXATEGI**; Sempronio **JUAN JESÚS RODRÍGUEZ**; Parmeno **SIMÓN ORFILA**; Lucrecia **SOFÍA ESPARZA**; Elicia **LUCÍA TAVIRA**; Areusa **GEMMA COMA-ALABERT**; Pleberio **JAVIER CASTAÑEDA**; Tristán **MAR ESTEVE**; Sosia **ISAAC GALÁN**. Orquesta de la Comunidad de Madrid Titular del Teatro de La Zarzuela Coro del Teatro de La Zarzuela. Director: Antonio Fauró

¿tú qué opinas?

Tu dirección de correo electrónico no será publicada. Los campos obligatorios están marcados con *

Comentario *

Nombre *

Correo electrónico *

Web

Sí, agrégame a la lista de boletines.

Publicar el comen

Este sitio usa Akismet para reducir el spam. [Aprende cómo se procesan los datos de tus comentarios.](#)

Información

Dónde: Teatro de la Zarzuela

Quando:

Viernes 9 y domingo 11 de septiembre de 2022

(20:00 horas y 18:00 horas, respectivamente)

Si eres un grupo y quieres un precio especial, pidenoslo pinchando aquí

[Comprar entradas](#)



PAN Y TOROS en el Teatro de la Zarzuela



LA DOLORES en el Teatro de la Zarzuela



TRATO DE FAVOR en el Teatro de la Zarzuela



Suscríbete a MET

Toda la **actualidad teatral** y la **cartelera** de Madrid. Además, **te invitamos todas las semanas** al teatro

Correo Electrónico *

Política de privacidad *
 Acepto la política de privacidad

[Ver política de privacidad](#)

¡Suscríbete!



Suscríbete a MET

 [Comprar entradas](#)

Anunciantes

¿Quieres poner un anuncio en Madrid es Teatro?

[Anúnciate en MET](#)

Premios



Madrid Es Teatro

[Política de privacidad](#)

[Avisos legales](#)

[Uso de Cookies](#)

[Bases legales de los concursos y sorteos](#)

[Publicidad](#)

Suscríbete a nuestro Boletín

Correo Electrónico *

Política de privacidad *

[Acepto la política de privacidad](#)

[Ver política de privacidad](#)



Suscríbete a MET

Toda la **actualidad teatral** y la **cartelera** de Madrid. Además, **te invitamos todas las semanas al teatro**

os
uestro
iso,
ar el
tar la
).
ire

Correo Electrónico *

Política de privacidad *

[Acepto la política de privacidad](#)

[Ver política de privacidad](#)

¡Suscríbete!



© 2010-2020 Madrid Es Teatro. Derechos Reservados | sitio web dise



SUSCRÍBETE A MET



Novedades ▶ [Pet Love Letters» Lisa Batiashvili](#)

Inicio » Crítica » En vivo » Crítica: Y La Celestina vio por fin la luz

Beckmesser se muda en

Actualice su "me gusta" @BeckmesserSpain

Suscribirse a la Newsletter de Beckmesser

¡No te pierdas ninguna noticia!

Email *

SUSCRIBIRSE C

¡No enviamos spam
Lee nuestra política de privacidad para más información.



Busca las entradas de cada mes

< Anterior

Siguiente >

Por redactorja Publicado el: 11/09/2022 Categorías: En vivo



Crítica: Y La Celestina vio por fin la luz

Y LA CELESTINA VIO POR FIN LA LUZ

Felipe Pedrell: "La Celestina". Maite Beaumont, Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Sofía Esàrza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve, Isaac Galán. Orquesta de la Comunidad de Madrid, Coro del Teatro de la Zarzuela. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 9 de septiembre de 2022.



Donacion



Calendario de conciertos en España

Elegir el mes

Maite Beaumont y Sofía Esàrza

Últimos tuits de Beckmesser

Tweets de @Beckmesser

Sixtus Beckmesser @Beckmesser

Los temas musicales en EE.UU tras el 11 de septiembre
beckmesser.com/ee-uu



Sixtus Beckmesser @Beckmesser

LOS CASTRATI: LA HISTORIA DE LOS MUTILADOS PARA SU VOZ AGUDA
beckmesser.com/ee-uu

Últimos comentarios

- > manuel cabrera manzanares en Plácido Domingo pide disculpas a la Arena
- > Rafael Thode en El verano musical de 2022
- > Blanca en Plácido Domingo pide disculpas a la Arena

Por unas causas o por otras esta obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse nunca. Honor que le cabe al coliseo de la calle de Jovellanos de Madrid, bien que considerando las características de la composición, su extensión, sus exigencias y sus necesidades escénicas, se haya hecho en versión concertante. El texto original de Fernando de Rojas, extraído de su **Tragicomedia de Calisto y Melibea**, escrito en castellano antiguo, estimuló al ilustre musicólogo, pedagogo y compositor catalán. Pedrell quedó prendido de la tensión entre los extremos, el placer mudado en dolor y el amor que acaba en la muerte. Un interés que mostraron también otros compositores como **Vives**, sin que de él llegara a salir un producto definido, y **Joaquín Nin Culmell**, que estrenó en el mismo Teatro, en 2008, una inteligente adaptación de muy espirituosa configuración.

La Celestina muestra, como otras obras líricas salidas de la misma mano, raramente perfectas y a veces desiguales, el curioso germanismo que el autor supo combinar con la tradición de su Cataluña natal y que en este caso aparece bañada y envuelta en rasgos multicolores, que aúnan poderosamente un lenguaje que sintetiza de manera muy sabia **estilemas de rango wagneriano (ecos parsifalianos) y tocados eventualmente de rasgos emanados de un compositor coetáneo como Richard Strauss.** A lo que hay que añadir el manejo de situaciones y ecos emparentados con **lo más granado de la tradición verista.** E incluso, en el manejo del *tempo*, **con los modos propios de un Debussy.** No menos sorprendente, **como destaca Casares, es el empleo de músicas históricas,** algo quizá inevitable en un gran musicólogo, que no podía resistir la tentación de buscar recursos en ese manantial.

Y son numerosos los ejemplos detectados en esta obra, así al comienzo del primero de los cuatro actos; o al inicio del tercero, en las intervenciones de Sempronio y Parmeno, en donde abunda el compás ternario. **Hay**

Musica

Hoy

septiembre

lun	mar	mié	jue	vie
29 20:30	30	31	1 de sep 19:00 19:30	2 20:30
	5	6	7 20:00	8 19:30 +2 más
	12 12:00 20:00	13 19:00 20:00	14 19:00 +2 más	15 12:00 3 más
	19 20:00	20 19:00 20:00	21 19:00 20:30	22 19:00 +3 más
	26 18:00	27 18:00	28 18:00	29 18:00 +3 más
			30 18:00	1 18:00 +7 más

Los eventos se muestran en la zona horaria: Hora de Europa central - Madrid



> JAS en Plácido Domingo pide disculpas a la Arena

> Teresa Vilar en Plácido Domingo pide disculpas a la Arena

Últimas 20 entradas:

> Homenaje a Tomás Marco por su 80 cumpleaños
12/09/2022

> Crítica: Dios y los albañiles.
Orquesta de Valencia
12/09/2022

> Lucas Macías dirige a la Orquesta Ciudad de Granada en el estreno de 'Tres Guerreros' de José López-Montes
12/09/2022

> La Orquesta Sinfónica de Castilla y León visita el Festival Otoño Soriano
12/09/2022

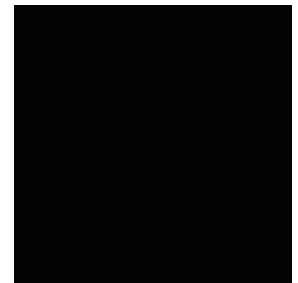
> Enlaces de septiembre de 2022
12/09/2022

> Crítica: Y La Celestina vio por fin la luz
11/09/2022

números corales de gran potencia y también de gran delicadeza poética, como los que acompañan a Melibea en sus últimas frases, que encierran un lirismo melódico de la mejor ley, y que, curiosamente, fue lo primero que escribió Pedrell. Aquí la obra levanta felizmente vuelo, tras dos primeros actos discursivos, bañados en una suerte de recitativo, pasajera y ariosamente, enlazado y suturado con habilidad, pero con escasa inspiración. Dramáticamente, resulta no poco tedioso y repetitivo.

Pero llega el tercer acto en el que, animada por el empleo de rasgos populares, de un colorismo bien manejado y usualmente de signo tonal, la composición levanta felizmente el vuelo y nos obliga a fijarnos en el desenvolvimiento de la trama, que poco a poco viene servida por una música más ceñida y directa, con efectos instrumentales de primer orden y **un tratamiento muy conspicuo de las voces, que han de afrontar unas exigencias de tomo y lomo.** Ante ellas las que se le piden, de manera muy discutible, **al tenor, que mantiene todo el tiempo una tesitura verdaderamente endiablada,** con escaladas al Si natural y al Do sobreagudo y con las que hubo de apechugar y sufrir con frecuencia, falto ya de resuello, **Andeka Gorrotxategi,** un tenor de voz lírico-spinto, bien dotado, de tinte oscuro, pero que suele apretar, estrechar el sonido, de cierta consistencia nasal. Va muy apurado y canta siempre con los brazos cruzados, en actitud que no mueve precisamente a la confianza.

Miren Urbieta confirmó de nuevo que es una soprano lírica de amplio espectro, emisión canónica y lustrosa, de fraseo claro y firme y habilidad para los reguladores. Magnífica interpretación la suya, con el maravilloso ápice del cierre de la ópera. El papel de Celestina fue cubierto por la mezzo lírica **Maite Beaumont,** que sustituyó valientemente con escaso tiempo a la cantante en principio prevista, Ketevan Klemoklidze. Expresó, dijo, expuso, acentuó y matizó como una maestra, aunque a su voz, de limitado caudal,



calendario operístico 2022/2023



OPERA



- Recomendación: «Secret Love Letters» Lisa Batiashvili 11/09/2022

le falte la potencia, el volumen y la iridiscencia deseados. Seguro, contundente, sin problemas arriba, fácil, el barítono **Juan Jesús Rodríguez** como Sempronio. Sonoro, de generoso vibrato, buen caricato, **Simón Orfila** como Parmeno.



- El Palau de Les Arts abre su programación lírica con el estreno de Zelle de Jamie Man 11/09/2022

Buen nivel el del resto, con una cristalina soprano **Sofía Esparza** en la parte de Lucrecia, una bien dotada en lo timbrico y en lo fraseológico **Lucía Tavira**, con difíciles juegos silábicos, en los que la acompañó la siempre eficaz Gemma Coma-Alabert. Cumplieron con gran dignidad los demás: Javier Castañeda, bajo bien provisto, de notable vibrato, Mar Esteve, mezzo muy liviana, con ciertos problemas en los graves, pero de acusada musicalidad, e Isaac Galán, barítono de siempre regulares y sonoras prestaciones.



- El 11-S veintidós años después 11/09/2022
- Crítica: De pastores y amores fronterizos con canciones francesas de Fanny Mendelssohn 11/09/2022

No era nada fácil sacar a flote una partitura tan compleja, ecléctica, con llamadas a tantas influencias y con puntos débiles, a veces morosa, a veces repetitiva (nada que ver con el minimalismo, por supuesto), a veces divagatoria, en otras cargada de electricidad, escrita sobre un libreto plúmbeo y de calidad muy discutible. Lo hizo, aun con lagunas una sonoridad no siempre refinada, la buena mano, clara, bien movida, musical, fidedigna con lo escrito, sin dejar de ser fantasiosa, de **Guillermo García Calvo**, que, junto al autor de la revisión para la **ICCMU**, **David Ferreiro**, practicó numerosos y ostensibles cortes en la partitura, que de este modo quedó adecuadamente aligerada. Buen éxito final. **Arturo Reverter**

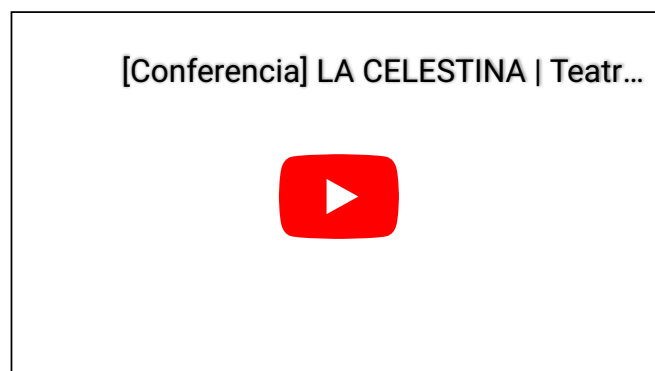


- El Teatro Real ofrece un concierto en el Carnegie Hall 10/09/2022
- Zaragoza presenta la II edición de la Temporada de Lirica y Danza 10/09/2022

- Crítica: Los milagros de las cantigas 10/09/2022

- La Fundación Juan March presenta su Temporada 22/23 09/09/2022

- Auditorio Alfredo Kraus y Teatro



Artículos relacionados

Pérez Galdós:
rumbo a la ilusión
09/09/2022

> Marzena Diakun e
Inbal Segev
inauguran la
temporada 22/23
de la ORCAM
09/09/2022

> El verano musical
de 2022
08/09/2022

> Teatro alla Scala
de Milán: nueva
temporada y
nuevas
instalaciones
08/09/2022

> Los Cuartetos
Casals y Ébène
inauguran la II
Bienal de
Cuartetos de
Barcelona
08/09/2022

> La Celestina de
Felipe Pedrell: la
resurrección de la
gran alcahueta
07/09/2022



**Crítica: Dios y los
albañiles.
Orquesta de
Valencia**

07:03 | 0 Comentarios



**Crítica: De
pastores y amores
fronterizos con
canciones
francesas de
Fanny
Mendelssohn**

07:00 | 0 Comentarios



**Crítica:
mila
cant**

07:00

Deja un comentario

Descripción del comentario...

Nombre (requerido) Email (requerido) Página web

Publicar Comentario

Este sitio usa Akismet para reducir el spam. Aprende cómo se procesan los datos de tus comentarios.

Beckmesser 1992-2004-2012

Maite Beaumont y Sofía Esparza, en la zarzuela 'La Celestina'

La obra de Felipe Pedrell se estrenará en versión de concierto 120 años después de su creación

PAMPLONA - El Teatro de la Zarzuela acogerá hoy el estreno absoluto, en versión concierto, de *La Celestina*, una tragicomedia lírica en cuatro actos de Felipe Pedrell. Una obra cuyo estreno estaba previsto en el Liceo, en 1902, y más tarde en la propia Zarzuela, y que nunca llegó a ver la luz. La mezzosoprano navarra Maite Beaumont interpreta a la alcahueta en este montaje en el que también participa la soprano pamplonesa Sofía Esparza. Andeka Gorrotxategi y Andeka Gorrotxategi encarnan a Calisto y Melibea.

Así, 120 años después, el coliseo de la calle Jovellanos será testigo de la recuperación de este libreto basado en el título de Fernando de Rojas, firmado asimismo por Pedrell, y que solo trascendió gracias a que en 1903 se editó una versión para piano. La dirección musical correrá a cargo de Guillermo García Calvo y Antonio Fauró estará al frente del COFO. - A. Oliveira Lizarribar



BUSCAR

HEAD TOPICS



La Zarzuela se atreve con la ópera inédita 'La Celestina' tras más de un siglo de silencio

🕒 09/09/2022 14:13:00



El texto original de Fernando de Rojas estimuló al musicólogo Felipe Pedrell, pero la obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse nunca

Teatro De La Zarzuela, Ópera



Fuente
El Cultural



Dos h donde algo c Desci

Teatro Smedia

El TeatroZarzuela se atreve con la ópera inédita 'La Celestina' tras más de un siglo de silencio El texto original de Fernando de Rojas estimuló al musicólogo Felipe Pedrell, pero la obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse. Por Arturo Reverter

El texto original de Fernando de Rojas estimuló al musicólogo Felipe Pedrell, pero la obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse nunca



Disfruta de u

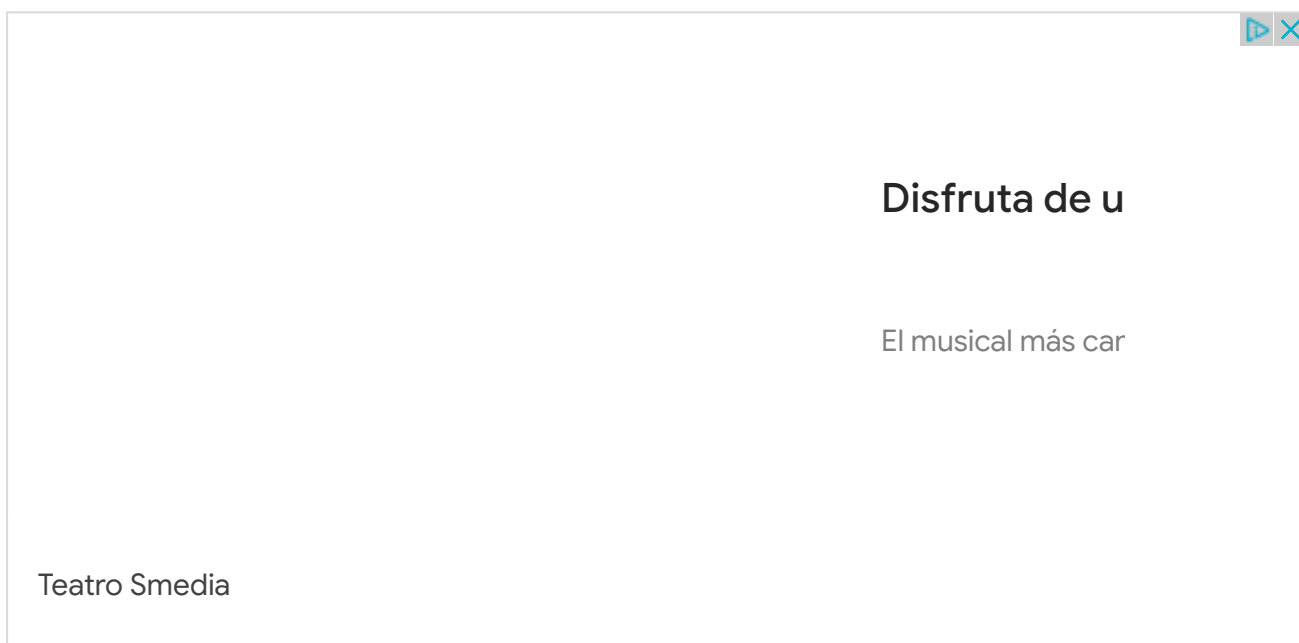
El musical más car

Teatro Smedia

reduciendo el inmenso plan a formas accesibles, conservando incólumes todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y estilo, y respetando ese parte cultural del

desarrollo y cataclismo, y respetando esa parte escultural del lenguaje de la composición primitiva, que por modo tan extraordinaria se prestaba a ser magnificado por la exaltación de la palabra cantada".

Es muy interesante lo que comenta el profesor Emilio Casares cuando afirma que "a Fernando de Rojas le interesaba la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desatinos, mientras que Pedrell se sitúa lejos de ello buscando ese tema eterno de la ópera del siglo XIX: el del amor que se transforma en muerte presentando en escena



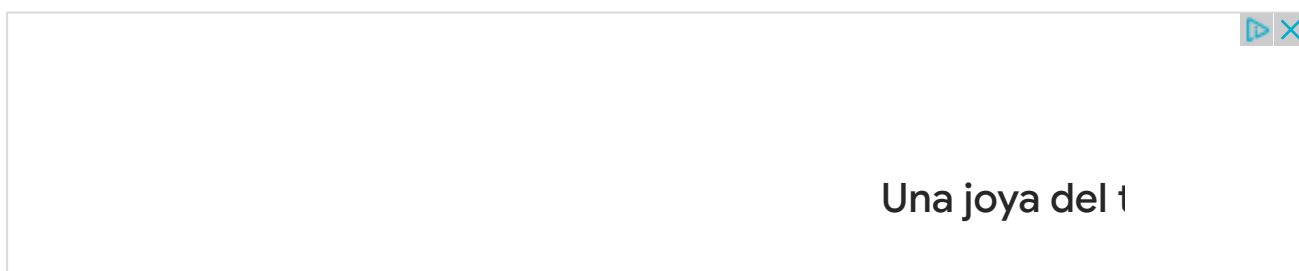
Disfruta de u

El musical más car

Teatro Smedia

Leer más:

 [El Cultural »](#)



Una joya del t

¿Crees en el destir

Teatro Smedia

Noticias de España hoy 13 de septiembre de 2022

Consulta las últimas noticias en España hoy, martes 13 de septiembre de 2022. La actualidad nacional más destacada a continuación. [Leer más >>](#)

Ni carne roja ni carne blanca, esta carne podría ser la nueva alternativa saludable, según la ciencia

Para clasificar carnes, hasta el momento conocíamos las carnes rojas y blancas, pero en la actualidad podemos incorporar una nueva categoría: la carne rosa....

Visitamos la Geoda de Pulpí, la segunda más grande del mundo y ubicada en Almería

AventuraA3N ► Efrén Cuesta, el descubridor de la Geoda de Pulpí, nos cuenta todos los secretos de este impresionante lugar. Vía Antena3Deportes

El precio del gas perfora los 200 euros y marca el valor más bajo desde comienzos de agosto

La referencia en el mercado europeo cae más de un 7% a comienzos de la jornada

Guerra Ucrania - Rusia, en directo | EE.UU. destinará otros 2.000 millones de dólares de ayuda a Ucrania y países vecinos

Sigue toda la información y la última hora de la guerra de Ucrania tras la invasión de Rusia en RTVE.es, con el testimonio de nuestros enviados especiales. 2000 millones \$ para ayudar a nazis mientras en USA hay mas de 100 millones de personas pobres... 🙌🙌🙌

Sobre la adaptación, el propio compositor afirma que "las condiciones irrepresentables de la obra original de Fernando de Rojas se han adaptado, perfectamente y armónicamente, a las condiciones y exigencias del drama lírico, reduciendo el inmenso plan a formas accesibles, conservando igualmente todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y cataclismo, y respetando esa parte escultural del lenguaje de la composición primitiva, que por modo tan extraordinaria se prestaba a ser magnificado por la exaltación de la palabra cantada". zinc, selenio, fósforo, potasio y vitaminas del grupo B diversas además de ser una alternativa baja en sodio como muchas otras carnes. Efrén Cuesta, el descubridor de la Geoda de Pulpí. Los precios del gas natural en Europa caen a su valor más bajo en casi un mes, tras los anuncios de la Comisión Europea sobre su intención de intervenir en el mercado regional con límites a los valores de la luz y el gas.

Es muy interesante lo que comenta el profesor Emilio Casares cuando afirma que "a Fernando de Rojas le interesaba la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desastres

manada ejemplar de los amores truncados por los desastres, mientras que Pedrell se sitúa lejos de ello buscando ese tema eterno de la ópera del siglo XIX: el del amor que se transforma en muerte presentando en escena la dualidad amor-muerte vista en tantas óperas españolas como Los amantes de Teruel [Javier Camarena: "El pánico de la ópera rechaza las propuestas que solo buscan el impacto banal"] No menos sorprendente es el empleo de músicas históricas, algo quizá inevitable en un gran musicólogo, que no podía resistir la tentación de buscar recursos en ese manantial. De ahí que el trabajo con materiales de procedencia musicológica sea relevante, si bien en menor proporción de lo que lo habría sido en Los Pirineos. Por lo tanto, sin buscamos alternativas verdaderamente sanas dentro de las carnes, aconsejamos escoger como la pierna, el lomo o la paleta. No es raro por tanto encontrar de vez en cuando romances populares en la composición. "Cuando lo vi yo solo se veía una pared de cristal, no se veían huecos ni nada. El elenco pese a las buenas relaciones de Pedrell con el empresario del Liceu Albert Bernis, el estreno no se llegó a producir en el plazo esperado. Tuvieron que pasar muchos años hasta un estreno parcial, en 1921, con la Orquesta de Pau Casals. A la espera de medidas comunes, los países del bloque europeo ya han comenzado a desarrollar sus propias iniciativas para dar alivio a sus empresas energéticas con problemas de liquidez.

Pocos días más tarde se ofrecieron unos fragmentos del primer acto en un concierto organizado por el Orfeón Graciens. A día de hoy, la geoda de Pulpí se puede visitar, un lugar increíble y a la vez algo peligroso. La última muestra parcial de la ópera tuvo lugar el 3 de julio de 2008 en el Liceu. Se cantaron algunos fragmentos bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, con la presencia del narrador José María Pou, empleando una edición crítica de Francesc Bonastre. Lo que se va a escuchar por fin en esta ocasión en el

Donde. Lo que se va a celebrar por fin en esta ocasión, en el Teatro de la Zarzuela es la ópera completa en edición trabajada por el musicólogo gallego David Ferreiro Carballo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, y de la Sociedad Española de Musicología. Es lo que van a manejar los once esforzados cantantes protagonistas de la ópera, escogidos entre los mejores de nuestro patio vocal: la mezzo lírica Maite Beaumont (que, ante el abandono de la cantante prevista, Ketevan Kemoklidze, se ha atrevido en 15 días a enfrentarse con un miura semejante), el tenor spinto .

Noticias

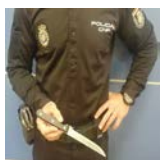
09 septiembre 2022, viernes Noticias

Noticias anteriores

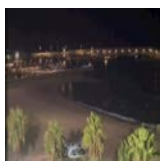
El homenaje de Cara Delevingne a Karl Lagerfeld: una colección que se anticipa al futuro

Siguiente noticia

6 juegos gratis en PC, PlayStation y Xbox para pasarlo en grande este finde con acción, naves y deportes



Hospitalizado un hombre apuñalado por su propio padre en Málaga



La lluvia seguirá afectando a España por la borrasca Danielle



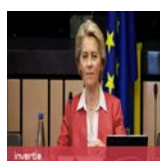
El rey Carlos III vuelve a tener un momento de tensión por culpa de una pluma



Von der Leyen prevé recaudar 140.000 millones con las eléctricas ante un invierno que no será fácil para Europa



Inditex celebra unos resultados históricos con subidas del 5% en bolsa



Así es el plan de la presidenta para rebajar la luz: tasa del 33% a las petroleras y recorte de luz del 5% en horas punta



Remate final The North Face en El Corte Inglés: rebajas en chubasqueros, chaquetas y polares con hasta un 50% de descuento



Curry vegano de berenjena con soja texturizada: receta saludable perfecta para el táper (o congelar)



El juez abre una gran causa al aparato corrupto del Estado durante el Gobierno del PP



Los ocho vocales rebeldes del Poder Judicial dilatan un acuerdo para el Constitucional que no garantizan

HEAD TOPICS

Temas principales, publicar noticias de última hora de todo el mundo. Titulares e historias locales son HeadTopics.com de inmediato.

PAÍSES

NOTICIAS

BUSCAR

NOTICIAS DE ÚLTIMA HORA

TITULARES

HISTORIAS

COMENTARIOS

CONTACTO

SOBRE

الإمارات العربية المتحدة Argentina Österreich Australia Belgium Brasil Canada Colombia
Danmarks Deutschland مصر France España भारत Indonesia Ireland ايران Italia 북한
日本 Malaysia México Nederlandse Nigeria Norges United Kingdom United States
پاکستان Philippines Portugal России Schweizer Sveriges Singapore المملكة العربية السعودية
South Africa ประเทศไทย Türkiye

SUCESOS Arrestado en Arguedas al intentar matar a cuchilladas a su mujer

Maite Beaumont y Sofía Esparza, en la zarzuela 'La Celestina'

La obra de Felipe Pedrell se estrenará en versión de concierto 120 años después de su creación

Ana Oliveira Lizarribar

PAMPLONA | 09-09-22 | 09:10



PUBLICIDAD



La pamplonesa Sofía Esparza. / CEDIDA

El Teatro de la Zarzuela acogerá hoy el estreno absoluto, en versión concierto, de La Celestina, una tragicomedia lírica en cuatro actos de Felipe Pedrell. Una obra cuyo estreno estaba previsto en el Liceo, en 1902, y más tarde en la propia Zarzuela, y que nunca llegó a ver la luz. La mezzosoprano navarra Maite Beaumont interpreta a la alcahueta en este montaje en el que también participa la soprano pamplonesa

Sofía Esparza. Andeka Gorrotxategi y Andeka Gorrotxategi encarnan a Calisto y Melibea.

Así, 120 años después, el coliseo de la calle Jovellanos será testigo de la recuperación de este libreto basado en el título de Fernando de Rojas, firmado asimismo por Pedrell, y que solo trascendió gracias a que en 1903 se editó una versión para piano. La dirección musical correrá a cargo de Guillermo García Calvo y Antonio Fauró estará al frente del coro.

TEMAS Zarzuela - Pamplona - Teatro de la Zarzuela - Teatro

TE RECOMENDAMOS



ALFA ROMEO TONALE HÍBRIDO
Diseño italiano icónico y lo último en tecnología con 5 años de garantía



¡VAS A FLIPAR!
😞 10 actores de Hospital Central que han muerto o han acabado fatal



CON 3€ PUEDES SALVAR VIDAS
Es el momento de hacer algo extraordinario ¡Ayúdanos!



BMW SEMINUEVO
Conduce ya tu BMW seminuevo, como nuevo con unas condiciones excepcionales



¿VIENEN FAMILIA A CENAR?
Tú disfruta, Bofrost* se encarga del resto



ELIGE TU SOLUCIÓN IKEA
Su cuarto siempre en orden con IKEA



Contrata seguro de salud + cuadro médico + programas preventivos



Este es el coche que está revolucionando las ventas de automóviles



Descubre en 3 sencillos pasos cuánto puedes ahorrar. ¡Calcula tu oferta!



Descubre en 1 minuto que compañía de Internet / Móvil es mejor para ti



Celebra el 40 aniversario de Opel Corsa con condiciones excepcionales



Una mujer de Madrid nos cuenta su secreto



Es el mejor seguro de salud de España. Descubre su precio en 1 minuto



Introduce tu matrícula y disfruta del mejor mantenimiento para tu MINI



🛒 Los 10 conocidos productos con los que te estafan los supermercados

LO MÁS VISTO

1. Agenda de ocio de Navarra del miércoles 14 de septiembre
2. Inditex logra beneficio y ventas récord en su primer semestre tras ganar 1.794 millones, un 41% más
3. Katastrofismoa
4. La cruel realidad del acoso
5. Von der Leyen cifra en 140.000 millones los impuestos a los beneficios extraordinarios de eléctricas

PUBLICIDAD

DISCOVER WITH addoor



Inscríbete a nuestra Newsletter

Disfruta de todas las novedades

Inscríbete

PUBLICIDAD

MÁS EN CULTURA

AGENDA

Agenda de ocio de Navarra del miércoles 14 de septiembre

DIARIO DE NOTICIAS

CULTURA

Cultura destina 341.000 euros a aceleradoras culturales establecidas en Navarra

DIARIO DE NOTICIAS

ORTZADAR

"Entzuteko kontzertu soil bat baino, ikuskizuna ematea da gure asmoa"

Izaro Mendieta

CULTURA

Godard, un revolucionario del cine

Rafael Cañas/EFE

TEMAS DESTACADOS

ALABANZAS A OSASUNA

DEPRESIÓN

PREVENIR OBESIDAD

ELSA PATAKY

AMAIA

SIN PENSIÓN

LOREA BASTERRETxea

NAVARRA SAN FERMÍN OSASUNA ECONOMÍA ACTUALIDAD DEPORTES CULTURA OPINIÓN VIVIR ON + IN TENDENCIAS

[noticiasdenavarra.com](#)

[Contacto](#)

[Promociones](#)

[Newsletter](#)

[Susíbete a Diario de Noticias](#)

[¿Quiénes somos?](#)

Otras webs de Grupo Noticias

Deia
Diario Noticias de Álava
Noticias Taldea Multimedia
(NTM)

Diario de Noticias
Noticias de Gipuzkoa
Onda Vasca

Más información

Distribución
Mapa web
Tarifas de publicidad

Trabajos Impresión
Suscripción por RSS

© Zeroa Multimedia, S.A.
Todos los derechos reservados

[Aviso legal](#)

[Política de privacidad](#)

[Condiciones de uso](#)

[Cookies](#)

[Preferencias de privacidad](#)

Cultura



ÚLTIMA HORA

'Alcarràs' inicia la carrera hacia el Oscar

Miren Urbieta-Vega abre la temporada en el teatro de La Zarzuela

Coprotegona con el tenor Andeka Gorrotxategi y la mezzo Maite Beaumont la ópera 'La Celestina', de Felipe Pedrell



La soprano donostiarra coprotegonaizará hoy la apertura de la temporada en el teatro de La Zarzuela (Madrid) / DV

ISABEL URRUTIA CABRERA

Viernes, 9 septiembre 2022, 08:30



La soprano donostiarra Miren Urbioeta-Vega coprotegonaizará este viernes la apertura de la temporada en el teatro de La Zarzuela (Madrid) con la interpretación en versión concierto de la ópera 'La Celestina', en el centenario de la muerte de su autor, el prestigioso compositor catalán

Felipe Pedrell (Tortosa, 1841-Barcelona, 1922). Este compositor compartió hace más de un siglo con su colega vizcaíno Valentín de Zubiaurre el afán por impulsar la ópera española. Ambos querían obras con empaque, en castellano, que pudieran competir con las italianas.

Sus esfuerzos dieron algunos frutos –sobre todo en el caso de Pedrell, porque Zubiaurre terminó escribiendo música religiosa para el rey– y, aunque no fueron los únicos compositores en conseguirlo, son los que más reconocimiento están recibiendo de un tiempo a esta parte en los escenarios madrileños.

PUBLICIDAD



Sabadell
Hub Empresa

**Conéctate
a Hub Empresa**

Más información

Powered By **WeMass**

El año pasado fue el turno de Zubiaurre en el Teatro Real y su ópera 'Don Fernando, el Emplazado'. Ahora le toca a Pedrell y 'La Celestina', que en 1902 no llegó a estrenarse en el Liceu de Barcelona por falta de presupuesto, y ahora lo hará en el Teatro de la Zarzuela y además servirá para inaugurar su temporada.

Este viernes y el domingo se ofrecerá en versión de concierto la obra más ambiciosa del compositor tarraconense, con la soprano donostiarra Miren Urbieta-Vega (Melibea) y el tenor Andeka Gorrotxategi (Calisto), que tendrán el contrapunto de la mezzo Maite Beaumont (Celestina), que ha reemplazado a la intérprete prevista, la georgiana Ketevan Kemoklidze.

La Orquesta titular del Teatro de la Zarzuela tocará a las órdenes de Guillermo García Calvo y en los atriles tendrán la edición moderna del manuscrito original que ha preparado el musicólogo David Ferreiro. El experto gallego ha trabajado a conciencia las más de 750 páginas centenarias –y en ocasiones de difícil lectura– que guardaba la Biblioteca de Cataluña.

TENDENCIAS

Comentarios ∨

MÁS NOTICIAS DE EL DIARIO VASCO



«En la Oreja de Van Gogh, tenemos 11 hijos»



La nueva generación de mujeres Arbelaitz

PATROCINADA

ESIC

La fórmula para mejorar tu currículum y conseguir un empleo mejor (y no tienes que hacerlo solo)



TE PUEDE INTERESAR





¿Dientes torcidos?
DrSmile busca 200
españoles para una...

blogdelosdientes.com | patrocinado



Aquí tienes la guía
definitiva de prevención
sobre el Alzheimer...

Fundació Pasqual Maragall | patrocinado



Mayores de España:
olvidaos de los audífonos
de prescripción - Optad...

Hear Clear | patrocinado

MÁS NOTICIAS



«En la Oreja de Van Gogh,
tenemos 11 hijos»

DIARIOVASCO



'Viaje al paraíso': Julia
Roberts y George Clooney
no se pueden ni ver

DIARIOVASCO



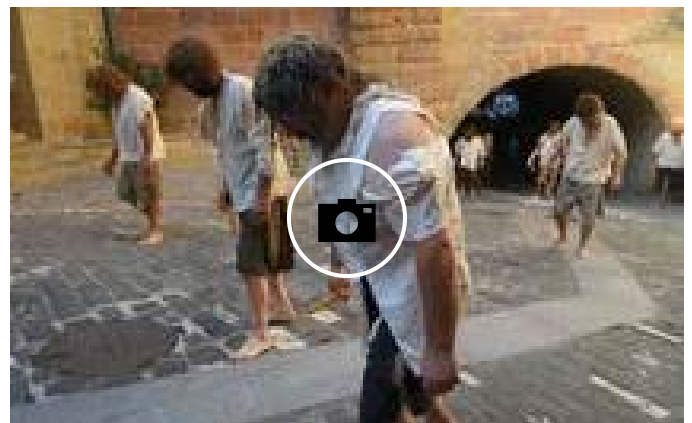
La nueva generación de
mujeres Arbelaitz

DIARIOVASCO

Fotos

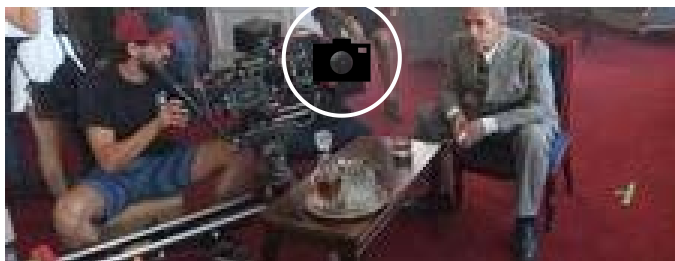


📷 Zarautz conmemora el quinto centenario

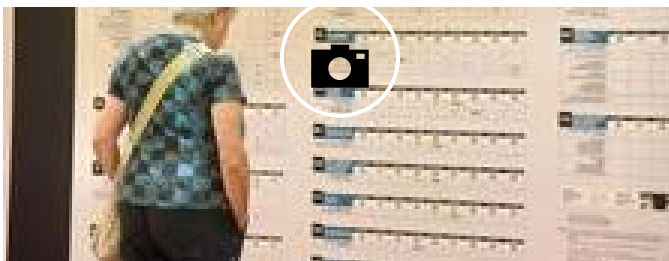


📷 Las mejores imágenes del desembarco de Elcano en Getaria





📷 La Belle Epoque regresa a La Concha



📷 Colas presenciales y virtuales para comprar entradas para el Zinemaldia

© Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A.

Domicilio social en Mikeletegi Pasealekua 1. 20009 - Donostia-San Sebastián



En lo posible, para la resolución de litigios en línea en materia de consumo conforme Reglamento (UE) 524/2013, se buscará la posibilidad que la Comisión Europea facilita como plataforma de resolución de litigios en línea y que se encuentra disponible en el enlace <https://ec.europa.eu/consumers/odr>.



[Contactar](#) | [Aviso legal](#) | [Condiciones de uso](#) | [Política de privacidad](#) | [Publicidad](#) | [Mapa web](#) | [Política de cookies](#)

Hoy interesa

[Carlos Alcaraz](#)

[Reina Isabel II](#)

[Carlos III](#)

[Rey Juan Carlos](#)

[Huracán Danielle](#)

[Incendio Granada](#)

[Caso Déborah](#)

Més ▾

Cultura

[CINE](#) / [TEATRO](#) / [MÚSICA](#) / [LIBROS](#) / [CULTURA|S](#) / [LIBROS DE VANGUARDIA](#) / [AGENDA](#) / [PELÍCULAS](#) **SUSCRÍBETE**

Directo [Últimas noticias sobre la muerte de Isabel II y los homenajes en el Reino Unido](#)





Descubre más

Las **personas**
son las que
hacen realidad
nuestras
**iniciativas
sociales.**

Porque **juntos**
creamos
oportunidades.

BBVA
Creando
Oportunidades

Descubre más

Productores Sostenibles



Gemma Llanes
Premios BBVA
a los Mejores
Productores
Sostenibles

EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Estreno absoluto de 'La Celestina' 120 años tarde

La ópera del compositor Felip Pedrell suena por primera vez para celebrar el centenario de su muerte



Un momento del estreno de 'La Celestina' de Pedrell (Teatro de la Zarzuela)



JORGE DE PERSIA
MADRID

10/09/2022 15:05



Escuchar este artículo ahora

10 10 1.0x

00:00

Suscríbete para escuchar

04:16

Se conmemora este año el centenario de la muerte de Felip Pedrell y el Teatro de la Zarzuela de Madrid decidió con excelente criterio a instancias del profesor Emilio Casares, presentar una versión de concierto de *La Celestina*, una ópera que el gran maestro catalán escribió en 1902. Pedrell, como otros músicos de

entonces, había acudido a Madrid en busca de mejor fortuna, y allí le conoció el joven Manuel de Falla. Y como en los casos de [Albéniz](#) y Granados y otros, sus enseñanzas hicieron historia. Sus ideas fueron una base que, sin serlo él, incidió en la estética de tiempos del Modernismo, y de allí esta importante secuencia que –a pesar de que se califique de “escuela nacionalista”, es sin duda producto del pensamiento de progreso promovido en Catalunya.

Lee también

Ni una sola nota

FRANCISCO GARCÍA CASTRO

Estética a un lado, es significativo que el gran homenaje



al maestro se haya hecho en Madrid –donde tampoco le habían facilitado la vida- ausentes en el acto autoridades de Catalunya (¿existe un departamento de Cultura?). Esta ópera, inspirada en la tragicomedia clásica de Fernando de Rojas fue adaptada por el maestro, aunque el castellano antiguo de Rojas no está bien resuelto musicalmente. De hecho el primer acto es una construcción silábica, que endurece y entorpece el discurso lírico, y con una fuerte exigencia a los cantantes, en especial Calisto (tenor Andeka Gorrotxategi) que se sintió afectado en la última parte.

La obra tiene momentos relevantes de buena musicalidad, especialmente en el acto segundo

La ópera tiene momentos relevantes, de buena musicalidad especialmente en el acto segundo, en el que lucen Maite Beaumont (Celestina) y Miren Urbieta (Melibea) y con un desarrollo incluso dramático muy interesante hasta el final. Desconcierta, ya digo, el primer acto, pero es frecuente que entre la escritura y los ensayos de representación, el compositor haga ajustes, cosa que fue imposible para Pedrell porque nunca se intentó estrenar. La temática había sido usada con éxito por Bretón en 1889 en Barcelona en *Los amantes de Teruel*. Muy buen trabajo de cantantes, con partes de coro excelentes, y de orquesta y dirección de Guillermo García Calvo. Una buena puesta en escena ayudaría a reconocer las virtudes de la obra.

MUNDODEPORTIVO



ANTICIPARSE

Cómo evitar que los gastos de última hora se carguen tu presupuesto de boda

Al minuto

Rajoy debutará en el cine con un car una película de Paco Arango

746.940 estudiantes andaluces han hoy las aulas de sus colegios

Quién es Lola Lolita y por qué se ha convertido en el nuevo meme viral p "fumar en un bar"

Madonna asegura que su hijo de 16 a viste mejor que ella: "Es irritante"

Piden 7 años de prisión a un hombre quitarse el condón en una relación s



Ciclismo

Oficial: La lista de la selección española para el Mundial de Ciclismo de Australia

CELES PIEDRABUENA

CONTENIDO PATROCINADO



Aquí tienes la guía definitiva de prevención sobre el Alzheimer...

FUNDACIÓ PASQUAL MARAGALL



Alarma anti ocupas: el nuevo sistema que todos están comprando

SECURITAS DIRECT



Ya no tienes excusa para no estudiar una oposición

ADAMS

Tarjeta verde: ¡solo quedan unos meses para registrarse!

U.S GREEN CARD - FREE CHECK

Recomendado por

SUS MEJORES NOVELAS

Los imprescindibles de Javier Marías

El escritor, fallecido a los 70 años, firmó algunas de las mejores novelas en lengua castellana de las últimas décadas

Muere el escritor Javier Marías, figura clave de la literatura española



El escritor Javier Marías fotografiado en el 2015 (Efe)



REDACCIÓN BARCELONA

11/09/2022 18:20 | Actualizado a 11/09/2022 19:42

Javier Marías, que en los últimos años había figurado en la lista de los favoritos para el premio Nobel, deja tras de sí 16 novelas, además de varios volúmenes de cuentos, ensayos y artículos periodísticos.

Precisamente su última publicación, *¿Será buena persona el cocinero?*, aparecido este mismo años, es un recopilación de sus escritos publicados en 'EPS' entre febrero de 2019 y enero de 2021 en los que retrató su visión, a menudo polémica, de la sociedad contemporánea. Pero es sin duda la novela el género que le ha valido un reconocimiento unánime tanto por

parte del público como de la crítica más exigente. Una gran encuesta realizada en 2007 por la revista *Semana*, de Colombia, a 81 escritores, críticos, editores, profesores y periodistas culturales de América Latina y España escogió dos de sus obras, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, entre las diez mejores en español de los últimos 25 años. De repetirse hoy, seguramente se añadirían otros títulos a la lista. A continuación, algunas de las más destacadas.

'Todas las almas' (1989)

Juego entre ficción y realidad en la que Marías narraba

su experiencia como profesor en la Universidad de Oxford, donde se entrecruza con personajes como la amante casada, Clare Bayes, una mujer condicionada por algo a lo que asistió pero que no recuerda; el amigo Cromer-Blake, homosexual irónico que vive fabricando experiencias intensas para una vejez que prevé solitaria; el ya retirado profesor Toby Rylands o el merodeador Alan Marriott, con su perro de tres patas... Le valió el premio Ciutat de Barcelona.

'Corazón tan blanco' (1992)

"No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola...», así empieza una novel con la que ganó el Premio de la Crítica en 1993, el Prix L'Oeil de la Lettre en ese mismo año y el Premio Internacional de Literatura Impacd de Dublín en 1997, y del que se vendieron millones de ejemplares en todo el mundo.

Situada entre La Habana y Madrid La Habana a Madrid, en ella se dan cita algunos de los grandes temas de su literatura: el matrimonio, los secretos, el asesinato, la sospecha, el no querer saber y la conveniencia de guardar silencio.

'Mañana en la batalla piensa en mí' (1994)

Marías vuelve a introducir al lector en la novela con otro arranque de impacto: "Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda". Es lo que le sucede al narrador, Víctor Francés, guionista de televisión y *negro* que se encarga de

redactar los discursos de la gente importante e ignorante. Recientemente divorciado, es invitado a cenar a su casa por Marta Téllez, mujer casada cuyo marido está de viaje y madre de un niño de dos años. Tras la cena, el hombre y la mujer pasan al dormitorio donde ella empieza a sentirse mal hasta que agoniza y muere. ..

'Negra espalda del tiempo' (1998)

Definida por el propio Marías como una "falsa novela", echa mano de su experiencia como escritor para plantear cuestiones como es qué es hoy una novela, la relación entre la realidad y la ficción, los límites de una y otra, y el trabajo del narrador.

'Tu rostro mañana' (2002-2007)

Monumental trilogía compuesta por *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007), en la que se acerca a la Guerra Civil a partir de un episodio inspirado en la delación de la que fue víctima su padre, el filósofo y discípulo de Ortega y Gasset Julián Marías, que fue encarcelado por republicano y se le prohibió impartir clases en la universidad franquista por negarse a firmar los principios del Movimiento.

'Los enamoramientos' (2011)

Una reflexión profunda, aguda e inteligente sobre el estado del enamoramiento, la muerte o la imposibilidad de conocer la verdad. María Dolz, la narradora y protagonista, sólo supo su nombre «cuando apareció su foto en el periódico, apuñalado y medio descamisado y a punto de convertirse en un muerto: lo último de lo que se debió de dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa».

'Así empieza lo malo' (2014)

El punto de partida es el encuentro de un joven ("el joven De Vere") que observa la intimidad de un matrimonio: el del cineasta Eduardo Muriel, que lo ha contratado como asistente y afronta el declive de su carrera, y su atractiva esposa Beatriz Noguera.

'Berta Isla (2017)

Al igual que en 'Tu rostro mañana', la novela está protagonizada por un joven español que vive a caballo entre dos culturas, la española y la inglesa, y que en este caso es objeto de atención de los servicios de inteligencia: el MI5 y el MI6. T

'Tomás Nevinson' (2021)

Publicada en marzo de 2021, es su última novela y en ella aborda la historia de un espía retirado que es llamado a una última misión en un pueblo del País Vasco en la época de ETA y los GAL. Bendicho dibuja un drama rural extremo, a partir del asesinato de Joan de un tiro en la espalda en un caserón. Una reflexión sobre el mal a partir de las peripecias de un agente británico que investiga la conexión entre ETA y el IRA.

MOSTRAR COMENTARIOS

Cargando siguiente contenido...

Cultura

© La Vanguardia Ediciones, SLU Todos los derechos reservados.

[Quiénes somos](#) [Contacto](#) [Aviso legal](#) [Política de cookies](#) [Otras webs del sitio](#) [Política de privacidad](#)
[Área de privacidad](#) [Sitemap](#)

**Infórmate, sí,
y escucha, y juega,
y cocina y entretente...**

Susíbete

24€
todo el año





'La Celestina', el mito se hace realidad

operaactual.com/critica/la-celestina-el-mito-se-hace-realidad/

Madrid





Teatro de La Zarzuela

Pedrell: LA CELESTINA

Estreno absoluto. En versión de concierto

Maite Beaumont, Miren Urbietta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Sofía Esparza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Casteñeda, Mar Esteve, Isaac Galán. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro Titular del Teatro de La Zarzuela. **Dirección:** Guillermo García Calvo. 9 de septiembre de

2022.

El **Teatro de La Zarzuela** arrancó su temporada con el estreno absoluto de **La Celestina**, la mítica ópera en cuatro actos de Felip Pedrell. Musicólogo, historiador, crítico, folclorista y compositor, el legendario músico catalán nunca pudo estrenar esta obra al completo en vida, tras varios intentos en Madrid, Barcelona o Francia, y truncada por la Gran Guerra. La obra y el pensamiento de Pedrell influyó a toda una generación de músicos como Enric Granados, Manuel de Falla o Isaac Albéniz. En 1921 se presentaron dos de los números de *La Celestina* dirigidos por Pau Casals, pero después cayó en el olvido.

Sin duda se agradece una apuesta tan necesaria como esta, la del rescate de una ópera española tan mitificada, que llegó ofrecida en la versión realizada por el musicólogo David Ferreiro Carballo. Se eliminaron algunos diálogos y fragmentos, lo que redujo la ópera a poco más de dos horas y media. El título fue bien acogido por un público sin duda expectante. Musicalmente, es compleja y densa, de inspiración wagneriana por estructura y por la utilización de *Leitmotive*. Pedrell utiliza muchos recursos en su orquestación, similar en riqueza a la de un poema sinfónico con voces y contenido dramático, y lleno de colores. El libreto –en español y basado en la obra maestra de Fernando de Rojas– fue escrito por el propio compositor.

"Miren Urbieta-Vega aportó una emisión potente, rica en armónicos y con una voz carnosa que llenó el teatro con su magnífica interpretación"

Esta exhumación, aunque en versión en concierto, contó con un reparto español formidable, encabezado por **Maite Beaumont** (Celestina), **Miren Urbieta-Vega** (Melibea), **Andeka Gorrotxategi** (Calisto) y **Juan Jesús Rodríguez** (Sempronio). Beaumont preparó el papel en menos de tres semanas –sustituyendo a Ketevan Kemoklidze– ofreciendo una interpretación ejemplar; su voz es expresiva y pulida. Aunque era en concierto, los intérpretes podrían haberse esmerado en la caracterización; Beaumont, por ejemplo, optó por un elegante vestido negro de lentejuelas de colores, lo que sin duda chocaba con la imagen de astuta alcahueta de la protagonista.

Andeka Gorrotxategui interpretó al enamorado Calisto, un rol extremadamente exigente para el tenor, quien posee un bello timbre pero que en el estreno se le vio en apuros a partir del segundo acto. Hubo minutos de tensión en el público y en el escenario al principio del tercer acto debido a varias desafinaciones; una lástima, porque al final la entrega del tenor vasco quedó bastante truncada. Miren Urbieta-Vega, por su parte, aportó una emisión potente, rica en armónicos y con una voz carnosa que llenó el teatro con su magnífica interpretación. Espectacular también la intervención de **Sofía Esparza**. Juan Jesús Rodríguez, uno de los barítonos más consolidados de España, bordó su papel presentando un estupendo y convincente Sempronio.

Las intervenciones del Coro fueron de los mejores momentos de la noche, en especial el pasaje a *bocca chiusa*. Del resto del reparto hay que destacar a la joven **Mar Esteve**, quien posee una voz cristalina, aunque con alguna dificultad en su registro grave. El bajo-barítono **Simón Orfila** se mostró sonoro en su papel, mientras que **Gemma Coma-Alabert** debutaba en el escenario madrileño con absoluta excelencia; ojalá se le pudiera ver más seguido en el coliseo madrileño.

El maestro **Guillermo García Calvo** tenía el reto de no opacar las voces con la potencia de la orquesta *pedrelliana*, y cumplió con honores en su riguroso trabajo con músicos y solistas.

Una recuperación admirable: sería interesante ver la obra escenificada, aunque con algunos ajustes en el reparto. Esta obra hay que darla a conocer, no merece estar guardada durante otro siglo; hay que aprender de ella y, como diría Pedrell, «no pido respeto para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que la juzguen». Mañana, 11 de septiembre, se ofrecerá la segunda función y es de esperar que no sea la última. * **Rocío GARCÍALONSO, crítica de ÓPERA ACTUAL**

Privacy Overview

This website uses cookies to improve your experience while you navigate through the website. Out of these, the cookies that are categorized as necessary are stored on your browser as they are essential for the working of basic functionalities of the website. We also use third-party cookies that help us analyze and understand how you use this website. These cookies will be stored in your browser only with your consent. You also have the option to opt-out of these cookies. But opting out of some of these cookies may affect your browsing experience.

Las cookies necesarias son absolutamente esenciales para que el sitio web funcione correctamente. Estas cookies garantizan funcionalidades básicas y características de seguridad del sitio web, de forma anónima.

Cookie	Duración	Descripción
__stripe_mid	1 year	Stripe sets this cookie cookie to process payments.
__stripe_sid	30 minutes	Stripe sets this cookie cookie to process payments.
AWSELB	session	Associated with Amazon Web Services and created by Elastic Load Balancing, AWSELB cookie is used to manage sticky sessions across production servers.
cookieawinfo-checkbox-advertisement	1 year	Set by the GDPR Cookie Consent plugin, this cookie is used to record the user consent for the cookies in the "Advertisement" category .

Cookie	Duración	Descripción
cookielawinfo-checkbox-analytics	1 year	Set by the GDPR Cookie Consent plugin, this cookie is used to record the user consent for the cookies in the "Analytics" category .
cookielawinfo-checkbox-functional	1 year	The cookie is set by the GDPR Cookie Consent plugin to record the user consent for the cookies in the category "Functional".
cookielawinfo-checkbox-necessary	1 year	Set by the GDPR Cookie Consent plugin, this cookie is used to record the user consent for the cookies in the "Necessary" category .
cookielawinfo-checkbox-others	1 year	Set by the GDPR Cookie Consent plugin, this cookie is used to store the user consent for cookies in the category "Others".
cookielawinfo-checkbox-performance	1 year	Set by the GDPR Cookie Consent plugin, this cookie is used to store the user consent for cookies in the category "Performance".
csrftoken	past	This cookie is associated with Django web development platform for python. Used to help protect the website against Cross-Site Request Forgery attacks
didomi_token	never	This cookie is set by the provider Didomi. This cookie contains consent information for custom purposes and vendors along with the Didomi-specific information.
ts	1 year 1 month	PayPal sets this cookie to enable secure transactions through PayPal.
usprivacy	1 year 1 month	This is a consent cookie set by Dailymotion to store the CCPA consent string (mandatory information about an end-user being or not being a California consumer and exercising or not exercising its statutory right).
viewed_cookie_policy	1 year	The cookie is set by the GDPR Cookie Consent plugin to store whether or not the user has consented to the use of cookies. It does not store any personal data.

Las cookies funcionales ayudan a realizar ciertas funcionalidades, como compartir el contenido del sitio web en plataformas de redes sociales, recopilar comentarios y otras funciones de terceros.

Cookie	Duración	Descripción
__cf_bm	30 minutes	This cookie, set by Cloudflare, is used to support Cloudflare Bot Management.
sp_landing	1 day	The sp_landing is set by Spotify to implement audio content from Spotify on the website and also registers information on user interaction related to the audio content.
sp_t	1 year	The sp_t cookie is set by Spotify to implement audio content from Spotify on the website and also registers information on user interaction related to the audio content.
v1st	1 year 1 month	The v1st cookie is set by TripAdvisor to collect details about how visitors use the website, by displaying user reviews, awards and information received on the TripAdvisor community.

Las cookies de rendimiento se utilizan para comprender y analizar los índices clave de rendimiento del sitio web, lo que ayuda a brindar una mejor experiencia de usuario a los visitantes.

Cookie	Duración	Descripción
AWSELBCORS	session	This cookie is used by Elastic Load Balancing from Amazon Web Services to effectively balance load on the servers.
dmvk	session	The dmvk cookie is set by Dailymotion to record data of visitor behaviour on the website.

Las cookies analíticas se utilizan para comprender cómo interactúan los visitantes con el sitio web. Estas cookies ayudan a proporcionar información sobre métricas, el número de visitantes, la tasa de rebote, la fuente de tráfico, etc.

Cookie	Duración	Descripción
_ga	2 years	The _ga cookie, installed by Google Analytics, calculates visitor, session and campaign data and also keeps track of site usage for the site's analytics report. The cookie stores information anonymously and assigns a randomly generated number to recognize unique visitors.
__gat_gtag_UA_57878484_1	1 minute	Set by Google to distinguish users.

Cookie	Duración	Descripción
_gid	1 day	Installed by Google Analytics, _gid cookie stores information on how visitors use a website, while also creating an analytics report of the website's performance. Some of the data that are collected include the number of visitors, their source, and the pages they visit anonymously.
CONSENT	2 years	YouTube sets this cookie via embedded youtube-videos and registers anonymous statistical data.

Las cookies publicitarias se utilizan para proporcionar a los visitantes anuncios y campañas de marketing relevantes. Estas cookies rastrean a los visitantes en los sitios web y recopilan información para proporcionar anuncios personalizados.

Cookie	Duración	Descripción
NID	6 months	NID cookie, set by Google, is used for advertising purposes; to limit the number of times the user sees an ad, to mute unwanted ads, and to measure the effectiveness of ads.
VISITOR_INFO1_LIVE	5 months 27 days	A cookie set by YouTube to measure bandwidth that determines whether the user gets the new or old player interface.
YSC	session	YSC cookie is set by Youtube and is used to track the views of embedded videos on Youtube pages.
yt-remote-connected-devices	never	YouTube sets this cookie to store the video preferences of the user using embedded YouTube video.
yt-remote-device-id	never	YouTube sets this cookie to store the video preferences of the user using embedded YouTube video.
yt.innertube::nextId	never	This cookie, set by YouTube, registers a unique ID to store data on what videos from YouTube the user has seen.
yt.innertube::requests	never	This cookie, set by YouTube, registers a unique ID to store data on what videos from YouTube the user has seen.

Otras cookies no categorizadas son aquellas que están siendo analizadas y aún no han sido clasificadas en una categoría.

Cookie	Duración	Descripción
dYfOAH-zjDyNCKl	1 day	No description
loglevel	never	No description available.
m	2 years	No description available.
RINweZfHVLhrEi	1 day	No description
rL-gXesOxQUzW	1 day	No description

Música

Publicidad

Cultura

Y, un siglo después, "La Celestina" vio la luz

El Teatro de la Zarzuela estrena una obra terminada en 1902 pero nunca estrenada y basada en el libro de Fernando de Rojas



▲ Un momento de la representación en el teatro de La Zarzuela FOTO: LA RAZ

ARTURO REVERTER



CREADA. 10-09-2022 | 19:18 H

ÚLTIMA ACTUALIZACIÓN. 10-09-2022 | 19:18 H

Felipe Pedrell: "La Celestina". Maite Beaumont, Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Sofía Esàrza. Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve, Isaac Galán. **Orquesta de la Comunidad de Madrid, Coro del**

Más leídas

Madrid. Calima y bochorno para despedir el verano en Madrid (a la espera del diluvio)

Economía. Alerta en las comunidades de vecinos: de pagar 20.000 euros al año en

Egos TV. Paz Padilla, sin pelos en la lengua, contra 'Sálvame': así ha sido su comentario

Madrid. Los profesores de Madrid cobrarán 1.200 euros más y los sanitarios hasta

Deportes. La conversación de radio que desvela cómo Alpine vuelve loco a Fernando Alonso

Teatro de la Zarzuela. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 9 de septiembre de 2022.

Por unas causas o por otras esta obra, terminada en 1902, no llegó a estrenarse nunca. Honor que le cabe al coliseo de la calle de Jovellanos de Madrid, bien que considerando las características de la composición, su extensión, sus exigencias y sus necesidades escénicas, se haya hecho en versión concertante. El texto original de Fernando de Rojas, extraído de su Tragicomedia de Calisto y Melibea, escrito en castellano antiguo, estimuló al ilustre musicólogo, pedagogo y compositor catalán. Pedrell quedó prendido de la tensión entre los extremos, el placer mudado en dolor y el amor que acaba en la muerte. Un interés que mostraron también otros compositores como Vives, sin que de él llegara a salir un producto definido, y Joaquín Nin Culmell, que estrenó en el mismo Teatro, en 2008, una inteligente adaptación de muy espírituosa configuración.

Publicidad

"La Celestina" muestra, como otras obras líricas salidas de la misma mano, raramente perfectas y a veces desiguales, el curioso germanismo que el autor supo combinar con la tradición de su Cataluña natal y que en este caso aparece bañada y envuelta en rasgos multicolores, que aúnan poderosamente un lenguaje que sintetiza de manera muy sabia estilemas de rango wagneriano (ecos parsifalianos) y tocados eventualmente de rasgos emanados de un compositor coetáneo como Richard Strauss. A lo que hay que añadir el manejo de situaciones y ecos emparentados con lo más granado de la tradición verista. E incluso, en el manejo del *tempo*, con los modos propios de un Debussy. No menos sorprendente, como destaca Casares, es el empleo de músicas históricas, algo quizá inevitable en un gran musicólogo, que no podía resistir la tentación de buscar recursos en ese manantial.

Y son numerosos los ejemplos detectados en esta obra, así al comienzo del primero de los cuatro actos; o al inicio del tercero, en las intervenciones de Sempronio y Parmeno, en donde abunda el compás ternario. Hay números corales de gran potencia y también de gran delicadeza poética, como los que acompañan a Melibea en sus últimas frases, que encierran un lirismo melódico de la mejor ley, y que, curiosamente, fue lo primero que escribió Pedrell. Aquí la obra levanta felizmente vuelo, tras dos primeros actos discursivos, bañados en una suerte de recitativo, pasajeramente arioso, enlazado y suturado con habilidad, pero con escasa inspiración. Dramáticamente, resulta no poco tedioso y repetitivo.

Publicidad

Pero llega el tercer acto en el que, animada por el empleo de rasgos populares, de un colorismo bien manejado y usualmente de signo tonal, la composición levanta felizmente el vuelo y nos obliga a fijarnos en el desenvolvimiento de la trama, que poco a poco viene servida por una música más ceñida y directa, con efectos instrumentales de primer orden y un tratamiento muy conspicuo de las voces, que han de afrontar unas exigencias de tomo y lomo. Ante ellas las que se le piden, de manera muy discutible, al tenor, que mantiene todo el tiempo una tesitura verdaderamente endiablada, con escaladas al Si natural y al Do sobreagudo y con las que hubo de apechugar y sufrir con frecuencia, falto ya de resuello, Andeka Gorrotxategi, un tenor de voz lírico-spinto, bien dotado, de tinte oscuro, pero que suele apretar, estrechar el sonido, de cierta consistencia nasal. Va muy apurado y

canta siempre con los brazos cruzados, en actitud que no mueve precisamente a la confianza.

Publicidad

Miren Urbieto confirmó de nuevo que es una soprano lírica de amplio espectro, emisión canónica y lustrosa, de fraseo claro y firme y habilidad para los reguladores. Magnífica interpretación la suya, con el maravilloso ápice del cierre de la ópera. El papel de Celestina fue cubierto por la mezzo lírica Maite Beaumont, que substituyó valientemente con escaso tiempo a la cantante en principio prevista, Ketevan Klemoklidze. Expresó, dijo, expuso, acentuó y matizó como una maestra, aunque a su voz, de limitado caudal, le falte la potencia, el volumen y la iridiscencia deseados. Seguro, contundente, sin problemas arriba, fácil, el barítono Juan Jesús Rodríguez como Sempronio. Sonoro, de generoso vibrato, buen caricato, Simón Orfila como Parmeno.

Buen nivel el del resto, con una cristalina soprano Sofía Esparza en la parte de Lucrecia, una bien dotada en lo timbrico y en lo fraseológico Lucía Tavira, con difíciles juegos silábicos, en los que la acompañó la siempre eficaz Gemma Coma-Alabert. Cumplieron con gran dignidad los demás: Javier Castañeda, bajo bien provisto, de notable vibrato, Mar Esteve, mezzo muy liviana, con ciertos problemas en los graves, pero de acusada musicalidad, e Isaac Galán, barítono de siempre regulares y sonoras prestaciones.

ARCHIVADO EN:

zarzuela / Ópera / Música



Ver comentarios



Te puede interesar

Recomendado por Outbrain

[Fotos] Estas son las esposas de los hombres más ricos del mundo

[Novelodge](#)

[Fotos] La cuidadosa razón por la que el Air Force One debe...

[Articlestone](#)

Publicidad

[Fotos] Divertidas fotos de playa que no salieron como se...

<https://www.megazinos.com/>

[Galeria] 40 parejas de famosos que tuvieron un romanc...

[Doithouses](#)

[Fotos] 28 actores que fueron atletas increíbles

[Learnitwise](#)

Pep Guardiola y su cruzada contra España: quita la bandera de su...

Ni Nadal, ni Kyrgios, ni Alcaraz; la sensación del Us Open es la...

Publicidad

<p>Ahora en portada</p> <p>SE HABLA DE: Ciencia / Tenis</p>	<p>Conquista del espacio. El próximo desafío: una base permanente lunar</p>	<p>Turismo. ¿En qué pueblos nacen los cinco ríos más largos de España?</p>	<p>Energía. Bloqueo de uranio y de tecnología nuclear, nueva amenaza de Putin a media Europa</p>	<p>División. La Diada independentista se vuelve contra el Govern</p> <hr/> <p>Precoz. Alcaraz, el número uno más joven de la historia: ¿a qué edad llegaron a la cima Nadal, Djokovic y Federer?</p>
---	--	---	---	--



Publicidad Equipo Privacidad Cookies Área de privacidad



1 año por solo 30€ ★ [Suscríbete ahora](#)

ABC
Cultura



OPERA

Tecnología

Decoración

BIENESTAR

sumum

Gente

'La Celestina': ilustres cadáveres

CRÍTICA DE ÓPERA



Una imagen de los ensayos de 'La Celestina' // ABC

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

SEGUIR AUTOR

11/09/2022 a las 01:14h.



ÓPERA

'La Celestina'

Compositor Felipe Pedrell **Director** Guillermo García-Calvo
Intérpretes Maite Beaumont, Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila Sofía Esparza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve, Isaac Galán, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. **Lugar** Teatro de la Zarzuela, Madrid **Fecha** 9-IX



'**La Celestina**' es uno de los más ilustres cadáveres rescatados por el **Teatro de la Zarzuela** de entre las ruinas de la vieja ópera española. Elogiada por importantes músicos desde Granados a Gerhard (en una clara demostración de cariño hacia su autor, **Felipe Pedrell**, con independencia de lo que el objeto verdaderamente representaba), hoy es posible recolocarla en un contexto menos favorecedor, tras la demostración de que se trata de una obra de enormes carencias. Los valores de 'La Celestina' pertenecen mucho más al ámbito teórico defendido por el sabio Pedrell que al práctico, que está poco desarrollado por una obra cuya dramaturgia funciona con dificultad.

La observación merece un paréntesis y mucho tiempo pues, hoy por hoy, cualquier juicio está condicionado a las muy malas condiciones en las que la obra se ha ofrecido en la Zarzuela. La orquesta deslavazada, el coro tratando de reubicarse, el maestro **Guillermo García Calvo** esforzándose por convencerse de lo que no se creía y el reparto plagado de faltas. La distinción entre las voces femeninas y las masculinas puntúa, y mucho, a favor de ellas, con el tenor **Andeka Gorrotxategi** (al que alguien debería enseñar a estar en un escenario) quedando vocalmente malherido, lo que le supone perder una nueva batalla en su esfuerzo por defender la ópera española tras el sufrimiento que le supuso 'Tabaré'. Es el remate inmediato a una obra de enorme y decorativa complicación.

NOTICIA RELACIONADA

'La Celestina', de Pedrell, ve la luz un siglo después de alumbrarse

★ PEP GORGORI



El Teatro de La Zarzuela acoge el viernes 9 el estreno absoluto de la obra, compuesta hace 120 años


'La Celestina' (y es lo peor) fluye pesante en un ámbito adormecido que a duras penas saca la cabeza ante la tímida muerte final de Melibea. El libreto es espeso y prosódicamente encaja con dificultad en una línea melódica a veces absurdamente escabrosa, que no acaba de encontrar el brillo al que parecen apuntar la sobrecarga de agudos; y echa de menos un soporte instrumental verdaderamente conductor y no tan pegado a la voz. La ópera adquiere otra perspectiva en el acto tercero y cuarto, donde es mucho más obvia la complicidad con la tradición musical culta y popular. Pero por su inacción cuesta verla representada. 'La Celestina' comparte así la gran privación de buena parte de la ópera española.

MÁS TEMAS: [La Celestina \(Teatro\)](#) [Música Clásica](#) [Zarzuela](#) [Opera](#)

VER COMENTARIOS (0) >

REPORTAR UN ERROR

TE RECOMENDAMOS

Recomendado por  Outbrain



Reverte lamenta la muerte de Marías: "Que haya muerto sin el Nobel le quita categoría al Nobel"



El rey de Redonda deja este mundo, larga vida a Javier Marías



Nacho Cano presenta su polémico 'Malinche' y revela que a la mujer de López Obrador le «ha gustado bastante»



Descubre las subvenciones en placas solares. Averigua cuáles hay en tu zona

Sunhero | Patrocinado



Aquí tienes la guía definitiva de prevención sobre el Alzheimer ¡Descárgala gratis!

Fundació Pasqual Maragall | Patrocinado



Alarma anti ocupas: el nuevo sistema que todos están comprando

Securitas Direct | Patrocinado



LAS MEJORES OFERTAS
CERCA DE TI

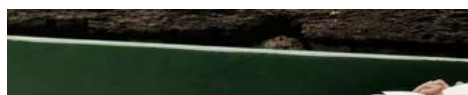


VER OFERTAS



Código descuento Casa del Libro

5% Descuento + Envíos GRATIS Casa del Libro





VER DESCUENTOS ABC

DISNEYLAND PARIS

¡Aprende a salvar el mundo! 🚀

Echa una mano a tus superhéroes favoritos en el Marvel Avengers Campus de Disneyland Paris ✨

2 🌟 El rey de Redonda deja este

3 🌟 Javier Marías, el escritor del

4 Reverte lamenta la muerte de

5 Las novelas más importantes

RESERVA AHORA !

le quita categoría al Nobel"

disneylandparis.fr



Así rompen los tabúes Angelines y Ángel sobe usar su dinero en la ac



Vocento - Sobre nosotros - Contacto
Condiciones de contratación

Horóscopo - Horóscopo Chino - Últimas not
Lotería de Navidad 2022 - Escuchar noticias d
Descuentos - Directos ABC - Antropía - T

- Condiciones de uso - Aviso legal -

- Buscar número Lotería Navidad 2022 -
ro Lotería del Niño 2023 - La Colmena -



XLSemanal





Lo que la historia de la viruela revela de la variante del mono

Nuestra política de privacidad se actualizó por última vez el viernes 31 enero 2020 [Consultar aquí](#) [Eliminar](#)



bachtrack

CONCIERTOS ÓPERA DANZA

Un nuevo amor ha surgido: estreno de *La Celestina* en el Teatro de la Zarzuela

Por [Irene Littfack](#), 11 septiembre 2022

Patria, Amor y Fides son los emblemas que escogió el compositor español Felipe Pedrell para escribir su trilogía dramático-lírica a finales del siglo XIX. *La Celestina* representa el amor, y su estreno en el Teatro de la Zarzuela, tras 120 años de haber sido escrita y a un siglo del natalicio de Pedrell, significa también la lealtad al repertorio español y un hito musical en la historia patria. La tragicomedia lírica de Calisto y Melibea fue estrenada en versión de concierto el pasado 9 de septiembre y se convirtió así en uno de los 16 títulos recuperados del olvido gracias a la loable misión del coliseo por salvaguardar y difundir el repertorio lírico español. En este caso, la edición de las 750 páginas de la ópera fue

 [VER LA PROGRAMACIÓN](#)

Crítica hecha desde Teatro de la Zarzuela, Madrid el 9 septiembre 2022

PROGRAMA

Pedrell, *La Celestina* (Versión de concierto)

INTÉRPRETES

Teatro de la Zarzuela

Guillermo García Calvo, *Director*

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Coro de la Comunidad de Madrid

Miren Urbietta-Vega, *Melibea*

Maite Beaumont, *Celestina*

Lucía Tavira, *Elicia*

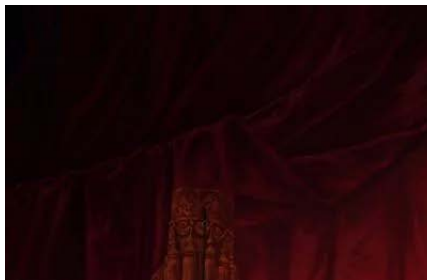
Gemma Coma-Alabert, *Areusa*

Andeka Gorrotxategi, *Calisto*

Javier Castañeda, *Pleberio*

Juan Jesús Rodríguez, *Sempronio*

realizada por el musicólogo David Ferreiro. *La Celestina*, obra mítica escrita por Fernando de Rojas en el siglo XV, fue fuente de inspiración para los compositores de la España del siglo XX. Pedrell, maestro de varios de esos grandes nombres -Falla, Granados, Albéniz, Vives, entre otros- no fue la excepción. Él mismo adaptó el texto de Rojas a libreto de ópera y construyó una partitura extensa y compleja que reúne distintas tradiciones que pasan por el verismo, el wagnerismo y el folclorismo, por mencionar algunas.



Andeka Gorrotxategi (Calisto) y Miren Urbieta-Vega (Melibea), el coro y García Calvo en el foso.

© Elena del Real | Teatro de la Zarzuela

El estreno absoluto ha estado a cargo de la [Orquesta de la Comunidad de Madrid](#) y el Coro titular del Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección de Guillermo García Calvo, y un reparto de voces españolas sobresaliente. Los papeles solistas que demostraron ser de gran exigencia y dificultad vocal por el registro, que está en el límite de cada tesitura, así como por la densidad orquestal, la

Simón Orfila, *Parmeno*

Mar Esteve, *Tristán*

Isaac Galán, *Sosia*

Sofía Esparza, *Lucrecia*



☆ MÁS CRÍTICAS DE ÓPERA

Inolvidable función de estreno del *Don Gil de Alcalá*

Jorge Baeza Stanicic, 9th May

Una producción redonda que parte de una partitura de calidad, una magnífica recreación escénica y de vestuario para cerrar con un elenco sobresaliente que dejó sobre el escenario de la Zarzuela inolvidables momentos.



Una ópera de óperas: *Tabaré* en el Teatro de la Zarzuela

David Santana Cañas, 8th March

Tabaré, la ópera más ambiciosa de Tomás Bretón, se escucha por primera vez en más de un siglo en el Teatro de la Zarzuela



Baile y color *Entre Sevilla y Triana*

David Santana Cañas, 1st February

Curro Carreres eleva a los escenarios del Teatro de la Zarzuela entre bailes y cantes flamencos la Sevilla popular y amorosa del

armonía y la extensión de las frases, fueron desempeñados de forma magistral. Destacó especialmente la soprano [Miren Urbietta-Vega](#) en su papel de Melibea: una combinación estupenda entre la teatralidad que demanda su personaje, la impecable ejecución vocal y la potencia de su voz. El tenor [Andeka Gorrotxategi](#) defendió una de las partes solistas más demandantes y su vocalidad se llevó la atención en los primeros dos actos, aunque se echó en falta la teatralidad de su personaje. Por su parte, Celestina, un papel con mayor vocalidad folclórica, fue interpretado por Maite Beaumont, quien también se llevó los aplausos del público. Sumando las voces secundarias, este reparto deja para la posteridad una interpretación más que meritoria de esta ópera.



Maite Beaumont (Celestina),
Miren Urbietta-Vega (Melibea) y
Sofía Esparza (Lucrecia)

© Elena del Real | Teatro de la
Zarzuela

La batuta de García Calvo logró superar los desafíos más grandes de la obra: encontrar el balance entre orquesta y voces, y mantener la atención

sainete *Entre Sevilla y Triana*.

★★★★☆

Despedida brillante de *La tabernera del puerto* la Zarzuela

Jorge Baeza Stanicic, 1st December

El atractivo romance marinero de Sorozábal, con dirección de Óliver Díaz y Mario Gas, llenó el Teatro de la Zarzuela.

★★★★☆

MÁS CRÍTICAS...

de los espectadores durante los cuatro actos, dando forma y contraste a cada sección. Como si fuese filigrana, logró realzar las líneas vocales que se suman a los *leitmotiv* orquestales y conseguir dinámicas fabulosas por parte de la orquesta y el coro. Estos últimos, muy sólidos en su desempeño y aportando la dosis de drama, picardía y carácter a cada acto. Solamente en los fortísimos del *tutti* se perdió el balance con las voces y hubo ligeros desfases rítmicos entre el coro y la orquesta, quizá por la dificultad de escucharse entre sí.

En definitiva, el [Teatro de la Zarzuela](#) ha abierto su temporada 2022-2023 con un título que merece toda la atención y los aplausos por el inmenso trabajo que ha significado y la trascendencia que implica en la historia. *La Celestina* ha hecho su trabajo: seducir y hacer surgir un nuevo romance entre el espectador y la ópera española.

★★★★☆ ?

☆ ARTÍCULOS RELACIONADOS

Madrid para los aficionados a la música clásica



Juanjo Mena,



Museos y

la honestidad
de un director
a la búsqueda
de sí mismo

colecciones de
instrumentos
en España



Barrie Kosky
habla de la *La
alegría en la
operetta*



Irene Littfack

Músico y periodista cultural colombiana formada en la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Diseño de espacios y experiencias culturales de la Escuela Superior de Diseño de Barcelona. Es cofundadora y periodista de la plataforma de periodismo musical Concertante, colabora frecuentemente con distintos medios especializados de Colombia y España y dedica su tiempo a la escritura y los podcasts en torno a la música.

 0 COMENTARIOS

To add a comment, please sign in or register

[Mapa del sitio](#) [Ayuda en la búsqueda](#) [Contacte con nosotros](#) [Acercas de nosotros](#) [Enlaces](#) [Cookies](#) [Política de privacidad](#)

© 2010-2022 Bachtrack Ltd. Todos los derechos reservados. [Haga clic aquí para ver las condiciones de uso](#)

This product includes GeoLite2 data created by MaxMind, available from <https://www.maxmind.com>



GBOPERA MAGAZINE



MADRID, TEATRO DE LA ZARZUELA: "LA CELESTINA"

FOREIGN READERS BY ALICIA PERRIS - 11 SETTEMBRE 2022

Utilizziamo i cookie per essere sicuri che tu possa avere la migliore esperienza sul nostro sito. Se continui ad utilizzare questo sito noi assumiamo che tu ne sia felice.

Ok

Tragicomedia lírica en cuatro actos, Libreto basado en la tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas

Edición de David Ferreiro Carballo (Instituto Complutense de Ciencias Musicales / Sociedad Española de Musicología, 2022).

Musica **Felipe Pedrell**

Celestina MAITE BEAUMONT

Melibea MIREN URBIETA-VEGA

Calisto ANDEKA GORROTXATEGI

Sempronio JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

Parmeno SIMÓN ORFILA

Lucrecia SOFÍA ESPARZA

Elicia LUCÍA TAVIRA

Areusa GEMMA COMA-ALABERT

Pleberio JAVIER CASTAÑEDA

Tristán MAR ESTEVE

Sosia, ISAAC GALÁN

Otros actores y cantantes

Orquesta de la Comunidad de Madrid. Titular del Teatro de La Zarzuela.

Coro del Teatro de La Zarzuela.

Dirección musical **Guillermo García Calvo**

Director del Coro **Antonio Fauró**.

Versión concierto

Madrid, 9 de septiembre de 2022.

"Los estatutos que rigen el espíritu y el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela lo dicen bien claro: el coliseo erigido en 1856 debe, sin ningún tipo de pretexto, salvaguardar y difundir el género lírico español. Por ello, abrirá la temporada con un el estreno absoluto de una ópera española. Hablamos de 'La Celestina' de Felipe Pedrell, obra de madurez del compositor catalán que sonará por primera vez porque a pesar de que estaba previsto estrenarla en el Liceo en el año 1902, nunca vio la luz" (TEATRO DE LA ZARZUELA).

Ambiente festivo y alegre en la entrada y el foyer del coliseo de la calle Jovellanos, donde todos acuden para inaugurar la temporada, oír, ver y dejarse ver. Se impone un reencuentro gozoso y amable y la expectación de la primicia de una obra soslayada en los repertorios tradicionales.

La Celestina, fundacional y paradigmática, es el nombre otorgado a la Tragicomedia de Calisto y Melibea, atribuida a Fernando de Rojas. Su origen se remonta los últimos años del siglo XV, reinado de los Reyes Católicos en España y su extraordinario éxito editorial comenzó en el siglo XVI y continuó, con altibajos, hasta su prohibición en 1792.

Tres temas principales en la obra, la corrupción, a fin de prevenir «contra los malos y lisonjeros sirvientes» que engañan a sus amos; la prevención contra el amor desmedido y uno según el cual la vida humana es una batalla entre opuestos: jóvenes contra viejos, inocencia contra corrupción, ignorantes contra sabios, pobres contra ricos, siervos contra señores, mujeres contra hombres, el bien contra el mal... Su intención, maniquea, ha sido muy debatida, hay una finalidad moralizante (todos los personajes mueren por sus decisiones equivocadas ya que no debe abandonarse el camino marcado por las normas) a otra crítica (la sociedad es la causa de las muertes).



Es difícil seguir el relato en español, por lo que, seguramente, a la vista de las dificultades, **Noni Gilbert**, responsable de la traducción al inglés

en los sobretítulos, optó por un lenguaje llano y standard, de fácil comprensión. Pedrell bucea en el cancionero popular, la tradición hispánica y en el original, para cuajar un texto que tiene una sintaxis vacilante, un léxico extraño y no solo por arcaizante y se comprende regular, desdiciéndose del ortodoxo original de Rojas. Se pierden los dos estilos diferenciados, el culto y el popular, aunque se conservan el hiperbaton, la sintaxis latinizante, los cultismos, las metáforas, el párrafo largo y las citas greco-latinas y aquí y allí, diminutivos, refranes y frases hechas, en tono coloquial y con frecuentes exclamaciones. No hay que olvidar además que Pedrell, hombre cosmopolita y viajado, creció y vivió también en medios catalonohablantes, con otras normas lingüísticas, por lo que su concepción del español acusaría esas influencias.

Dicho todo esto con la intención de facilitar la comprensión de lo visto y escuchado en la sala llena de público entregado y expectante, la dirección orquestal de García Calvo, encontró pronto su sonido y los planos sonoros de la formación para plasmar la composición, compleja y densa, haciendo frente al reto con holgura, igual que el coro, solvente, dirigido por el maestro Antonio Fauró, que siguió con excelente gusto y saber hacer la obra y el discurrir de los solistas, que no se pudieron lucir en dúos, tercetos, o arias, como explica en el nutrido programa de mano el musicólogo **Emilio Casares**, sino que cantaron "uno tras otro sin buscar el encuentro concertante".

Influencias de la música popular española, pero también la voluntad de iniciar localmente, una trayectoria con ecos wagnerianos y alemanes, distintos de lo que la audiencia de La Zarzuela suele venir a disfrutar. Hay utilización de escalas antiguas, cambio tonal modulante, fragmentos orientalizantes y un tratamiento armónico, contrapuntístico, orquestal, que colocan a Pedrell en la vanguardia de la composición de su época y más allá. Y un uso claro de leitmotivs germanizantes.

Complicada la ejecución de una partitura, que no contó con escenificación esta vez, desconocida hasta ahora, los cantantes se vieron algunos más

que otros, faltos de fiato más psicológico que físico, como Calisto, con el tenor **Andeka Gorrotxategui**, con una voz muy potente, a quien le faltó al principio encontrar su volumen, se fue distendiendo y afianzando a lo largo de la noche. Agradable el instrumento de la Melibea de **Miren Urbietta-Vega**, con buena línea de canto y expresividad, buscando contacto visual con sus colegas de cast. Celestina, defendida por **Maite Beaumont** es equilibrada en lo vocal y escénicamente no transmite por fortuna tanto rechazo al público por el rol que se desarrolla en las versiones únicamente teatrales, muy truculentas. **Juan Jesús Rodríguez** y **Simón Orfila**, habituales del foro, declinan un Sempronio y un Parmeno con emisión cálida, fácil, centrada, con relajación y eficacia. Con aplomo. De la misma manera están a la altura **Sofía Esparza**, en Lucrecia, **Lucía Tavira**, como Elicia, **Gemma Coma-Alabert** (Areúsa) y **Javier Castañeda**, **Mar Esteve**, **Isaac Galán** acompañantes fieles en la obra y en la función, junto a **Mario Villoria**, **Francisco Díaz**, **Francisco José Pardo**, **Alberto Ríos**, **Matthew Loren Crawford**, **Jordi Serrano**, y **Román Fernández-Cañas**, los ocho últimos cantantes pertenecientes al Coro Titular de la Zarzuela.

La propuesta de la gestión del Teatro de La Zarzuela al presentar esta Celestina de Pedrell para honrar el patrimonio nacional musical que es rico y variado, respeta y afianza el legado cultural recibido y abre vías para la exploración y profundización de otros territorios poco frecuentados. Todo el equipo que hizo posible la consecución de este esfuerzo, dio lo mejor y así lo reconoció la audiencia. Dos funciones para un descubrimiento, o como escribió sabiamente el compositor de la Celestina, "...Yo no pido respeto para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que la juzguen". *Fotos en sala, copyright Javier y Elena del Real*

#ANDEKA GORROTXATEGI #FELIPE PEDRELL #FOREIGN READERS #GEMMA COMA-ALABERT
#GUILLERMO GARCÍA CALVO #ISAAC GALÁN #JAVIER CASTANEDA #JUAN JESÚS RODRÍGUEZ
#LA CELESTINA #LUCIA TAVIRA #MADRID #MAITE BEAUMONT #MARC ESTEVE
#MIREN URBIETA-VEGA #SIMON ORFILA #SOFIA ESPARZA #TEATRO DE LA ZARZUELA

◀ VERONA, IL SETTEMBRE DELL'ACCADEMIA 2022: JOSHUA BELL E L'ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

LE 40 COSE A CASO PREFERITE DI ... JACQUELYN WAGNER ▶

LASCIA UN COMMENTO

POST

Gema Theme by Pixelgrade

[HOME](#)

[CONTATTI](#)

«La Celestina» de Pedrell inauguró la temporada del Teatro de la Zarzuela

Por **Opera World** - 11 septiembre 2022

«La Celestina» Pedrell Teatro Zarzuela Por José Antonio Lacárcel

El Teatro de la Zarzuela ha tenido en cuenta el centenario del fallecimiento del gran Felipe Pedrell, un compositor musical español y cuyo centenario está pasando en el más ominoso de los silencios, siguiendo esa táctica de propio y ensalzar lo de fuera. Menos mal que el coliseo que dirige **Daniel Bianco** ha recordado la obra del gran compositor, musicólogo, historiador, crítico, hombre que influyó decisivamente en los principales compositores de los principios del XX: Falla, Granados, Vives, Albéniz y Turina, todos ellos recibieron la influencia y, mucho más, la figura de la música española. Si no me equivoco el Ministerio de Cultura no ha programado nada importante de lo que nos referimos, siguiéndose esa táctica de no dar gran importancia a la música, desdeñando en el gobierno de acuerdo todos los partidos del espectro político español.



Solistas y coro titular del Teatro de la Zarzuela recibiendo los aplausos del público Foto: © Elena Del Real

Pues tendremos que agradecer que el **Teatro de la Zarzuela** haya tenido en cuenta la fecha y haya programado obras significativas de Pedrell: *La Celestina*, que junto a *Los Pirineos* y *El Conde Arnau*, constituye la trilogía operística de este compositor. Bien es cierto que se ha hecho en versión concierto y pienso que hubiera sido más interesante si se hubiera representado pues es teatro musical y éste se concibe y se escribe para la representación. Pero más allá de eso es la que configura la programación de otros teatros que pasan de largo ante este acontecimiento. Un agradecimiento a la dirección del Teatro de la Zarzuela por esta gran labor que viene realizando en la conservación del patrimonio musical, tan rico y tan ignorado, y ofrecerlas con todas las garantías de calidad que son tan importantes, del Teatro de la Zarzuela. Prueba de lo que apuntamos más arriba es el reparto que dirige la acertada dirección musical de **Guillermo García Calvo**, la siempre solvente presencia del coro dirigido por **Antonio Fauró**. Y un plantel de solistas de verdadera y bien contrastada categoría artística. **Maite**

complejo personaje de Celestina. **Miren Urbieta-Vega**, una convincente Melibea. Un tenor de la dando vida a Calixto. La hermosísima voz del barítono **Juan Jesús Rodríguez**, al servicio del pe **Simón Orfila**, como Parmeno, la siempre exquisita **Sofía Esparza** en el papel de Lucrecia. Y el resto **Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve, Isaac Galán** y los ocho miembros halconero, a los voceadores, a los vecinos y recitantes. «La Celestina» Pedrell Teatro Zarzuela

Es *La Celestina* una obra fundamental, básica, en la evolución del género lírico español. Es una ópera libreto del propio Pedrell sobre la genial obra de Fernando de Rojas. Es mucho más que un intento de siempre controvertida ópera española. Es un logro absoluto, un punto de partida que va a tener un impacto musical de muchos compositores posteriores a Pedrell. No se trata de un deseo, de un intento- ya lo diría que esplendorosa realidad, por cuanto que se consigue alcanzar un lenguaje operístico muy peculiar sobradamente la categoría de Pedrell como compositor, categoría e importancia tantas veces olvidada por la temática argumental elegida, sino porque las teorías de Pedrell en su buceo sobre la auténtica aplicación práctica en el desarrollo de esta importante obra. No olvidemos la utilización de romance base popular es suficientemente catalizada de manera musicalmente científica, consiguiéndose una nueva visión que se basa en unos cimientos populares sabiamente armonizadas por el compositor Pedrell marca omentos muy significativos a lo largo de toda la ópera, sin que pueda decirse que Pedrell utilizó esa fuente de inspiración. La sobriedad es uno de los elementos del talento compositivo de Pedrell, al



De izquierda a derecha: Maite Beaumont, Miren Urbieta-Vega y Sofía Esparza Foto: © Elena Del Real

Pedrell emplea una orquesta densa, bien equipada buscando los efectos cromáticos que quiere que se derive de su devoción wagneriana, creo que debemos subrayar que no aparece claramente el wagnerismo a pesar de su conato en determinados momentos orquestales donde aparece el vigor, la contundencia en el tratamiento de la música que resultan en Wagner. Por el contrario observamos un muestrario de una recia personalidad compositiva. Pedrell es efectivo y tiene una brillantez que va aparejada con, quizá, los momentos más hermosos de una obra de la que dimana una fuerza una intensidad muy considerables. Y uno se pregunta, en su ignorancia, si la obra en sí merecía? Por desgracia, esto resulta algo habitual en el devenir de las creaciones escénicas del siglo XX. «La Celestina» Pedrell Teatro Zarzuela

El tratamiento de las voces es especialmente interesante si bien en algún momento parece que se lleva a los límites en los dos primeros actos el tenor tiene que hacer un considerable esfuerzo que puede redundar en un cansancio conforme avanza la obra. La obra se estructura de manera que siempre están los protagonistas en acción operística que divide en arias, dúos, tríos, concertantes e intermedios o interludios orquestales. Aquí los protagonistas sin apenas respiro lo que hace que crezca la tensión de forma considerable. Tampoco se aparta del tradicional de la música escénica y hay una dicotomía entre lo tonal y lo modal lo que hace que, a veces, se pierda momentos sobre todo si el espectador se acerca imbuído de lo que es habitual en los otros estilos como el romanticismo tardío, o de los albores del verismo. En La Celestina es otro planteamiento lo que puede

sea entendida y asimilada por buena parte del público.



De izquierda a derecha: Simón Orfila, Juan Jesús Rodríguez, Andeka Gorrotxategi y Maite Beaumont

Fotografía

Como siempre suele ocurrir en el Teatro de la Zarzuela, se ha cuidado mucho la selección de intérpretes. Buena voz de mezzo que puso al servicio de su personaje, el principal, la vieja Celestina. Cantó bien un poco falta de la potencia suficiente para enfrentarse a una orquestación muy densa. **Miren Urtiaga** teniendo una meritoria actuación, sobre todo en el dramático final cuando su personaje se enfrenta a Calixto. Midió muy bien sus fuerzas y su labor resultó muy convincente. En cuanto al tenor **Andeka Gorrotxategi** que enfrentarse a un personaje difícil de interpretar, ya que la partitura le exige un esfuerzo tremendo. El tenor con suficiente solvencia y llevó a cabo una meritoria labor en los dos primeros actos. Pero en los últimos pasados momentos muy difíciles en los últimos actos de la obra. La bella voz y la gran personalidad del tenor para que bordara su papel como Sempronio, al igual que **Simón Orfila** hizo un Parmeno muy estimado, con la delicadeza y el encanto musical que siempre pone en sus actuaciones. Y algo similar por parte de **Coma-Alabert**. Convincentes subieron **Javier Castañeda, Mar Esteve** e **Isaac Galán**. Buena y segura la actuación de **Calvo** con una orquesta disciplinada y segura en la afinación y consiguiendo buenas cotas de expresión.

En definitiva, hay que agradecer que el Teatro de la Zarzuela haya tenido la sensibilidad e interés en el centenario de la muerte de un importante compositor español como Felipe Pedrell. *La Celestina* de Pedrell, excelente musicólogo y profesor, sino también un compositor muy digno de ser tenido en cuenta.

9 de septiembre de 2022. Teatro de la Zarzuela, Madrid. *La Celestina* de Felipe Pedrell. Maite E Urbieta-Vega, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Cast Titular del Teatro de la Zarzuela (director: Antonio Fauró). Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dir

OW

Opera World

OPERA WORLD es la primera revista internacional de ópera del mundo. Dirigida por profesionales de colaboradores de todo el mundo y es seguida por amantes de la ópera de los cinco continentes.



(/component/banners/click/19)



(/component/banners/click/18)

CRÍTICAS

El Teatro de la Zarzuela estrena "La Celestina" de Pedrell, 120 años después de su composición

Escrito por Gonzalo Lahoz / 📅 Publicado: 11 Septiembre 2022





© Elena del Real.

A mí los desaciertos

Madrid. 09/09/22. Teatro de la Zarzuela. Pedrell: La Celestina. Maite Beaumont (La Celestina). Andeka Gorrotxategi (Calisto). Miren Urbieta-Vega (Melibea). Juan Jesús Rodríguez (Sempronio). Simón Orfila (Parmeno). Sofía Esparza (Lucrecia). Lucía Tavira (Elicia). Gemma Coma-Alabert (Areúsa). Isaac Galán (Sosia). Mar Esteve (Tristán). Javier Castañeda (Pleberio). Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Versión concierto. Guillermo García Calvo, dirección musical.

La vida, en principio, es una. Luego ya, dependiendo de en lo que uno crea, puede ir mucho más allá. En cualquier caso, la vida, aun siendo una, es mucha. Es algo que vengo exponiendo, reiteradamente, en cada recuperación que el Teatro de la Zarzuela lleva a cabo de nuestra lírica nacional. Ojalá poder vivir el tiempo necesario, el infinito tiempo necesario, para poder descubrir todas las músicas que nos describen y representan... sentir, aprender, crecer con todas ellas.

Es una impagable labor la que el coliseo madrileño lleva a cabo desde hace unos años. Nos lo ha enseñado, por ejemplo, subiendo a sus tablas *La verbena de La Paloma*, de Bretón, pero también su estupendo *Farinelli* (</entrevistas/8404-maite-beaumont-y-nancy-fabiola-herrera-brillan-en-farinelli-de-breton-en-el-teatro-de-la->



zarzuela) o *Tabaré* (</criticas/12894-el-teatro-de-la-zarzuela-recupera-tabare-opera-de-tomas-breton>), ambas en coordenadas totalmente diferentes. *Circe* (</criticas/11863-saioa-hernandez-inaugura-la-temporada-del-teatro-de-la-zarzuela-con-circe-de-chapi>) y *La tempestad* (</criticas/4075-garcia-calvo-dirige-la-tempestad-con-bros-cantarero-echanove-kemoklidze-y-alvarez>) de Chapí; *María del Pilar* (</criticas/5743-oliver-diaz-dirige-la-recuperacion-de-maria-del-pilar-de-gimenez-en-la-zarzuela>) de Giménez; *El sueño de una noche de verano* (</criticas/6172-el-teatro-de-la-zarzuela-recupera-el-sueno-de-una-noche-de-verano-de-gaztambide>) de Gaztambide; *Marianela* (</criticas/10199-adriana-gonzalez-y-alejandro-roy-protagonizan-la-recuperacion-de-marianela-de-pahissa-en-el-teatro-de-la-zarzuela>) de Pahissa, *Las Calatravas* (</noticias/10845-guillermo-garcia-calvo-dirige-las-calatravas-de-luna-en-el-teatro-de-la-zarzuela>) de Luna o *The Magic Opal* (</criticas/13045-ruth-iniesta-protagoniza-la-opereta-the-magic-opal-de-albeniz-en-el-teatro-de-la-zarzuela>) de Albéniz. El ejercicio, insisto, resulta extraordinario y es así como el Teatro de la Zarzuela ha significado y dignificado lo que es la lírica nacional, independientemente de la mayor o no tan mayor calidad de las partituras. Detrás de muchas de estas propuestas se sitúa, entre otros, uno de los padres de la musicología moderna de nuestro país: *Emilio Casares* (</entrevistas/10860-emilio-casares-el-ministro-no-ha-contestado-la-peticion-formal-para-declarar-la-zarzuela-patrimonio-cultural>). Sin su energía, su ilusión y su vehemencia, aquí la música no sería, no se recibiría ni estudiaría hoy en día del mismo modo. En ese necesario deber que siempre pone en práctica y tan bien expone Casares, como puede leerse en el programa de mano de esta *Celestina*, el interés musicológico sobre la figura de Pedrell resulta desbordante. Sin embargo, a la hora de subir al escenario cualquier obra, anoche quedó claro que el público necesita algo más; un plus en forma de melodía, de instante mágico, de atmósfera o de concepto, si así se prefiere. Una sublime inspiración que dé alas a la imaginación de quien escucha. Una conexión que vaya más allá de lo teórico.



Qué duda cabe sobre el superlativo interés que despierta la figura de Felip Pedrell en la música de nuestro país. O que debería despertar, vaya. Casares se sitúa en su estela musicológica, siendo el autor catalán, además, padre de la crítica musical, pionero de la etnomusicología, historiador y referente de un buen puñado de grandes músicos como Granados, Falla o Gerhard. Y compositor. Recoge el programa de mano unas palabras del propio Pedrell bastante esclarecedoras sobre la imagen que tenía de sí mismo y de su propia música: "A mí no se me ha hecho justicia ni en Cataluña ni en el resto de España... A mí se me ha querido rebajar constantemente, diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor. Y no es así: yo soy un buen compositor. Yo no pido respeto para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que la juzguen". No obstante, en otro artículo firmado por Pedrell, donde presentaba su trabajo sobre la obra de Fernando de Rojas (por cierto, no he encontrado mención alguna en los textos a su discutida autoría sobre *La Celestina*), concluye: "A él las adivinaciones; a mí los desaciertos".

El respeto que pedía Pedrell, por descontado, ha de concedérsele, es algo implícito en cualquier escucha y debería anteponerse, siempre, en cualquier crítica. En *La Celestina*, que estaba previsto que estrenase en el Liceu de principios del siglo XX y años más tarde en la Zarzuela, pero que no vio nunca la luz hasta ahora, encontramos una música oscura, que podría servir, en su concepción, como perfecta base para una tragicomedia del siglo XVI. Sin embargo, el uso que realiza de las armonías en numerosas ocasiones, así como los diferentes recursos musicales a los que acude, unido al libreto propio que resulta difícil a la escucha, la escritura vocal de los diferentes personajes o la orquestación utilizada, terminan por dibujar un drama que tiende a una sensación auditiva monótona, plana, sin apenas colores (que los hay, pero sepultados, carentes de la expresividad suficiente) ni tensión (más allá del efectismo al cerrar los diferentes actos). Todo ello, en una obra que alcanza casi las tres horas de duración (más los 40 minutos

que se han recortado para esta presentación) tiende a un discurso musical largo y áspero. Una especie de retablo estático con amplios cuadros sin altos ni bajos que discurren, a menudo, bordeando lo recitado. Pedrell buscaba el camino de la ópera nacional con sus aportaciones y es lo que se nos ha querido mostrar. En este caso, cabe preguntarse si el formato de zarzuela hubiese sido mucho más apropiado.

Por supuesto, estamos ante una partitura muy pensada y no dejan de encontrarse momentos interesantes: el final del primer acto entre tenor y coro, el *Kyrie* del segundo o la cena en casa de Celestina, con sus arreglos folcloristas. Y por supuesto, la gran escena final de Melibea, seguramente lo más atractivo de la ópera, con una clara mirada puesta en Wagner. Este personaje estuvo en manos de la soprano **Miren Urbietta-Vega**, quien desplegó un timbre carnoso, lleno de color, luminoso en una proyección canónica y que terminó de deslumbrar por su disposición dramática. Todo ello, en una escritura vocal nada fácil, con saltos interválicos y notas extremas. Sin duda, una soprano lírica con grandes posibilidades que debería protagonizar mayores títulos ya no en este, sino en cualquier teatro.

A su lado, el Calisto de **Andeka Gorrotxategi**, quien volvió a pasar apuros con su parte tras *Tabaré*, teniendo que renunciar a agudos y frases a medida que avanzaba la obra, sin duda exigentísima en su rol. Por su parte, la mezzosoprano **Maite Beaumont** sustituyó con apenas semanas a la prevista Ketevan Kemoklidze como Celestina y su trabajo ha sido tan esencial como excelente. No es su voz la más adecuada a las necesidades del rol, pero la cantante navarra hizo y deshizo con su arte y buen hacer, buscando inflexiones, acentos, expresión y comunicatividad musical, terminando por hacerlo suyo.

Completaban el reparto una pléyade de buenas voces nacionales: **Juan Jesús Rodríguez** y **Simón Orfila** como Sempronio y Parmeno respectivamente, más plegados a la partitura que sus compañeros, dando igualmente buena muestra de su buen hacer en ambos casos; **Sofía Esparza**

como Lucrecia, con un timbre radiante y agradecido; o **Lucía Tavira** y **Gemma Coma-Alabert** como las criadas de Celestina, Elicia y Areúsa, con intervenciones breves, pero complicadas al mismo tiempo en las últimas escenas del segundo acto, mostrando ambas timbre y fraseo, en un bello vibrato y con gran proyección la soprano.

Por su parte, **Guillermo García Calvo**, titular de la Zarzuela, plegó a la orquesta, situada en el foso y al completo en la instrumentación pedrelliana, para que cada voz, de características muy diferentes entre sí, tuviera su espacio y pudiera elevarse, en lo que la partitura permite. Buscó colores, los atisbos de tensión que asoman en la partitura y dotó de efectismo a los cierres de cada acto, acompañando de forma excelente a la soprano en su lamento final. Redondeó la parte interpretativa el Coro del Teatro de la Zarzuela, quien protagoniza, seguramente y junto a este momento final, las oportunidades más vistosas, bellas y efectivas de la obra, como el mencionado *kyrie*, la escena de la condena a muerte de Sempronio y Parmeno, o el sugestivo coro *a bocca chiusa*.

"El bien y el mal, la prosperidad y la adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio".

La Celestina.

Compartir

Twittear

[Teatro de la Zarzuela \(/etiquetas/teatro-de-la-zarzuela\)](#)

[Guillermo García Calvo \(/etiquetas/guillermo-garcia-calvo\)](#)

[Andeka Gorrotxategi \(/etiquetas/andeka-gorrotxategi\)](#)

[Maite Beaumont \(/etiquetas/maite-beaumont\)](#)

[Miren Urbieto-Vega \(/etiquetas/miren-urbieto-vega\)](#)



[\(/component/banners/click/33\)](/component/banners/click/33)





[\(/component/banners/click/114\)](/component/banners/click/114)



[\(/component/banners/click/55\)](/component/banners/click/55)

Artículos relacionados



[\(/criticas/13891-franco-fagioli-protagoniza-alessandro-nell-indie-en-el-festival-barroco-de-bayreuth\)](/criticas/13891-franco-fagioli-protagoniza-alessandro-nell-indie-en-el-festival-barroco-de-bayreuth)

[Franco Fagioli protagoniza "Alessandro nell'Indie" en el Festival Barroco de Bayreuth](#)

[\(/criticas/13891-franco-fagioli-protagoniza-alessandro-nell-indie-en-el-festival-barroco-de-bayreuth\)](/criticas/13891-franco-fagioli-protagoniza-alessandro-nell-indie-en-el-festival-barroco-de-bayreuth)



[\(/noticias/13886-el-teatro-de-la-zarzuela-introduce-las-entradas-de-ultima-hora-para-jovenes-a-un-precio-de-5\)](/noticias/13886-el-teatro-de-la-zarzuela-introduce-las-entradas-de-ultima-hora-para-jovenes-a-un-precio-de-5).
El Teatro de la Zarzuela introduce las entradas de última hora para jóvenes, a un precio de 5€
[\(/noticias/13886-el-teatro-de-la-zarzuela-introduce-las-entradas-de-ultima-hora-para-jovenes-a-un-precio-de-5\)](/noticias/13886-el-teatro-de-la-zarzuela-introduce-las-entradas-de-ultima-hora-para-jovenes-a-un-precio-de-5).



[\(/noticias/13868-gustavo-dudamel-condecoradofrancia-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras\)](/noticias/13868-gustavo-dudamel-condecoradofrancia-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras).
Gustavo Dudamel, condecorado en Francia con la Orden de las Artes y las Letras
[\(/noticias/13868-gustavo-dudamel-condecoradofrancia-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras\)](/noticias/13868-gustavo-dudamel-condecoradofrancia-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras).

SECCIONES

[noticias \(/noticias\)](/noticias)

[críticas \(/criticas\)](/criticas)

[entrevistas \(/entrevistas\)](/entrevistas)

[libros \(/libros\)](/libros)

[discos \(/discos\)](/discos)

[artículos \(/component/content/13-portada/articulos?layout=blog&Itemid=154\)](/component/content/13-portada/articulos?layout=blog&Itemid=154)

[portadas \(/portadas\)](/portadas)

[tienda \(/tienda\)](/tienda)



CONTACTO

Lectores

info@plateamagazine.com

[.mailto:info@plateamagazine.com](mailto:info@plateamagazine.com)).

Artistas e instituciones

redaccion@plateamagazine.com

[.mailto:redaccion@plateamagazine.com](mailto:redaccion@plateamagazine.com)).

Libros

libros@plateamagazine.com

[.mailto:libros@plateamagazine.com](mailto:libros@plateamagazine.com)).

RECIBE NUESTRO BOLETÍN

Nombre y apellidos

email

SUSCRIBIRSE

© Platea Magazine

[aviso legal](#) | [política de cookies \(/cookies\)](#)



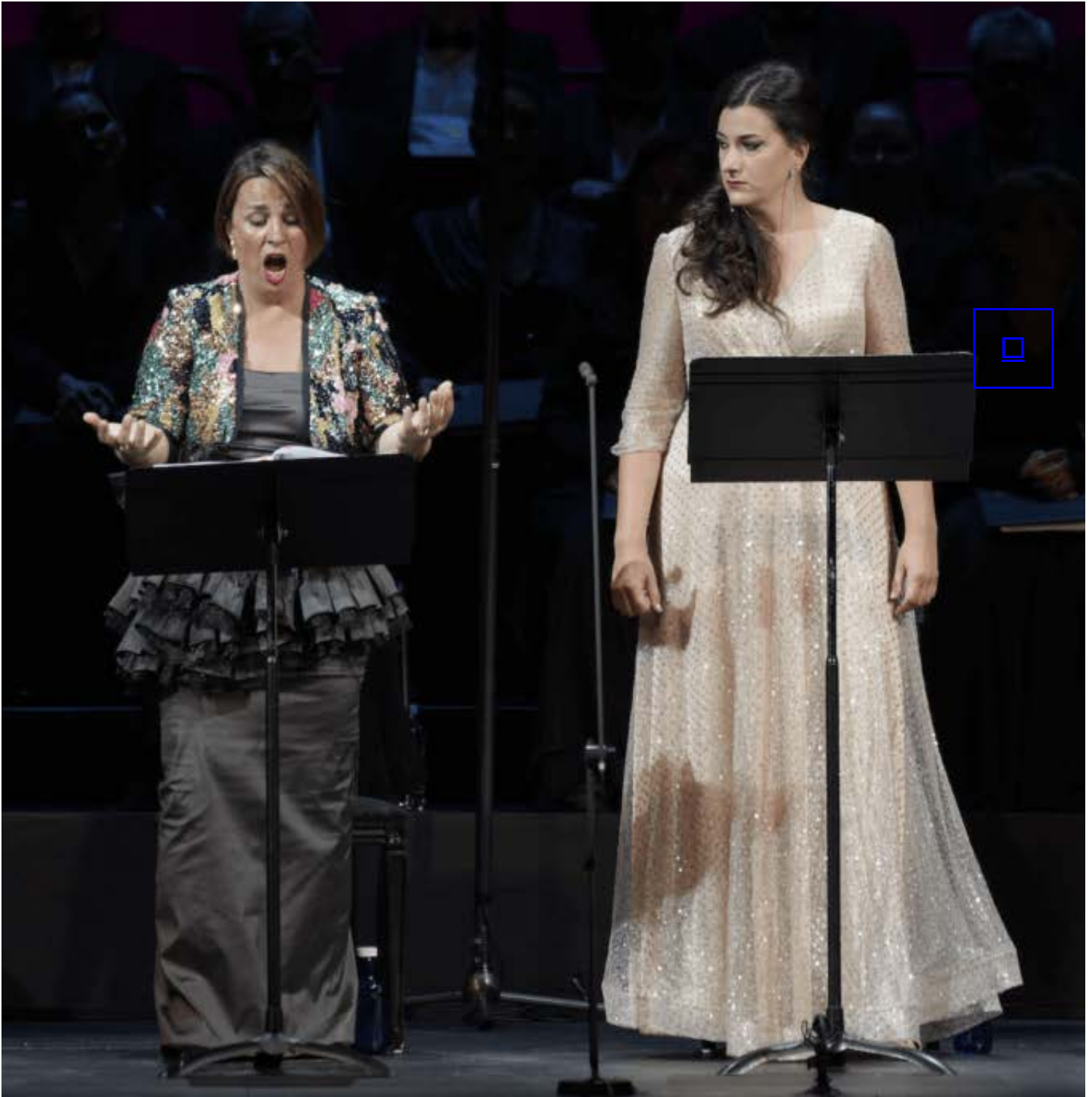


[Noticias](#) [Críticas](#) [Entrevistas](#) [Ensayos](#) [Reseñas](#) [Archivo](#) [Conferencias](#)

[Inicio](#) [Noticias](#) [Críticas](#) [Entrevistas](#) [Ensayos](#) [Reseñas](#) [Archivo](#) [Conferencias](#)
septiembre 17, 2022

La Celestina en Madrid

[Federico Figueroa](#) / [Crítica](#)



Maite Beaumont, Miren Urbieta y Sofía Esparza en *La Celestina* ©

Septiembre 11, 2022. Al compositor Felipe Pedrell (1841-1922) es fácil encuadrarlo como musicólogo, crítico y agitador del panorama musical de su tiempo que luchó, además, por ser considerado buen compositor.

Su producción musical es extensa, siendo quizá la trilogía escénica de *Los Pirineos*, *El conde Arnau* y *La 1902* y *1904*, respectivamente, mientras que la tercera nunca llegó a ver la luz en el Liceu durante la temporada por los motivos de dicha cancelación. No obstante, la obra fue impresa y ha tenido valedores que buscaron estirarla lo largo del pasado siglo, lo cual la convirtió en una especie de mito en el mundillo musicológico.

Fue en el Teatro de la Zarzuela donde se barajó estrenarla todavía en vida del compositor catalán, y fue ah finalización de la partitura. Lo ha hecho con una versión de concierto —es decir, a medias— en su apertur año. Aplaudido con entusiasmo que la dirección actual del teatro apueste por arrojar luz sobre el teatro líric actos con libreto y música de Felipe Pedrell, basada en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando

Tomo prestada esta expresión de un libro de Juan Carlos Boíza porque la sensación que nos quedó a much que se habían programado) fue de tristeza, como cuando descubrimos que el envoltorio del regalo era más

Con motivo del estreno mundial, en 2008, de *La Celestina* de Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), también escena de Ignacio García y dirección musical de Miquel Ortega, muchos ensalzaron las bondades de la óp que se atrevieran a poner tanto entusiasmo al referirse a esta última.

Nada de esas bondades encontré en una pieza larga y pesada, por momentos pretenciosa. Los colores que más grises, por no hablar del farragoso libreto, rayano en lo antioperístico. ¡Ay si los compositores se asoc ponen y reponen! No, *La Celestina* de Pedrell no era tal mito ni la panacea que pudiera salvar la ansiada “

De la orquestación y la escritura de canto sería mejor preguntarles su opinión a los solistas, quienes luchar (un acierto poner ahí a la orquesta) y por no quebrarse en una interminable sucesión de notas que les mant la estupenda soprano **Miren Urbietta** como Melibea, auténtica estrella de la noche, y tras ella, el barítono , como Pármeno.

El personaje titular, Celestina, fue defendido por la mezzosoprano **Maite Beaumont**, una muy buena cant hicieron el mejor servicio. Completando el quinteto de personajes principales, como Calisto, tuvimos que parece ser tan forzada que da carraspera escucharle y uno se pasa la noche temiendo el inevitable “gallo”. de Tomás Bretón, en este mismo escenario.

En estupenda forma estuvieron los personajes secundarios de las sopranos **Lucía Tavira** (Elicia) y **Sofía I** barítono **Isaac Galán** (Sosia); y un poco menos la mezzosoprano **Mar Esteve** (Tristán), sobrepasada por e El maestro **Guillermo García Calvo** concertó con oficio, buscando no ahogar a los solistas, sin por ello re Por su parte, el Coro del Teatro de la Zarzuela se manifestó equilibrado y pulcro.

El gran esfuerzo de los artistas, del musicólogo que preparó la edición crítica de la partitura (**David Ferre** valió la pena, aunque lo más probable es que en unos días muy pocos nos acordemos de esta obra y no la v

Compartir

[Facebook](#)

[Twitter](#)

Pro Ópera AC

Contacto

☐ México, D.F.

Ana Elena Guerra
GERENTE GENERAL
aeg@proopera.org.mx

Charles Oppenheim
EDITOR
choppenheim@proopera.org.mx

Rosalia Chalacha
ADMINISTRACIÓN
rcg@proopera.org.mx

Pro Ópera © 2019 / Todos los Derechos Reservados



CRÍTICAS

CRÍTICA: «LA CELESTINA» DE PEDRELL EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

12 de septiembre de 2022

El Teatro de la Zarzuela estrena *La Celestina* del compositor español Felipe Pedrell

Se estrena, por fin, *La Celestina* de Felipe Pedrell

Por Raúl Chamorro Mena

Madrid, 9-IX-2022, Teatro de la Zarzuela. *La Celestina* (Felipe Pedrell). Maite Beaumont (Celestina), Andeka Gorrotxategui (Calisto), Miren Urbieta-Vega (Melibea), Juan Jesús Rodríguez (Sempronio), Simón Orfila (Parmeno), Sofía Esparza (Lucrecia), Lucia Távira (Elicia), Gemma Coma-Alabert (Areúsa), Javier Castañeda (Pleberio), Mar Esteve (Tristán), Isaac Galán (Sosia), Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dirección musical: Guillermo García Calvo. Versión concierto.

La Celestina de Felipe Pedrell (Tortosa 1841-Barcelona 1922) constituye uno de los más emblemáticos mitos del «problema» de la ópera española. La gran mayoría de amantes de la lírica, desde nuestros primeros acercamientos al género, habíamos oído hablar de ella como una gran obra, de claras influencias wagnerianas, pero sin conseguir escuchar una sola nota de su música y asumiendo con estupor, que no se había estrenado desde su creación en el año 1902. Un ejemplo paradigmático de las enormes dificultades de estas óperas para abrirse camino en los teatros españoles y de la escasa importancia que en nuestro país ha ocupado siempre la música, incluida o, más bien, particularmente, la de nuestros compositores.

Pedrell, gran musicólogo y pedagogo, maestro, entre otros, de Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz y Joaquín Turina, fue otro de los músicos españoles que ansiaba lograr una ópera Nacional que asumiera las corrientes musicales modernas en Europa, apartándose de la Zarzuela, el género lírico hispano por antonomasia, por considerarlo demasiado popular y castizo y, por tanto, menor. Después del éxito de *Los Pirineos*, el

músico catalán se basa en un gran clásico de la literatura española para su siguiente ópera, *La Celestina* de Fernando de Rojas, con la que continuar ese camino de construcción de una ópera nacional, como estandarte de un nacionalismo musical español que combine los ritmos y melodías de la música tradicional española con la vanguardia europea del momento. De tal forma, en *La Celestina*, que asume el *continuum* musical y la superación de los números cerrados tradicionales como ya ocurría en la mayoría de la ópera europea de finales del XIX, encontramos, además de la clara influencia wagneriana, presencia de la ópera francesa, también del impresionismo de Debussy y del verismo italiano, en combinación con elementos folklóricos nacionales y de la música antigua española, principalmente medieval y del Renacimiento castellano. Todo ello queda magníficamente explicado en el imprescindible artículo del programa editado por el Teatro de la Zarzuela a cargo del catedrático **Emilio Casares Rodicio**. Después de esta primera escucha, se puede afirmar que nos encontramos ante una labor en la que se aprecia más el indudable oficio y conocimiento musical de Pedrell, que la presencia de verdadera inspiración.

El Teatro de la Zarzuela, y hemos de felicitarle por ello, se apunta el tanto -en su apertura de la temporada 2022-2023- del estreno de *La Celestina* en el centenario del fallecimiento de Pedrell y, con ello, continúa cumpliendo con su obligación estatutaria de salvaguardar y difundir el género lírico español, particularmente los títulos que han caído en el olvido. Eso sí, hay que lamentar que este estreno sea en versión concierto, pues la ópera basada en la tragicomedia de *Calisto y Melibea*, pide a gritos la escena. Por tanto, en esta primera escucha de esta interpretación concertística con algunos cortes, basada en la edición crítica de **David Ferreiro Carballo** y que alcanzó una duración de 160 minutos, incluido un descanso de 15, la obra me resultó un tanto monótona, no exenta de interés, pero en la que la raramente asoma la inspiración con una escritura para la voz consistente, básicamente, en un monocorde declamado dramático. Por destacar algún pasaje, el lamento final de Melibea con acompañamiento del coro a *bocca chiusa* y el dúo de los protagonistas.

En cuanto a la interpretación escuchada, cabe lamentar en primer término, la pobre prestación orquestal, que no permitió apreciar los avances de la partitura en dicho aspecto, que siempre han destacado los comentaristas. **Guillermo García Calvo**, titular de la casa y maestro siempre serio y riguroso, garantizó cierto orden, pero no fue capaz esta vez de obtener un sonido -borroso, opaco, estridente, basto- mínimamente asumible. A pesar de situar los músicos en el foso, la orquestación en muchos momentos abundante y densa, no fue aquilatada con transparencia y morbidez, lo que hubieran agradecido los cantantes. Al contrario, se escuchó un sonido turbio, aparatoso y descolorido con una cuerda sin empaste ni tersura, unas maderas muy discretas y unos metales erráticos. El coro, de unos 50 miembros, y con una importante presencia en la obra, resultó más sonoro que

verdaderamente empastado, además de avaro en gama dinámica.

Maite Beaumont asumió con mérito el papel titular de la alcahueta Celestina, pues sustituyó con una antelación de apenas dos semanas, a la prevista inicialmente **Ketevan Kemoklidze**. La Beaumont, cantante fina y musicalísima, no pudo, sin embargo, superar la insuficiencia de sus medios vocales para enfrentarse a una escritura muy exigente, propia, por dar un ejemplo, de una joven **Fiorenza Cossotto**. A pesar la cuidada línea canora de la Beaumont y que sacó adelante la complicada escena de su asesinato -la de mayor fuerza teatral de la obra- la falta de volumen, anchura, carne vocal y extensión para la parte fue evidente, resultando demasiadas veces tapada por la orquesta, de sonido grueso y escasamente refinado, bien es verdad. Estas limitaciones vocales junto a la falta de caracterización escénica de la versión concierto tuvieron como consecuencia que la Beaumont resultara una vieja alcahueta escasamente creíble.

Tampoco es un grano de anís la parte de Calisto, una escritura vocal crispada, constantemente situada en el paso y agudo. El tenor vasco **Andeka Gorrotxategui** apechugó con la misma con su timbre atractivo y de calidad, pero con esa técnica somera y la habitual emisión siempre tensionada y a presión, por lo que le ocurrió algo parecido que en la reciente interpretación de *Tabaré* en el mismo teatro. El sonido se fue quebrando, surgieron los incidentes vocales, los silencios y las frases omitidas en un tortuoso y esforzado camino para llegar al final.

Por su parte, el barítono **Juan Jesús Rodríguez** venció sin problemas las dificultades del papel de Sempronio, criado de Calisto, con su material baritonal tan recio, bello, caudaloso y empastado, como noble, así como sus acentos siempre incisivos.

La doncella Melibea se benefició del timbre muy atractivo, esmaltado, homogéneo y bien emitido de la soprano donostiarra **Miren Urbietta-Vega**, así como de su musicalidad y buen concepto del canto, con un fraseo, si se quiere falto de un punto de variedad, pero siempre muy cuidado. Sólo empañaron su interpretación unos ascensos al agudo extremo problemáticos, en los que el sonido se abre y torna agrio. Muy bien cantado resultó el lamento final de Melibea, previo a su suicidio, un pasaje que plasma, como explica el profesor Casares, que la obra de Pedrell, apartándose de la finalidad ejemplar de la tragicomedia original, asume el asunto típico de la ópera romántica decimonónica, es decir, la pasión amorosa que lleva a la muerte, pues al no poder cristalizar en la tierra, lo hará en otra dimensión. **Simón Orfila** compensó como Parmeno la poca finura de su canto, con su generosa presencia sonora y la elocuencia de su declamado. Por su parte, **Lucía Tavira** y **Gemma Coma-Alabert** cumplieron bien en la importante escena del asesinato de Celestina, el ápice teatral y dramático de la ópera a pesar de una construcción musical algo

embarullada. **Sofía Esparza** – Lucrecia- lució su timbre lozano y buen gusto canoro en el romance de raíz popular del cuarto acto. Preferibles **Isaac Galán** y **Mar Esteve** en sus pequeños papeles que un engoladísimo **Javier Castañeda** como Pleberio, padre de Melibea.

Fotos: Elena del Real

Miren Urbieto-Vega Maite Beaumont **Crítica** Juan Jesús Rodríguez Pedrell Guillermo García Calvo Andeka Gorrotxategui Sofía Esparza Teatro de la Zarzuela La Celestina

Q BUSCAR

EL DEBATE

12 de septiembre de 2022

PORTADA ESPAÑA ECONOMÍA OPINIÓN INTERNACIONAL SOCIEDAD CULTURA RELIGIÓN SALUD Y BIENESTAR MÁS SECCIONES



La Celestina en el Teatro de la Zarzuela - Elena del Real / Teatro de la Zarzuela

Advertisement

Estreno fallido de «La Celestina» en el Teatro de La Zarzuela

El público acogió con frialdad la versión de concierto de la ópera de Felipe Pedrell en la inauguración de la temporada del Teatro de

La Zarzuela

César Wonenburger

Madrid - 11/09/2022 - **Actualizada 17:25**



No ha comenzado bien del todo la nueva temporada del **Teatro de la Zarzuela**. Lo que se suponía iba a ser la recuperación, con toda justicia, de una obra mayor del repertorio lírico español se ha saldado con un cierto fracaso que tiene que ver, sobre todo, con el tratamiento que se le ha otorgado a un hecho que, bajo otras circunstancias más propicias, debería haber alcanzado el rango de verdadero acontecimiento cultural. Al menos se tenía que haber intentado.

Mucho se ha hablado estos días (en los cenáculos musicales madrileños, se entiende) de los innegables valores que **La Celestina de Felipe Pedrell contiene; de la intensa e inútil campaña llevada a cabo por su discípulo, Manuel de Falla**, y otros, para que la obra se estrenara en algún momento; de las múltiples y variadas contribuciones de Pedrell para hacer de este páramo intelectual una nación interesada en conocer y apreciar sus propias raíces musicales y a insertarse en el mundo mediante un corpus de composiciones que, buceando en su rico patrimonio histórico, popular y culto, se integrasen en formas modernas, adecuadas al espíritu del momento. Sin embargo nada de eso ha servido ahora para garantizar que el público actual, 120 años después de su creación, pudiera evaluar en su totalidad las virtudes de esta obra, al menos formarse un criterio más acabado sobre su idoneidad para figurar en el repertorio.

En primer lugar, han faltado ambición, interés y

LO MÁS LEÍDO

EL DEBATE

- 1 España se prepara para el subidón de las hipotecas: «No sé de dónde voy a sacar 200 euros todos los meses»
- 2 Sánchez no logra detener a Feijóo: el PP avanza y ya aventaja al PSOE en 50 escaños y nueve puntos
- 3 Agendar
- 4 El motivo por el que Isabel II tenía la mano amoratada dos días antes de fallecer
- 5 Moncloa presiona al Rey Juan Carlos para que no asista al funeral de su prima Isabel II en Londres

Advertisement

compromiso para servir *La Celestina*, en su estreno mundial y en el teatro que reivindica con

merecimiento ser el depositario y principal divulgador de las esencias del teatro musical español, como era menester. **Aguardar un siglo con esta ópera en el cajón para proponer ahora una desangelada y gris versión en concierto**, con todos los solistas pegados a la partitura, sin un mínimo movimiento escénico, resulta decepcionante. ¿Para qué, entonces, la orquesta en el foso? Este tipo de propuestas ya no funcionan, hay que ver lo que la temporada pasada la Orquesta de la RTVE y la ONE lograron con sus respectivas óperas en versión semiescenificada, con unas respectivas «mise en espace», como las denominan con toda propiedad los franceses, magníficamente resueltas. **La Zarzuela no es un teatro de segunda división.**

{ *Era absolutamente preciso haberse esmerado con una gran producción, encargada a algún director de escena con conocimiento de causa*

Pero ni siquiera eso era lo que cabía esperarse ahora. De resucitar *La Celestina* había que haberlo hecho volcando todos los recursos del teatro, que no son menores, para crear todo un acontecimiento cuyo eco, en la medida de lo posible, traspasara nuestras fronteras. Era absolutamente preciso haberse esmerado con una gran producción, encargada a algún director de escena con conocimiento de causa (cierto, son pocos hoy, pero alguno hay) y con una difusión en los medios como seguramente obtendrá el siguiente título de la programación.

En contra se argumentará lo de siempre: que sale muy caro, o que el interés es relativo. Ya se ha dicho, La Zarzuela cuenta con recursos suficientes, no estamos hablando del Teatro Circo de Albacete, y sobre todo **tiene el deber de velar por la divulgación del patrimonio lírico español en las mejores condiciones posibles.**

Hay como una especie de fiebre en los centros públicos de producción por ver quién da más, una carrera por llenar de contenido, sea el que sea, una programación extensísimas en cantidad. Pues no debiera tratarse de eso únicamente. Si es preciso eliminar algunos de esos espectáculos superfluos, o de reducir en algún título el amplio cartel, suprimiendo la enésima reposición de obras que ya se han visto no hace tanto **para**

obras que ya se han visto no hace tanto, para centrarse en presentar adecuadamente el estreno mundial de la creación de un músico importante, basada además en una de las obras mayores de nuestra literatura (luego nos llenamos la boca para hablar de lo bien que los ingleses lo han hecho con Shakespeare), se hace y ya está. El que programa solo tres títulos y se juega la suerte de su continuidad al albur de la taquilla se atiende naturalmente a lo más popular, «lo que se vende», pero un teatro público no depende de la tiranía del aforo; aunque es cierto que los políticos están cada vez más pendientes de estas cosas, la calidad les preocupa menos.



La Celestina en el Teatro de la Zarzuela - Elena del Real / Teatro de la Zarzuela

En el apartado estrictamente musical no diremos que el teatro echase el resto (aquí se ve constreñido por la siempre limitada nómina de cantantes patrios, no todos disponibles), aunque de partida se contara con unos mimbres más que solventes. Tampoco los resultados han sido convincentes del todo. La arriesgada apuesta inicial de la estupenda mezzo **Ketevan Kemoklidze** como Melibea se saldó con una previsible sustitución. **Maite Beaumont**, que tras la cancelación se hizo cargo de este rol fundamental, motor de la acción, es una cantante sensible y musical, pero no la intérprete que

requiere este complejo personaje, lleno de aristas, concebido para un instrumento más pleno que el suyo. En cambio la Melibea de **Miren Urbietta**, una de las sopranos españolas más interesantes de hoy, resultó ideal, aportando momentos de gran intensidad, como el trágico desenlace, con una voz al servicio de las cuitas de la joven enamorada, rica, amplia, expresiva.

Pedrell plantea para su Calisto una tesitura casi imposible que dejó desarbolado al tenor vasco **Andeka Gorrotxategui**, poseedor de una voz importante que apenas logra domeñar. No se anunció afección alguna, por lo que su inadecuado desempeño cabe suponerse a la imposibilidad de hacer justicia al rol a partir de los medios disponibles. La afinación, inestable desde el primer momento, se perdió por el camino a medida que fue avanzando la función, la dureza de una emisión que se antoja agarrotada, sin liberar del todo, y un fraseo desprovisto de matices, complicaron su desempeño hasta concluir como buenamente pudo.



La Celestina en el Teatro de la Zarzuela - Elena del Real / Teatro de la Zarzuela

Por contra resultaron plenamente adecuados los retorcidos criados, Sempronio y Parmeno, confiados a **Juan Jesús Rodríguez** y **Simón Orfila**, respectivamente. Qué lujo poder escuchar al fin una voz de barítono de verdad recia rotunda

una voz de barítono de verdad, rica, robusta y viril, como la de Rodríguez, al servicio de un intérprete más expresivo de lo que a veces se le concede (en ocasiones parece como si debiera hacerse perdonar por esa voz que hasta la Scotto ha juzgado única). Estuvo pletórico, como el año pasado en *Los Gavilanes*. Escuchándole junto a Orfila, un barítono-bajo siempre rutilante, incisivo, preciso en el acento, con caudal más que suficiente, algún aficionado soñaría con poder cambiar de escenario y escucharlos a ambos en el dúo de Ezio y Attila de la ópera de Verdi: **ambos podrían realizar un magnífico programa con arias y dúos bien escogidos.**

Los roles comprimarios estuvieron muy bien servidos, como casi siempre, y el Coro mostró sus estupendas credenciales con una labor complicada de partida: Pedrell le otorga un protagonismo esencial, al que las voces responden más que adecuadamente. Tienen suerte los dos teatros madrileños con sus estupendas masas corales, déficit histórico de las temporadas españolas.

{ *Expuesta sin prejuicios, la obra contiene luces y sombras que seguramente determinaron su suerte*

Al frente de una inspirada Orquesta de la Comunidad de Madrid estuvo el siempre eficaz **García-Calvo**, al que a menudo se le hace lidiar con empeños de gran compromiso con resultados siempre interesantes: no es un desdoro, si no todo lo contrario, seguramente se trata del reconocimiento a un músico honesto, serio y riguroso, que sabe cómo implicar a las orquestas en las labores más complejas. Contar con él es una garantía de seguridad, por eso se echa en falta su

presencia en los otros grandes teatros españoles, donde a menudo se convoca a directores italianos sin nada importante que decir.

Aquí, García-Calvo tenía la papeleta de exponer, sin la ayuda de la escena, desnuda de otros elementos que la explicaran y le proporcionaran su justo sentido, una partitura inédita para el público, salvo por los intentos parciales que en su día propiciaron **Pau Casals** y **Ros-Marbá** al servir algunos fragmentos de la magna obra de un Pedrell que en este país cainita, en su empeño por hacer convivir la música catalana en un recipiente más ambicioso, el de una gran música nacional que sin renegar de sus distintos orígenes supiera darles una forma y un contenido modernos, fiel a los preceptos estéticos de su tiempo, hubo de vérselas, por un lado, con el nacionalismo catalán más recalcitrante que lo tildaba de felón, y por otra con esa parte del centralismo que renegaba de cualquier aportación que pudiera exacerbar la identidad singular de las regiones.

Es lo que dice **Ramón Andrés** en uno de sus últimos libros: «En este país, al que se le dan tan bien las trincheras, todos estaban y aún están con las manos sucias y pringosas de empuñar el odio». Y no, no puede creerse que el estreno tanto tiempo postergado de esta *Celestina* pueda atribuírsele a alguna mano negra que recelara del compromiso político de Pedrell, con unos o con otros. Expuesta sin prejuicios, la obra contiene luces y sombras que seguramente determinaron su suerte. Empalidece seguramente frente a los fulgores de los grandes títulos de su tiempo. En aquellos tiempos la ópera funcionaba como el cine, se apostaba por los títulos que tenían más gancho en el público porque los empresarios arriesgaban su dinero, no había subvenciones como ahora, ni conciencia sobre la necesidad de rescatar el

patrimonio histórico. La taquilla era dueña y señora. **Gustaban las ópera de Giordano, Puccini y Cilea, y encandilaba la zarzuela**, así que quedaba poco espacio en el medio para algo extraño que se proponía como la «nueva ópera española».



Ensayo de *La Celestina* en el Teatro de la Zarzuela - Teatro de la Zarzuela

Tampoco se le hizo mucho favor a Pedrell considerándolo como «el Wagner español». No se aprecian en *La Celestina* grandes influencias del compositor alemán, y sí quizá más de los propios veristas o de Debussy. Y sobre todo no hay trazos de la gran música del autor de *Tristán e Isolda*. Hay aquí un noble intento por aplicar esa fórmula ya comentada de traer lo culto y lo popular de las músicas antiguas españolas, de toda esta gran nación, y servirlo con oficio e inspiración en un recipiente moderno, adecuado al estilo de la época.

Después de un primer acto intrascendente, aburrido, en el que no sucede nada desde el punto de vista musical, Pedrell logra elevar su discurso a partir del segundo, con una conclusión de gran efecto. En el tercero y cuarto, a medida que el drama cobra su fuerza ya imparable, oscureciendo sus contornos, la música se torna más expresiva hasta ese final que alguno comparará con el *Liebestod* de *Isolda* en el que Melibea adquiere su

...deborada de fondo, en el que Menéndez adquiere su definitiva dimensión trágica gracias al poder sugestivo del discurso musical, aquí de una notable plasticidad. **El público respondió con frialdad, y en el primer descanso hubo una pequeña desbandada.** Lástima de una representación. ¿Quedará postergada para otro siglo?

1 comentarios

TE PUEDE INTERESAR Recomendado por Outbrain

La cantante turca Gülsen se enfrenta a tres años de...

Justin Bieber cancela su gira por "problemas de..."

Aparelho auditivo: Descubra gratuitamente como...

[oyeclaro.pt](#)

[Fotos] Estas son las esposas de los hombres m...

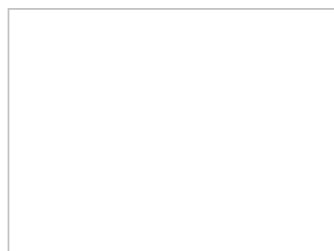
[Novelodge](#)

MÁS DE CULTURA



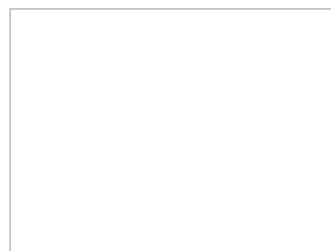
TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS

Fallece Alain



CULTURA

Javier Marías y el



MÚSICA

Los niños en La Paz

Morat hace vibrar a Madrid

[El Debate, EFE](#)

El español

Tanner, uno de los grandes directores del cine suizo

Adrián González Sebastián

porqué de su rechazo a las subvenciones públicas y a los premios oficiales

Mario de las Heras

reivindican el baile de la morenada

El Debate,EFE

Cristóbal Garrabón crea mural inspirado en el IIS en Zona Cero

El Debate,EFE

[QUIÉNES SOMOS](#)

[CONTÁCTANOS](#)

[AVISO LEGAL](#)

[POLÍTICA DE PRIVACIDAD](#)

[POLÍTICA DE COOKIES](#)

© 2022
eldebate.com

El Tema 8

El tema 8 es como el primer amor: no se olvida nunca.

La maldición de la «ópera catalana»: Madrid se adelanta de nuevo y estrena «La Celestina» de Felipe Pedrell en primicia absoluta

La dueña (1947) de Roberto Gerhard y *Marianela* (1923) de Jaime Pahissa. Dos grandes óperas de dos grandes compositores españoles nacidos en provincias de Cataluña que han tenido que ser recuperadas, ambas, por el Teatro de La Zarzuela de Madrid (en 1992 y 2020, respectivamente) para ser conocidas por el gran público y todas ellas muchas décadas después de su concepción. Y, como no hay dos sin tres, *La Celestina* (finalizada en 1902), tragicomedia lírica en cuatro actos de Felipe Pedrell (1841-1922), a partir de la obra sobre los amores entre *Calisto* y *Melibeia* atribuida a Fernando de Rojas, ha sido por primera vez representada (aunque sea en versión de concierto) a nivel mundial, ciento veinte años después de su creación, también en Madrid, para inaugurar la temporada de La Zarzuela 2022-2023... y para desgracia de muchos. Como cantaría nostálgicamente el *Gobernador de Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella: «¡Fue en Madrid! («¡Tierra maldita de todos los pecados!» apostillaba su confesor)... ¡Fue en Madrid!... ¡Fue en Madrid!«.



Felipe Pedrell (Tortosa, 1841-Barcelona, 1922)

El periodista musical Oriol Pérez Treviño, en un magnífico artículo publicado en mayo de este año, criticaba la pasividad e inutilidad de las autoridades políticas y de las instituciones culturales catalanas, que se han quedado a verlas venir como ya les pasó con *La dueña* y *Marianela* y que ejemplifica la depresión en que se ha sumido el catalanismo tras una nueva oportunidad desaprovechada al permitir que Madrid se pusiera la medalla y creando *«perplejidad e incredulidad en el panorama musical del país y, al mismo tiempo, ha vuelto a poner de relieve la despreocupación con que, desde las instituciones, se trata al patrimonio musical catalán. Perplejidad que se ha añadido al ya conocido olvido, este año, de Pedrell por parte de los responsables de la Generalitat de Cataluña, en no haber declarado el 2022 como «Año Pedrell» al cumplirse el centenario de su muerte el próximo 19 de agosto en Barcelona»*. Oriol Pérez sigue detallando de un modo sangrante la lamentable actitud, tanto por inacción como por omisión, de los responsables culturales de la comunidad autónoma: *«Este olvido, así pues, se suma a la desidia y dejadez hacia la figura de este titán de la cultura catalana y europea, manifestadas ya en el hundimiento por accidente, el año 2011, de su casa natal de Tortosa, en el Carrer de Replà, 16, o en el hecho de no haber sabido evitar que los restos mortales del compositor fueran extraídos de su nicho familiar, por impago, para ser depositados en una fosa común. Puede parecerlo, pero no es ningún chiste»*. Un catálogo de despropósitos que provoca vergüenza ajena, no ya a los activistas catalanes, sino a cualquier español que ame su patrimonio cultural. En definitiva, la causa nacionalista se da un nuevo e inexplicable tiro en el pie -allá ellos; como dijo Napoleón: *“Cuando el enemigo se equivoque, no lo distraigas”*- de los muchos que lleva dándose a todos los niveles en lo que va de siglo (para Pérez Treviño, *«Cataluña vuelve a perder por goleada el liderazgo en la reivindicación de los grandes*

*titanes del nuestro patrimonio musical. Pedrell no ha sido la excepción». «No somos todavía dignos», sentencia el musicólogo Cèsar Calmell): Felipe Pedrell, que no consiguió estrenar en vida *La Celestina*, tampoco encontró desde su fallecimiento, hace ahora cien años, que ningún catalanista se tomara el interés de llevarlo a cabo: sólo Pau Casals había dado a conocer en 1921 dos números aislados de la ópera en un concierto en el Palau de la Música de Barcelona en homenaje al compositor, que cumplía entonces ochenta años. Quizá el ser un patriarca en la música española en general case malamente con ser un icono cultural del catalanismo en particular.*



De izquierda a derecha: Lucía Tavira (*Elicia*), Gemma Coma-Alabert (*Areúsa*), Simón Orfila (*Parmeno*) y Juan Jesús Rodríguez (*Sempronio*).

Pasando de lo extra musical a lo musical, Felipe (que es así como nació y murió, no «Felip»; igual que Granados es Enrique, por mucho que ahora algunos se empeñen en rebautizarle como «Enric») Pedrell fue historiador, crítico, estudioso, musicólogo, ideólogo (destaca su ensayo de 1891 *Por nuestra música*, donde expone sus teorías sobre el folclore imaginario español extrayendo de sus músicas y cantos populares las inflexiones y esencias de lo hispano) y editor de obras de autores de la música medieval y renacentista españolas, recopilador del cancionero popular y maestro de compositores como Albéniz, Granados, Falla (quien intentó infructuosamente estrenar *La Celestina* en 1914 en el Teatro Real primero y después en el Teatro de La Zarzuela, en París y en Niza y que, en 1916, trató de convencer a Diaghilev para que la produjera), Vives o Gerhard. Ahora, con la recuperación de *La Celestina*, con edición de la partitura a cargo del musicólogo

David Ferreiro (que ha optado por eliminar una serie de escenas que aligeran la larga duración de la ópera... pero que también provocan lagunas en las tramas argumentales, alguna tan incomprensible como que los protagonistas *Calisto* y *Melibeia* sólo coincidan en la fatídica secuencia final), se nos da la oportunidad de ir más allá de la faceta escolástica y pedagógica de Pedrell y descubrir, aparte de su faceta como patriarca del nacionalismo musical español y, por fin, su verdadera talla compositor de más de trescientas obras, un gran número de las cuales se catalogan en el campo del teatro lírico. Tras sus primeros escauceos con el género de la zarzuela y la opereta, la ópera nacional será «*su dedicación vital, que ocupará toda su vida*», como señala el profesor Emilio Casares. Pedrell sostuvo que había que buscar los fundamentos de nuestra lírica en nuestra antropología histórica (los paisajes y las músicas de los pueblos) y que se debía respetar nuestra historia, nuestra literatura y nuestras lenguas. De 1868 es su ópera *El último abencerraje* (estrenada en el Liceo barcelonés en 1874), escrita en italiano pero con evidente influencia wagneriana, uno de los referentes de Pedrell, y continuada por *Quasimodo* (1875), *Cleopatra* (1878) y *Tasso* (1881). Tras estas primeras aproximaciones al género, llega a la madurez creativa con su trilogía formada por *Los Pirineos* (1891, escrita en catalán), *La Celestina* y *El conde Arnau* (1904, a partir de textos de Joan Maragall y también en catalán), que constituye su mayor legado musical, aunque no consiguiera la continuación de su magisterio entre sus alumnos. En definitiva y como afirma Casares, la incomprensida figura de Pedrell «*nos recuerda el drama de ser compositor de ópera en España*».

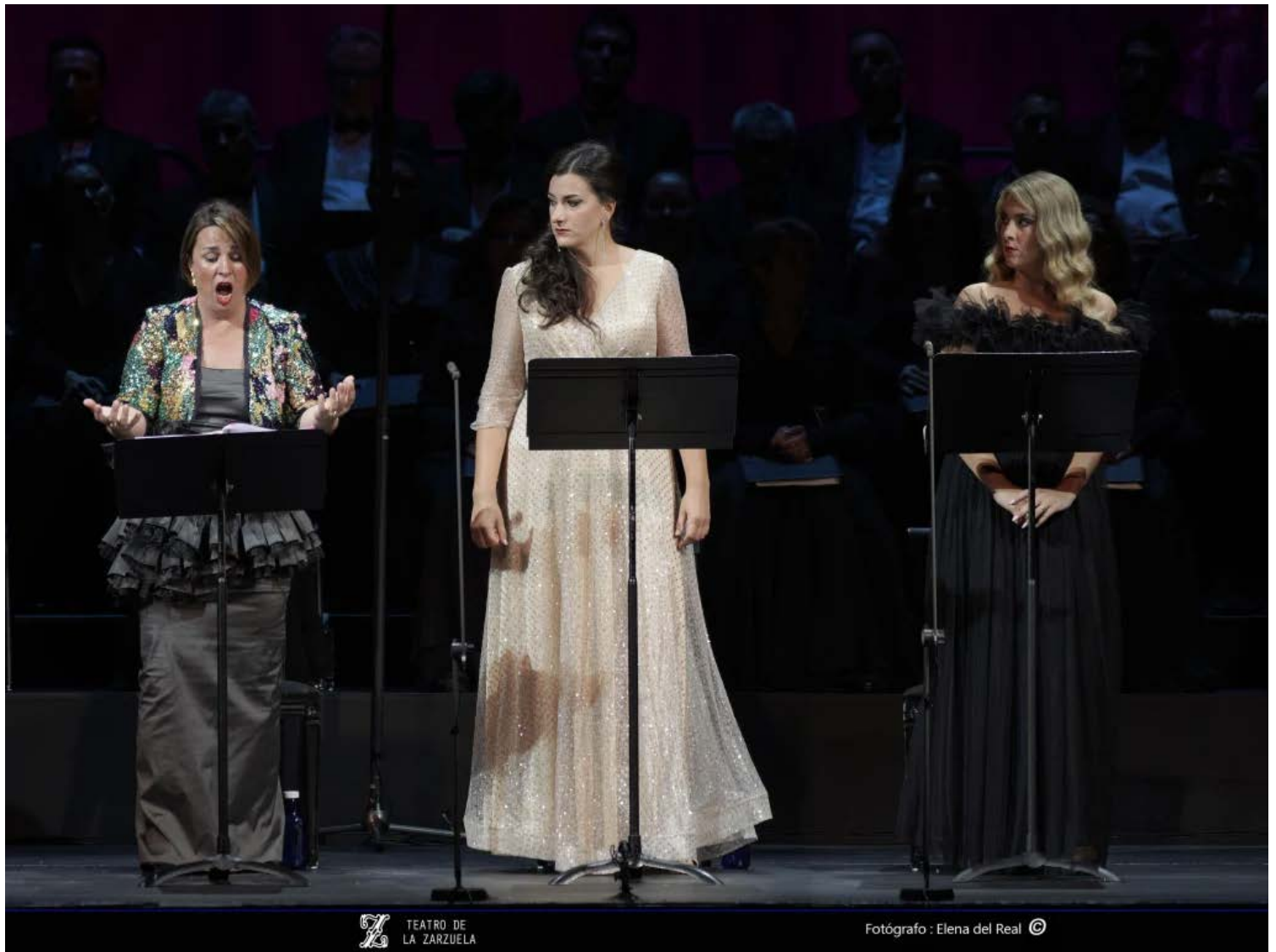


Ramón Casas: *Retrato de Felipe Pedrell*

La Celestina de Pedrell es la primera aproximación operística llevada a cabo a partir de la historia creada por Fernando de Rojas, que también ha inspirado a compositores como Joaquín Nin-Culmell (1965 y cuyo estreno mundial también tuvo lugar en el Teatro de La Zarzuela en 2008, tras cancelarse en 1994 el estreno barcelonés por el incendio del Liceo) y Maurice Ohana (1988). Entre

las *Celestinas* frustradas, destacan el proyecto que acariciaron Stefan Zweig y Richard Strauss en 1936 y el que en 1962 esbozó Óscar Esplá a partir de una adaptación en verso del libretista de zarzuelas Federico Romero.

Pedrell, autor también del libreto de *La Celestina*, que emplea el castellano antiguo, realiza para su ópera algunos cambios sustanciales con respecto al texto original: la escena inicial del acto I, una cacería, es invención suya y la ambientación urbana y de interiores del original pasa a ubicarse en un entorno campestre; en el acto III Pedrell se recrea teatralmente en la muerte de *Celestina* y alarga su desenlace, mucho más elíptico en el libro; en el acto IV el discurso de *Melibeia* que antecede a su suicidio se simplifica en aras de la efectividad dramática. Pedrell recurre en *La Celestina* a temas-guía o melodías-tipo (Emilio Casares contabiliza hasta treinta y seis: la caja, el deseo, la codicia, la muerte...) que recuerdan a los leitmotiv wagnerianos (el mito nórdico de *Tristán e Isolda* que recoge Wagner, puede beber perfectamente de la historia de amor entre Calisto y Melibeia), con los que da continuidad musical a la ópera y que ya empleaban otros compositores españoles del momento como Tomás Bretón o Ruperto Chapí. Pedrell, gran cultivador del género del *lied*, prefiere para su ópera la sucesión dialogal de las voces, prescindiendo de la estructura clásica de recitativos, arias, dúos, etc. El ideario de Pedrell lo lleva a la práctica empleando ritmos y músicas populares de los siglos XVI y XVII (canciones catalanas, romances castellanos, cantos procesionales de Semana Santa... la mayoría de ellos encomendados a los personajes populares: la espléndida escena, en el acto III, de la cena en casa de Celestina, tiene estructura de quinteto de zarzuela, en el que *Sempronio* se arranca con una jota para elogiar los encantos de *Melibeia* mientras que *Elicia* y *Areúsa*, las celosas criadas de *Celestina*, le dan la réplica a base de reproches) y recurriendo a instrumentos de época (laúd, órgano). Hay que destacar la presencia constante del personaje de *Celestina* a lo largo de la ópera así como también del coro, activo durante toda la ópera (de cazadores, de monjes... o en el mágico final, en el que los vecinos acompañan musitando y susurrando sin palabras el lamento, descargo y suicidio de *Melibeia*). En cuanto a la orquestación de *La Celestina*, ocupa muchas veces el centro del discurso dramático, con una riqueza instrumental y una densidad cromática que no desmerece a Debussy (cómo no emparentar a los protagonistas de *La Celestina* con los del mito de *Pelléas et Mélisande*, ópera que el compositor francés estrenaría en 1902, justo estos mismos años), como se puede apreciar en el imponente y monumental (media hora) Lamento de Melibeia, de la escena quinta del acto II. Pero no sólo encontramos en *La Celestina* ecos de los influyentes Wagner y Debussy: el magnífico final del acto II es puro verismo, cuando *Calisto* estalla exultante tras conquistar a su amada («¡*Melibeia es más mía que de sí misma!*») con el fondo del coro cantando el *Kyrie eleison* en un sorprendente paralelismo con el celebrado final del acto I de *Tosca* de Puccini (a cuyo estreno en Madrid, en diciembre de 1900, debió sin duda acudir Pedrell, enfrascado en esa misma época en la composición de *La Celestina*) en el que un eufórico *Scarpia* exclama «*Tosca, mi fai dimenticare Iddio! / ¡Tosca, me haces olvidar a Dios!*», mientras el coro entona el *Te Deum*.

TEATRO DE
LA ZARZUELA

Fotógrafo: Elena del Real ©

De izquierda a derecha: Maite Beaumont (*Celestina*), Miren Urbieta-Vega (*Melibea*) y Sofía Esparza (*Lucrecia*).

En definitiva, *La Celestina*, que podía haber sido una de las grandes óperas españolas de todos los tiempos, quedó como un eslabón perdido sin poder cumplir el destino anhelado por su autor de amalgamar el género en España y marcar el camino a seguir por las siguientes generaciones de compositores, debido a ser inexplicablemente sustraída al público. A Felipe Pedrell le ha pasado algo parecido que a Conrado del Campo, que tuvo que sufrir condescendientes o peyorativos juicios de valor que le encasillaban como un autor con oficio pero carente de inspiración, un maestro demasiado teórico, escolástico, tirando a espeso. Y con Pedrell, más citado en los manuales que interpretado en las salas, pasa tres cuartos de lo mismo. A veces la supervivencia de una obra en el repertorio o su condena al olvido depende en gran manera de que se interprete y registre y de la calidad de sus intérpretes. Y en esta ocasión se contó con cantantes como Miren Urbieta-Vega (*Melibea*), Andeka Gorrotxategi (*Calisto*) o Maite Beaumont (*Celestina*), que se entregaron en sus respectivos papeles muy bien acompañados por el coro y la orquesta titulares dirigidos por Guillermo García Calvo. Manuel de Falla recogería en su libro de 1923 *Felipe Pedrell* unas clarividentes reflexiones que el compositor tarraconense le hizo poco antes de su fallecimiento: «A mí no se me ha hecho justicia ni en Cataluña ni en el resto de España. A mí se me ha querido rebajar constantemente, diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen

compositor. Yo no pido respetos para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que la juzguen». Que tomen nota, los primeros, los supremacistas catalanes si no quieren que les vuelvan a clavar una estocada hasta la empuñadura y que, de nuevo, Madrid les gane el tirón estrenando alguna otra «ópera catalana».

Rafael Valentín-Pastrana

[@rvpastrana](#)

Videobibliografía:

- Emilio Casares: *La Celestina de Pedrell. El esplendor de una ópera de culto tras 120 años de abandono.* Teatro de La Zarzuela. Madrid, 2022.
- Oriol Pérez Treviño: *Felip Pedrell, l'oblidat.* El Punt Avui. Barcelona, 2022. Traducción libre de Rafael Valentín-Pastrana.
- Rafael Valentín-Pastrana: *Si don Conrado levantara la cabeza...* www.eltema8.com, 2022.
- Rafael Valentín-Pastrana: *«La dueña» o cómo el tarraconense Roberto Gerhard combatió desde su exilio inglés a la «leyenda negra»...y al nacionalismo catalán.* <http://www.eltema8.com>, 2022.
- Rafael Valentín-Pastrana: *«Tabaré»: la ópera con la que Tomás Bretón contribuyó a propagar la «leyenda negra».* www.eltema8.com, 2022.
- Rafael Valentín-Pastrana: *«Circe», el proyecto de Ruperto Chapí de crear una ópera nacional española, que encalló como la nave de Ulises.* www.eltema8.com, 2021.
- Rafael Valentín-Pastrana: *Éste es el beso de Tosca.* www.eltema8.com, 2021.
- Rafael Valentín-Pastrana: *¡Son noventa los días que te quedan!* www.eltema8.com, 2021.
- Rafael Valentín-Pastrana: *España abre los ojos ante una gran ópera rescatada del olvido: «Marianela» de Jaime Pahissa.* <http://www.eltema8.com>, 2020.
- Rafael Valentín-Pastrana: *“Farinelli”: una gran ópera española de un señor de Salamanca.* www.eltema8.com, 2020.
- Laura Mier Pérez: *Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco.* Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica nº 35. Ediciones Complutense, 2017.

Nota 1: Este *post*, dedicado a Felipe Pedrell, constituye el número 57 de la serie dedicada a **Los titanes de la composición del siglo XX**.

Nota 2: Las imágenes incluidas en este *post* del diseño del cartel y de los conciertos y/o ensayos de *La Celestina* son © Teatro de La Zarzuela / Elena del Real. Madrid, 2022.



Este sitio usa Akismet para reducir el spam. [Aprende cómo se procesan los datos de tus comentarios.](#)

Esta entrada fue publicada en septiembre 11, 2022 por [Rafael Valentín-Pastrana](#) en [Música](#) y etiquetada con [Albéniz](#), [Amadeo Vives](#), [Óscar Esplá](#), [Barbieri](#), [Debussy](#), [Federico Romero](#), [Gerhard](#), [Granados](#), [Joan Maragall](#), [Joaquín Nin-Culmell](#), [Manuel de Falla](#), [Pau Casals](#), [Pedrell](#), [Puccini](#), [Richard Strauss](#), [Roberto Gerhard](#), [Ruperto Chapí](#), [Tomás Bretón](#), [Zweig](#).

<https://wp.me/p2Tvpv-6vk>

[Entrada anterior](#)

[Blog de WordPress.com.](#)



CRÍTICAS

MADRID / 'La Celestina', decaído estreno absoluto

Manuel García Franco

12/09/2022

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 9-IX-2022. Pedrell: *La Celestina*. Maite Beaumont (Celestina), Miren Urbieta-Vega (Melibea), Andeka Gorrotxategui (Calisto), Juan Jesús Rodríguez (Sempronio), Simón Orfila (Parmeno), Sofía Esparza (Lucrecia), Lucía Tavira (Elicia), Gemma Coma-Alavert (Areúsa), Javier Castañeda (Pleberio), Mar Esteve (Tristán), Isaac Galán (Sosia). Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: Guillermo García Calvo.

Es fácil citar a Felipe Pedrell (1841-1922) como “creador de la

moderna escuela nacionalista española”, o asegurar con la misma firmeza que no fue un compositor digno de tal nombre. Hoy día un crítico, un musicólogo o un compositor debe considerar al músico de Tortosa sin apasionamiento alguno. Pero uno de los males que aún persisten en la música española es el desconocimiento de nuestros propios artistas, y Pedrell, pese a todo, sigue teniendo algo de desconocido, como desconocidos son otros maestros que después vinieron.

Se puede cuestionar si fue realmente un creador de escuela musical, si se le ha de considerar el auténtico fundador de nuestra musicología y si era, como él decía en sus últimos tiempos con desesperada amargura, “un buen compositor”. Fue Pedrell durante toda su vida artística un hombre polémico. Pero es verdad que gran parte de sus obras musicológicas son verdaderos monumentos: el opúsculo *Por nuestra música*, breve tratado aclaratorio en el que expone sus ideas estéticas y musicales; el fundamental y magnífico *Cancionero popular español* en cuatro volúmenes (los estudios que contiene cada volumen son de enorme importancia); la monumental edición de las obras completas de Tomás Luis de Victoria (*Opera Omnia Ludovici Victoria*), publicada en Leipzig, o la gran antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, por nombrar algunas de ellas.

La obra musical de Pedrell es muy numerosa, aunque se vio disminuida por el sentimiento autocrítico de su autor, que llegó a

destruir varias partituras. Como creador, se manifiesta en su punto más elevado, y en el que desarrolla sus ideas de madurez, en la trilogía escénica *Los Pirineus*, sobre un gran texto catalán de Víctor Balaguer; la ópera *La Celestina*, sobre libreto del propio músico inspirado en la inmortal tragicomedia del bachiller Fernando de Rojas, y *El comte Arnau*, sobre el bello poema de Joan Maragall.

Fiel a su espíritu de salvaguarda y difusión del género lírico español, el Teatro de la Zarzuela ha inaugurado la temporada 2022/23 con otra obra rescatada del olvido, cuyo estreno debería haber tenido lugar hace 120 años.

Una producción artística que no tiene contacto con el público de una forma

inmediata puede quedar en una especie de limbo irrecuperable. Se trata de *La Celestina*, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea en cuatro actos, de Pedrell, en una producción del propio Teatro, ofrecida en dos sesiones en versión de concierto, en la edición



Andeka Gorrotxategui y Maite Beaumont en "La Celestina" en el Teatro de la Zarzuela.

crítica de las 750 páginas del manuscrito original realizada por el joven musicólogo David Ferreiro. Hablamos de un estreno absoluto, ya que a pesar de sus intentos nunca llegó a estrenarse.

El estreno de *La Celestina* debía de haberse producido en el Liceu ocupando el lugar de la primera función de la temporada de 1902/03. No sabemos por qué razón la Junta del Liceu decidió estrenar la ópera *Cristoforo Colombo* de Franchetti en su lugar. Antes del inicio de la temporada de 1914/15 la Junta del Liceu prometió al compositor el estreno de la ópera “si había alguna posibilidad”. El compositor contaba por entonces 61 años y debía cuidarse del proyecto desde Madrid. A pesar de ello, Pedrell contó con unos buenos valedores que intentaron facilitarle las gestiones. Sin lugar a duda, el más activo de ellos fue Manuel de Falla. La mayoría de las gestiones de don Manuel se realizaron en París, con fecha posterior al estreno de *La vida breve*, quien intentó que la Opéra Comique de París o la Opera de Niza le abrieran sus puertas. Una vez instalado en Madrid, Falla prometió a Pedrell tratar el estreno de la obra en el Teatro de la Zarzuela ante la negativa del Teatro Real. En 1916 se lo propuso a Diaghilev durante un viaje que realizaron a Andalucía para buscar argumentos para *El corregidor y la molinera*. Despertó curiosidad, pero no se cumplió el deseo. La primera interpretación parcial de la ópera se realizó el 22 de octubre de 1921 bajo la iniciativa de Pau Casals, en un concierto homenaje a Pedrell. Finalmente en 2008 Antoni Ros Marbà ofreció dos escenas en el Gran Teatre Liceu de Barcelona.

La vida de Pedrell representa un continuo esfuerzo al servicio del idealismo y del puro arte, que tuvo pocas compensaciones. “Ni en Cataluña ni en el resto de España se me ha hecho justicia”, decía en sus últimos años. Y añadía:



“Se ha querido rebajarme constantemente diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor”. Sin duda respondía a los ataques que recibía sobre sus posibilidades creativas, cuando se hablaba de *“la seva afició a galvanisar cadavres artístics... Pels seus entusiastes, el professor tortosí és un continuador d'en Beethoven i d'en Wagner; pels seus enemics és un recopilador actiu, diligent, aprofitat (...) Pedrell és un artista crític, no un artista creador”*.

Se ha dicho que la música de *La Celestina* es la más equilibrada, coherente y madura de toda la producción pedrelliana. Una partitura que hemos podido escuchar, fundamentada en un nacionalismo romántico, procedente de varias fuentes: la canción popular, muy bien armonizada por el autor, la tradición musical nacional anterior al siglo XVIII y ciertos principios del arte escénico wagneriano sin prescindir del toque straussiano, verista e

impresionista. Su música pivota, en este caso, sobre el libreto adaptado por Pedrell respetando la prosa de Fernando de Rojas, con su distanciador arcaísmo. Por otra parte, se añaden cosas en un supuesto ambiente de la época. Todo ello hace pensar la difícil viabilidad escénica. Esta obra musical se nos revela densa, de pocos contrastes, con un tratamiento de las voces de exigencia y con escaso sentido dramático por su ausencia de desarrollo, que tiene más sus logros en el acto tercero, con el asesinato y muerte de Celestina, y en el cuarto, la parte final de la ópera, con el recitativo arioso de Melibea que la conduce a su suicidio, remedo del *Liebestod* de la Isolda wagneriana. Magnífica la interpretación de Miren Urbieta-Vega, soprano lírica que sostuvo un buen fraseo y emisión convincentes.



No tuvo su tarde el tenor Andeka Gorrotxategui, que estuvo en todo momento en actitud de brazos cruzados. Ya en los dos últimos actos se resintió su voz en el papel de Calisto, rol dificultoso por sus saltos de escala. No pudo acabar la obra, a pesar de sus esfuerzos,

de forma feliz. Maite Beaumont expresó su buena línea de canto y matizó con suficiencia a Celestina. Juan Jesús Rodríguez como Sempronio y Simón Orfila como Parmeno, criados de Calisto, estuvieron seguros y contundentes en sus voces de barítono y bajo, respectivamente. El resto del elenco pudo defender sus personajes sin dificultad y suficiente prestación.

Atento y con rigor, al frente de la ORCAM, Guillermo García Calvo hizo lectura honrada y fidedigna de la compleja partitura, evitando que la masa orquestal ensordeciera a las voces e intentando ofrecer una sonoridad pulcra y equilibrada que no siempre se manifestó. Para aligerar la partitura, en esta versión de concierto se eliminaron alguna que otra escena de cada uno de los actos, así como corregir alguna que otra modificación de la edición crítica y deficiencias técnicas del propio compositor. Bellas intervenciones del coro que da paso a materiales de procedencia histórico y popular en los tres primeros actos y una especial y original presencia en el acto IV como coro interno a *boca chiusa*.

Pedrell, como otros maestros, necesita una revisión que ponga las cosas en su punto. Un deseo no cumplido en 1914 por parte del Teatro de la Zarzuela al fin cumplido en 2022, aunque no con la satisfacción prevista.

Manuel García Franco

[Fotos: Elena del Real]



Suscríbete a nuestra **newsletter**

Enviar

SÍGUENOS



Al fin, esa ópera de hace un siglo, La Celestina

JOSÉ CATALÁN DEUS 13 Sep 2022 - 18:48 CET



Roto el maleficio que la sepultaba, esta ópera española emerge como una creación destacada de nuestra lírica. Lo hace un siglo después de su creación y en una versión concierto muy parca, lo que dificulta apreciar sus méritos. Ahora toca estrenarla en una gran producción del Teatro Real y programarla con alguna frecuencia, tal y como merece. Es una aportación española al género de nivel comparable a las grandes de su época.

En 1902 Claude Debussy estrenaba *Peleas y Melisande*; en 1901 aparecía *Rusalka* de Antonín Dvořák, y el año anterior Giacomo Puccini terminaba *Tosca*. 'La Celestina constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard. Esta obra emblemática, nunca estrenada, fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903 y admirada desde entonces. Este acto de inteligencia cultural del Teatro de la Zarzuela está cargado por ello de significado, y una vez más nos recuerda el drama de ser compositor de ópera en España. Asistiremos, 120 años después de su creación, al estreno mundial de una ópera cargada de historia, de culto, diríamos hoy, y sin duda, la más madura de toda la producción pedrelliana. Más allá del valor objetivo de La Celestina, con este acto se repara un auténtico delito cultural, dado el peso que tuvo la obra a comienzos del siglo XX. Es de justicia agradecer al joven musicólogo David Ferreiro Carballo el esfuerzo titánico de hacer una edición moderna de las 750 páginas del manuscrito original; sin ello esta aventura sería imposible', escribe Emilio Casares Rodicio en el magnífico programa de mano (todavía los teatros de Madrid siguen sin restablecer la costumbre que interrumpió la pandemia, y el público se aguanta).

La Tragicomedia de Calisto y Melibea aparece en los últimos años del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, y desde entonces ha supuesto un misterio, de gestación complicada y autoría dudosa, aunque el toledano Fernando de Rojas (1465-1541) no haya podido ser apegado de esa gloria y los expertos no sepan si definirla como novela o teatro, clasificaciones posteriores para facilitar las cosas. Don Fernando fue fundamentalmente un jurista de prestigio en Talavera de la Reina al que no se le conoce ninguna otra tentación literaria en su larga vida.

El catalán Felipe Pedrell (1841-1922) creó la musicología moderna española. Fue el primero en estudiar la música tradicional o folclórica española, encontrando particularmente en el flamenco el objeto e inspiración adecuados para emprender la búsqueda de una música nacional o de carácter propio en España. Por otra parte, fue editor y estudioso de la obra de Tomás Luis de Victoria, reivindicando la gran tradición renacentista española conducente al Barroco. Gracias sobre todo a la gran labor de Pedrell, los compositores españoles comenzaron a incluir temas, ritmos y escalas propios de la tradición española, creando lo que se conoce como 'nacionalismo musical español' paralelo al resto de los nacionalismos musicales europeos del período. Se afirma que su catálogo supera las trescientas obras, con una especial presencia de la música lírica, pero óperas tiene seis. En realidad, está pendiente de una valoración completa y afinada.

Esta tragicomedia lírica de Calisto y Melibea en cuatro actos (tres, dice la Wikipedia, para que nos hagamos cargo del abandono en que se encontraba) era todo un desafío. El texto original en castellano antiguo estimuló a Pedrell. El que para los primeros románticos la obra tuviera significado trascendente y oculto, le decidió definitivamente, impresionado por la tensión del argumento (intriga lo llaman ahora). Tomó una decisión muy importante a la hora de escribir el libreto: 'Cuando me vi en el caso de condensar así las palabras como la acción, utilicé fragmentos de un antiguo romance, que viene a ser un compendio en verso de La Celestina, romance no tradicional ni popular, pero sí muy viejo y de gran curiosidad literaria (al parecer se trata de la Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea de prosa trobada en metro por don Pedro de Urrea, dirigida a la Condesa de Aranda, su Madre; es una copia manuscrita del siglo XVIII que teatraliza la historia original; se conserva en la Biblioteca Nacional de España); y cuando para producir efectos deseados, como la escena de exposición o del deporte de caza, o como los cuadros terceros de los actos segundo y tercero, indicados de pasada, solamente, en la obra de Fernando de Rojas, y que por muy dramáticos entraban de lleno en mi plan, acudí a nuestro romancero general o a la misma obra de Rojas, utilizando los paralelismos de la narración o las reflexiones morales que de ella se desprendían y que para el desarrollo lógico de la acción se me ofrecía a manos llenas con la riqueza de detalles que es de admirar en un prosista tan poeta, y en un prosista y un poeta tan músico por lenguaje y por conceptos, como Fernando de Rojas'.

Un libreto certero y una partitura inesperadamente contundente, más centroeuropea de lo que él pensaba. La orquestación apasionada y densa, con una orquestación muy potente que llega a sumergir las voces en no pocos momentos, que se gestó con gran rapidez durante el año 1902. El día 30 de junio, comenzó a hacer la selección del libro y la composición. Empezó la escritura por el último acto a fin de evitar la fatiga que siempre llega al final de la obra. Hay una gran evolución de estilo entre su anterior obra, Els Pirineus, y Pedrell se presenta más maduro y seguro, más desenvuelto en el tratamiento armónico, más rico en detalles

rítmicos. Los motivos guías son numerosos, e interesantes armónicamente. La relación del texto y de la música es más estrecha y sugerente. Y el aroma wagneriano va creciendo con las intervenciones corales hasta ser clamoroso en la enorme despedida del mundo de Melibea.

En esta versión en concierto se ha eliminado del Acto Primero el diálogo entre Calisto y Parmeno (escena III) y algunos fragmentos del primer encuentro con Celestina (escena IV); del Acto Segundo, Cuadro Primero, el diálogo entre Parmeno y Sempronio (escena I), así como fragmentos del diálogo entre Lucrecia y Celestina (escena IV); del Acto Tercero, Cuadro Primero, fragmentos de la visita de Calisto a Melibea (escena I); y del Acto Cuarto parte del diálogo entre Pleberio, Lucrecia y Melibea (escena II) y del lamento de Melibea (escena III).

La inexistencia de contexto escenográfico provoca algunos inesperados saltos en la trama, pero todo el mundo sabe de qué va La Celestina. La dirección musical de Guillermo García Calvo tiene el mérito añadido de los estrenos mundiales, la ausencia de sugerencias y comparaciones que alimentan las óperas cuando tienen largo recorrido. Y el hacer subir de nivel a una orquesta acostumbrada a la menor exigencia zarzuelística. El reparto ganó el reto, aunque no ajustaran del todo el papel de Celestina en Maite Beaumont, una soprano joven que chocaba en cuerpo y alma con el personaje arquetípico de la vieja malvada, y el de Calixto en Andeca Gorrochategui: sí que su voz de tenor lírico-spinto sería la adecuada; más dulce, menos aguda y grandilocuente nos hubiera gustado. Sin duda Miren Urbieta-Vega hizo una gran Melibea. Preciso el Sempronio de Juan Jesús Rodríguez y aún más sucinto el Parmeno de Simón Orfila. Pero personajes tan tremendos son imposibles de imaginar en una fila de sillas, cada cual vestido a su manera. Y se echaron en falta un control del vestuario y un maestro actoral: precisamente, careciendo de cobertura, los cantantes tenían que transmitir duplicado el contenido de las escenas y sus sentimientos variables; apenas ocurrió.

La orquesta y el coro estuvieron a gran altura. Pero el público no llegó a tanto: ni llenó el aforo ni apreció lo que de extraordinario tenía la propuesta. Aplaudió educadamente la mayoría que no salió corriendo. Es increíble la fuerza que mantienen algunos prejuicios del pasado, como el del enfretamiento entre la zarzuela y la ópera. Solo han colaborado a mantener el hándicap de la primera y a casi borrar la segunda en su faceta española. El que lo entienda, que nos lo explique.

El 3 de julio de 2008 se cantaron dos escenas en el Liceo, seleccionadas y dirigidas por Antonio Ros Marbá, con Marina Rodríguez Cusí como Celestina, Ana Ibarra como Melibea y Jeffrey Dowd como Calisto. No obtuvieron refrendo. Pero en septiembre la Zarzuela estrenó con música y libreto del compositor Joaquín Nin-Culmell, otra versión a partir de la obra de Fernando de Rojas, con textos incorporados de Juan del Encina. 'El siglo XV español pasado por el tamiz musical del siglo XX', decíamos ([ver nuestra reseña](#)). No seremos nosotros quienes las comparen.

Aproximación al espectáculo (valoración del 1 al 10)

Interés: 9

Libreto: 8

Partitura: 8

Dirección musical: 8

Dirección artística: n/h

Voces: 8

Orquesta: 8

Coro: 8

Producción: 6

TEATRO DE LA ZARZUELA

La Celestina

Tragicomedia lírica en cuatro actos

Versión en concierto

Música y libreto de FELIPE PEDRELL

Libreto basado en la tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas

Viernes 9 y domingo 11 de septiembre de 2022

Dirección musical

GUILLERMO GARCÍA CALVO

Reparto

Celestina MAITE BEAUMONT;

Melibea MIREN URBIETA-VEGA;

Calisto ANDEKA GORROTXATEGI;

Sempronio JUAN JESÚS RODRÍGUEZ;

Parmeno SIMÓN ORFILA;

Lucrecia SOFÍA ESPARZA;

Elicia LUCÍA TAVIRA;

Areusa GEMMA COMA-ALABERT;

Pleberio JAVIER CASTAÑEDA;

Tristán MAR ESTEVE;

Sosia ISAAC GALÁN.

Orquesta de la Comunidad de Madrid. Titular del Teatro de La Zarzuela

Coro del Teatro de La Zarzuela. Director: Antonio Fauró

Edición crítica de David Ferreiro Carballo

(Instituto Complutense de Ciencias Musicales /


Sociedad Española de Musicología, 2022)



GRAN SELECCIÓN DE OFERTAS MULTI-TIENDA

ALMACENAMIENTO EXTERNO

ACTUALIZACIÓN CONTINUA

-  SuperChollos
-  Ofertas Oro
-  Ofertas Plata
-  Ofertas Bronce

ALMACENAMIENTO EXTERNO DISPOSITIVOS WIFI IMPRESORAS PORTÁTILES TABLETS

CONTRIBUYE CON PERIODISTA DIGITAL

Buscamos personas comprometidas que nos apoyen

COLABORA



José Catalán Deus

Autor

Editor de Guía Cultural de Periodista Digital, donde publica habitualmente sus críticas de arte, ópera, danza y teatro.



ALSO ON PERIODISTA DIGITAL

hace 20 horas

¡Pedro Sánchez y su narcisismo no ...

hace 21 horas

Tres meses después: Mónica Oltra entra ...

hace 16 horas

La fulminante pregunta del juez que puso a ...



PERIODISTA DIGITAL, SL CIF B82785809
 Avenida de Asturias, 49, bajo
 28029 Madrid (España)
 Tlf. (+34) 91 732 19 05
 sugerencias@periodistadigital.com

Privacidad

Idioma CAT

[ON TROBAR LA REVISTA](#) | [QUI SOM?](#) | [AUTORS](#) | [CONTACTA](#)



CULTURA | MÚSICA | AFINANT

Pedrell, amb un retard de 120 anys

L'estrena absoluta
de 'La Celestina'
al Teatro de la



SUBSCRIURE'M

política&prosa

ACCÉS SUBSCRIPTORS

[LA REVISTA](#) [EDITORIALS](#) [POLÍTICA](#) [CULTURA](#) [SOCIETAT](#) [DOSSIER](#)

[PERSONES](#) [ÀLBUM](#) [ACTIVITATS](#) [Q](#)

Maite Beaumont, Miren Urbietta-Vega i Sofia Esparza, en la versió de concert de 'La Celestina' al Teatro de la Zarzuela. Fotografia d'Elena del Real.



Rosa Massagué

13 SETEMBRE 2022



Mentre Barcelona ignora el centenari de la mort de [Felip Pedrell](#) (Tortosa 1841- Barcelona 1922), a Madrid no l'han oblidat i el record que li han dedicat és dels que fan història perquè ha consistit en l'estrena absoluta de la seva òpera *La Celestina*, una de les seves partitures teatrals més reeixides. El Teatro de la Zarzuela ha inaugurat la seva temporada amb la interpretació d'aquesta òpera, tot i que en versió de concert, els dies 9 i 11 de setembre, i ha estat molt ben rebuda pel públic.

Pedrell va compondre *La Celestina* a partir de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que Fernando de Rojas va escriure a finals del

segle XV sobre l'amor i la mort en la figura dels joves amants, i la cobdícia personificada en l'alca vota del títol. El llibret va ser una adaptació feta pel mateix compositor. Que aquesta òpera no s'hagi estrenat fins ara, tot i que en versió de concert, cent vint anys després de la seva composició, palesa el drama de ser compositor d'òpera a Espanya com molt bé diu el professor Emilio Casares Rodicio al programa de mà d'aquesta estrena.

El compositor tortosí va acabar *La Celestina* el 1902 i havia d'inaugurar la temporada 1902-1903 del Liceu, teatre en el qual havia tingut grans èxits amb *L'ultimo Abenzerraggio*, *Quasimodo* o *Los Pirineus*. L'estrena no es va produir. Quan se'n va tornar a parlar l'empresari del teatre, Albert Bernis, no tenia pressupost pel muntatge ni tampoc per contractar dues cantants de primera categoria com exigia Pedrell per als papers de Celestina i Melibea. Un altre intent de representar-la al teatre també va fracassar.

Manuel de Falla que primer va ser alumne

de Pedrell i després amic i defensor del seu ideari musical modernitzador de la música a Espanya, va intentar sense èxit que *La Celestina* es representés a Madrid i a París. La Gran Guerra (1914-1918) va contribuir a aturar altres projectes per a portar-la als escenaris. L'obra era coneguda gràcies a la seva versió per a piano (1903) i va ser un altre amic de Pedrell, Pau Casals, qui va interpretar en públic alguns números el 1921.

PUBLICITAT



Més recentment, Antoni Ros Marbà va dirigir a l'OBC en un enregistrament d'alguns fragments d'una durada total de poc més de mitja hora interpretats per Elisabete Matos (Melibea), Elena Gragera (Celestina) i María Rodríguez (Lucrecia). I

el 2008 el mateix director es va posar al capdavant de l'orquestra del Liceu per un programa que constava d'una primera part amb dues escenes de l'òpera de Pedrell i una segona, amb *La pesta* de Robert Gerhard. Aquella interpretació no li va fer cap favor a l'obra de Pedrell. I fins ara, al Teatro de la Zarzuela, on s'ha interpretat a partir de l'edició crítica del musicòleg David Ferreiro Carballo, de la que s'han eliminat alguns fragments per a la versió de concert.

Pedrell, el pare de la musicologia hispana, va plasmar a *La Celestina* tots els principis als quals havia dedicat la seva recerca, la música popular i la historicista, sense oblidar els corrents que hi havia a Europa en aquells moments, en particular el wagnerisme del qual el compositor tortosí va ser un dels introductors a Catalunya. Així a la partitura hi ha reescrits una sèrie de cants tradicionals, molts d'ells catalans, i obres dels segles XVI i XVII.



La Coma-Alabert, Simón Orfila i Juan Jesús Rodríguez, en la versió de concert de 'La Celestina' al Teatro de la Zarzuela. Fotografia

Wagnerià, sí o no

Hi ha un cert debat sobre la influència wagneriana en aquesta obra. El que és

cert és que Pedrell incorpora uns temes-
guia a la manera dels *leitmotifs* de
l'alemany, trenta-sis en total. Com
Wagner, també fuig de l'estructura
clàssica de l'òpera feta de moments
concertants (àries, duos, tercets...) i
afavoreix un cant dialogal. La densitat
orquestral i la teatralitat potser l'acosten a
l'autor de *Tristan und Isolde*, però també
l'apropen al verisme del moment.

El primer acte és el menys estimulant,
però a mesura que l'òpera progressa es va
veient la seva gran qualitat musical que
en el darrer ofereix moments d'una gran
riquesa i complexitat. El dia 11, les veus
protagonistes d'aquesta estrena absoluta i
retardada van resultar una mica
irregulars. La mezzosoprano Maite
Beumont havia assumit el rol de Celestina
només dues setmanes abans perquè qui
l'havia d'interpretar, Ketevan Kemoklidze
es va retirar. Aquest poc temps per a
preparar-la es notava amb la cantant
totalment pendent de la partitura i en
lluïta a vegades amb un volum excessiu
de l'orquestra.

PUBLICITAT



La vocalitat de Calisto es mou en la zona més aguda i el tenor Andeka Gorrotxategi va patir i fer patir. Qui, en canvi va brillar i molt va ser la soprano Miren Urbietta-Vega en el paper de Melibea, particularment amb el llarg i preciós lament del quart acte abans de suïcidar-se quan el cor l'acompanya amb la boca closa. El baríton Juan Jesús Ortega i el baix Simón Orfila van compondre molt bé els papers dels criats de Calisto, Sempronio i Parmeno respectivament. Completaven el repartiment Sofía Esparza (Lucrecia), Lucía Tavira (Elicia), Gemma Coma-Alabert (Areúsa), Javier Castañeda

(Pleberio) Mar Esteve (Tristán) i Isaac Galán (Sosa).

L'orquestra era la del teatre i la dirigia el titular de la casa, Guillermo García Calvo, que ho va fer des del fossat amb moments de volum excessiu que perjudicava les veus i a vegades amb un so poc net, però en conjunt amb bon resultat. El cor, també de la casa, té força paper en aquesta òpera i el va resoldre molt eficaçment.

Cal donar la benvinguda a aquesta estrena absoluta amb la recuperació de patrimoni que això representa.

Tanmateix, és una llàstima que s'hagi fet en versió de concert. Si fer una posada en escena era un risc que no es volia córrer, una versió semiescenificada hagués donat a aquesta òpera un millor atractiu.

La petja del compositor

El Teatro de la Zarzuela va acompanyar l'estrena de l'òpera pedrelliana amb un recital de piano a càrrec de García Calvo,

el matí del dia 11, amb obres de compositors posteriors els quals, tanmateix, van seguir la petja del Pedrell musicòleg en la recerca del folklore i de la música popular als seus països. El director va interpretar, en primer lloc, cinc peces de les *Danses espanyoles* de Granados. Va seguir amb *4 Peces líriques* del noruec Edvard Grieg, *5 Concerts d'estudi sobre temes xinesos* del compositor rus poc conegut Aleksandr Cherepnin, *6 Danses búlgares* de Bela Bártok i *3 Danses argentines* d'Alberto Ginastera.

Les obres del compositor rus, molt poc conegut, van ser tota una revelació amb unes peces compostes entre el 1934 i el 1936 que enllaçaven els seus grans coneixements, per raons professionals i personals, de la música xinesa amb la d'Igor Stravinski. Eren la suma del món ancestral xinès amb el de la música europea del segle XX.

A Barcelona, qui vulgui escoltar música de Pedrell haurà d'esperar al 14 de novembre al Palau de la Música quan el

trio que porta el nom del compositor tortosí interpretarà un *Nocturn* en un programa amb obres de Gerhard i Mendelssohn. I a L'Auditori, l'OBC ha programat el seu poema simfònic *Excelsior* (16 i 17 de desembre), i un altre poema simfònic, *I trionfi*, del que se n'interpretaran tres parts en dos concerts diferents dirigits per Marta Gardolinska el mes de març i per Jordi Francés el mes de maig.

També formarà part d'aquesta migradesa en ocasió del centenari de la mort de Felip Pedrell una exposició al Museu de la Música que està previst inaugurar el 22 d'aquest mes de setembre, de la qual, però a la web de la casa no hi ha cap informació més enllà del títol *L'empremta de Felip Pedrell*. I el Liceu, teatre en què Pedrell havia triomfat amb les seves obres? De moment, res. Potser la presència del seu director, Valentí Oviedo, a la representació de *La Celestina* el dia 11 permet albirar algun Pedrell al teatre de La Rambla? &

Compartir



Rosa Massagué



Blair”.

Ha treballat a El Periódico des de la seva fundació l'any 1978, amb etapes de corresponsal a Londres i Roma. És autora del llibre “El legado político de

Articles relacionats | Cultura



Pedrell, amb un retard de 120 anys

ROSA MASSAGUÉ



Molt més que Schubert

ROSA MASSAGUÉ



La dimissió dels lectors, un síntoma de la fatiga democràtica

JAUME BELLMUNT



Els ecos del passat

FÈLIX RIERA

Qui som?

política&prosa és una plataforma periodística de debat obert i plural i a la vegada un instrument d'acció ideològica i política pel damunt de blocs i de partits.

Fundadors subscriptors

Una proposta periodística amb subscriptors disposats a canviar les coses.

Subscriure'm ara

Butlletí Quinzenal

Correu electrònic

Accepto les polítiques de privacitat

Rebre el butlletí

© 2018 - 2021 Política & Prosa SL | ISSN **2604-708X** | [JUNTA GENERAL SOCIS](#) | [Avís Legal](#) | [Política de Privacitat](#) | [Política de Cookies](#) | [Termes i condicions de contractació](#)

Aquest web utilitza cookies pròpies i de tercers. Per a més informació pot accedir a la nostra Política de cookies.

Hi estic d'acord



Actualidad Críticas
Entrevistas CDs/DVDs



La Celestina de Pedrell en el Teatro de la Zarzuela



El **Teatro de la Zarzuela** tiene entre sus funciones principales la de divulgar el patrimonio lírico español.

Principalmente aquel que por distintas razones permanece en el olvido. Este es el caso de **Felipe Pedrell** (1841-1922), cuya obra y figura necesitaban con urgencia de atención y divulgación. Pedrell es uno de esos compositores de ópera españoles que no tuvieron suerte ni reconocimiento en sus composiciones. La ópera no era precisamente un género entendido ni apreciado en la España de esa época. Él

mismo se lamentó muchas veces de la escasa repercusión de sus obras. Su importancia para la música española fue sin embargo indudable. Musicólogo y reconocido docente, tuvo entre sus discípulos a Isaac Albéniz, Enrique Granados, Cristófor Taltabull, Pedro Blanco, José María Peris Polo, Joaquín Turina o Manuel de Falla.

En sus intentos de componer una ópera europea, al más puro estilo wagneriano, eligió como referencia para el libreto la obra de Fernando de Rojas **La Celestina** y compuso una ópera del mismo nombre. En ella aparecían, además de wagnerianas, influencias francesas y españolas, concretamente del repertorio antiguo y el oratorio.

En la música de La Celestina se nota la mano del erudito musicólogo, dejando en segundo plano la musicalidad y coherencia de una partitura más pensada para gustar al gran público.

Tal vez sea esta una de las razones por las que esta obra nunca llegó a estrenarse. Es ahora cuando la dedicación y empeño del Teatro de la Zarzuela, permiten el estreno absoluto de esta obra en versión de concierto.

La partitura de La Celestina es por momentos endiablada, sobre todo la escrita para alguno de sus personajes principales. En el elenco que ha participado en este estreno en el Teatro de la Zarzuela destaca la Melibea de **Miren Urbieta-Vega**, con un timbre homogéneo y de gran belleza. Tuvo momentos de gran musicalidad y bien dramatizados, como el final de Melibea previo a su muerte.

La Celestina corrió a cargo de **Maite Beaumont**, que sustituía Ketevan Kemoklidze que canceló su participación. Tiene mérito que en apenas unas semanas preparase un rol desconocido y exigente. En algunos momentos del primer acto su voz quedaba en un segundo plano ante el volumen de sonido de la orquesta y resto del elenco.

El que pasó por más dificultades fue el tenor vasco **Andeka Gorrotxategui** con su personaje de Calixto. No es la primera vez que tiene problemas sobre este escenario. Su técnica vocal, un tanto esforzada y tirante, junto a una partitura muy exigente y con continuos saltos al agudo, le llevaron a tener que guardar silencio en algunos momentos y que no pudiera terminar su partitura. Esperemos que soluciones pronto estas dificultades y podamos disfrutar de uno de los timbres más bellos de su cuerda.

El barítono **Juan Jesús Rodríguez**, siempre solvente y seguro, en esta ocasión ofreció una sólida interpretación de Sempronio, el criado de Calixto. Tiene un volumen amplio, un timbre baritonal cálido y un fraseo matizado y con acentos.

Simón Orfila dotó de gran presencia vocal a su personaje de Parmeno. Muy acertado en el carácter del rol que interpretó, menos refinado que el resto, y haciendo gala de la rotundidad de su voz.

Lucía Tavira y **Gemma Coma-Alabert** tuvieron un papel destacado en su intervención para asesinar a La Celestina, de un dramatismo muy convincente. Muy buen nivel también demostraron **Isaac Galán**, **Mar Esteve** y **Javier Castañeda**, en sus breves pero importantes intervenciones.

Sofía Esparza, como criada de Melibea, tuvo un destacado papel, sobre todo en el dúo con su señora, donde demostró el buen gusto de su canto y su fraseo.

El **coro**, cuyo papel es principal, estuvo especialmente inspirado. Con la participación de algunos de sus miembros en pequeñas intervenciones.

La labor de **Guillermo García Calvo** al frente de la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela cada vez es más notable. Puso en valor la musicalidad y, en algunos momentos, extraordinaria orquestación de una partitura que por fin hemos descubierto.

Fotografía: Elena del Real

Contacto



© 2022 Brío Clásica

Fotografía: Javier del Real

CULTURA


La Complutense recupera “La Celestina”, una ópera inédita de Felipe Pedrell

Texto: Jaime Fernández, Fotografía: Elena del Real (Teatro de la Zarzuela) - 15 sep 2022 11:43 CET



Los días 9 y 11 de septiembre, el **Teatro de la Zarzuela** ha estrenado, en versión concierto, la ópera **La Celestina**, que aunque estaba inédita en el escenario se conocía por su partitura y está considerada “la obra maestra de uno de los padres de la musicología española, Felipe Pedrell (1841-1922)”. La edición crítica la ha llevado a cabo el profesor del **Departamento de Musicología, David Ferreiro Carballo**, dentro de un proyecto financiado por el ministerio de Ciencia e Innovación, titulado “**Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata**”, y cuya investigadora principal es **Elena Torres Clemente**. La recuperación de la ópera forma parte, a su vez, del **proyecto MadMusic-CM, “Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX”**, financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo, liderado por el **ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)**.

Explica **David Ferreiro** que en este caso concreto **las fuentes han sido de fácil acceso**, ya que existe el manuscrito, accesible y digitalizado, en la **Biblioteca de Cataluña**, así como una reducción para canto y piano que publicó el mismo Pedrell en 1902, un poco después de que se fuese a estrenar la ópera, que está disponible en la **Biblioteca Nacional de España**, donde también está el libreto digitalizado.

La edición consistió en primer lugar en **afrentar la copia de una ópera larga**, de unas 750 páginas, lo que se ha hecho conjuntamente con el ICCMU. A partir de esa copia, Ferreiro **revisó todas y cada una de las notas y vio que todo tuviera sentido y no hubiera errores**, para a partir de ahí “**tomar decisiones editoriales, porque había partes confusas, algunas que había que adaptar o corregir porque no cuadraban a nivel dramático y musical**”. El trabajo de un editor crítico, de acuerdo con él, consiste en “proponer una solución en base a criterios científicos, y dejarla siempre por escrito y bien explicada, para que quien tenga capacidad y quiera hacerlo pueda rebatirla o proponer otra”.

Asegura Ferreiro que gracias a su formación musical **al ver la partitura puede no sólo entender el contenido, sino que incluso puede hacerse una imagen sonora de lo que está viendo**. A eso se suma que se puede sentar al piano y tocarla, y ahora “gracias a los editores de partitura se puede crear una representación midi del sonido, que aunque no tiene la misma calidad permite ir escuchando cómo suena”.

Obra de madurez

La Celestina, de acuerdo con el musicólogo, sigue la práctica que desarrollaba Felipe Pedrell, un compositor “**muy preocupado por crear un modelo de ópera nacional**”. Esta ópera, en concreto forma parte de lo que él denominó **Trilogía Ideal**, que fue su proyecto operístico más importante. La primera de las obras de esa trilogía fue **Los Pirineos**, que ya fue estrenada hace unos años tras su recuperación por el ICCMU, mientras que **La**

primera de las obras de esta trilogía fue **Los Pirineos**, que ya fue estrenada hace unos años tras su recuperación por el ICMS, mientras que **La Celestina** es la segunda y en ella “se puede ver un ahondamiento en los principios que él creía que debía ser la ópera nacional: basada en el drama lírico wagneriano, con elementos de la gran ópera francesa, con ciertas influencias del verismo y con la presencia constante de elementos folklóricos”. Recuerda Ferreiro que **Pedrell publicó también el Cancionero musical popular español**, prueba de que era un gran musicólogo y especialista en la música popular española, aparte de en la música de corte histórica.

La Celestina tenía previsto su estreno en el Liceo en el año 1902, pero nunca llegó a realizarse, así que se han tenido que esperar 120 años para poder escucharla completa, ya que “hasta ahora sólo se había podido escuchar un cuadro que grabó el maestro Ros Marbà y también hay noticias de que en 1921, Pau Casals, en un homenaje que se hizo a Pedrell, justo un año de su muerte, se hicieron algunos fragmentos de su obra”.

A pesar de que no se estrenó **fue muy influyente en otros compositores como Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Roberto Gerhard**, y fue así porque “Pedrell se preocupó de publicar la reducción para canto y piano, y fue una partitura muy consultada, sobre todo por sus alumnos. De hecho, uno de ellos, Manuel de Falla, fue de los que más luchó para que se pudiera estrenar la ópera, pero no lo consiguió”.

Explica Ferreiro que **hubo múltiples razones para que no se estrenara** como “el comercio operístico, la viabilidad dramática y también cuestiones de enfrentamientos personales, que siempre han existido”.

Por fin en el teatro

Ferreiro ha ido a las dos funciones que se han hecho en el Teatro de la Zarzuela este mes de septiembre y asegura que “la ópera se ensayó en un corto periodo de tiempo, lo que no permite preparar una obra en condiciones de perfección absoluta, pero aun así **el resultado fue muy bueno, la orquesta estuvo muy equilibrada y los cantantes también estuvieron fantásticos**, sobre todo en la segunda representación, que siempre es mejor versión que la primera”.

Reconoce el complutense que **el Teatro de la Zarzuela, y su director Daniel Bianco, están muy comprometidos con la recuperación del patrimonio musical español** y “todos los años ponen en su programación algún título relevante de nuestro pasado, que parte de un proceso de recuperación previo”. Ferreiro reconoce que los riesgos económicos que suponen estas recuperaciones son importantes, y por eso normalmente lo que se hace son versiones en concierto y con pocas funciones, pero aun así “son interesantes para tratar de ir redescubriendo nuestro repertorio, y poder ver si funcionaría en el futuro con una representación escénica con más calado, con más presupuesto”.

La Celestina ha sido grabada por Radio Nacional, ya que se emitió en un falso directo desde el Teatro de la Zarzuela, así que “ahora se podrá recuperar y escuchar más veces, al menos para que no se vuelva a meter en un cajón otros 120 años”. De todos modos, **el hecho de que ya haya sonado en un teatro abre la puerta a que se reponga en cualquier momento y en cualquier lugar** donde el programador lo estime oportuno.

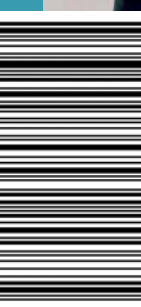
Concluye Ferreiro informando de que **la tercera ópera de la trilogía de Pedrell, El comte Arnau, sería interesante de recuperar**, pero “un proyecto de esas características no se inicia si no hay un compromiso real por parte de un teatro de programarla, porque la recuperación de una obra es una inversión de tiempo, de esfuerzo y de recursos humanos muy potente”.

scherzo



DOSIER
FELIPE PEDRELL
ENTREVISTAS
SYLVIA SCHWARTZ
BENET CASABLANCAS
GRABACIONES
BRUNO PROCOPIO
WENTING KANG

JAMES GAFFIGAN ENTRE BERLÍN Y VALENCIA



00387

9 778402 134807

TEMPORADA
22/23

COMIENZA LA NUEVA TEMPORADA

ÓPERA
ORPHÉE
PHILIP GLASS
21 - 25 SEPT 2022

Director musical **Jordi Francés**
Director de escena **Rafael R. Villalobos**

Funciones en  **TEATROS del CANAL**



DANZA
COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
TRIBUTO A KYLIÁN
3 - 6 OCT 2022

Director artístico **Joaquín De Luz**



ÓPERA
AIDA
GIUSEPPE VERDI
24 OCT - 14 NOV 2022

Director musical **Nicola Luisotti / Diego García Rodríguez / Daniel Oren**
Director de escena **Hugo de Ana**

Patrocina  **Telefónica**



TEATROREAL.ES · TAQUILLAS · 900 24 48 48

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI

Administraciones Públicas



MADRID

Mecenas principal tecnológico



Mecenas principal energético

endesa

Mecenas principales

ACS



Fundación BBVA

Mecenas

FUNDACIÓN MUTUAMADRILEÑA





BENET CASABLANCAS

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
 Josep Armengol
 Félix de Azúa
 Vicente Carreres
 Nacho Castellanos
 Yahvé M. de la Cavada
 María Condor
 Francesc Cortès Mir
 Patrick Dillon
 Camila Fernández Gutiérrez
 David Ferreiro Carballo
 Fernando Fraga
 Ismael G. Cabral
 Benjamín G. Rosado
 Ana García Urcola
 Miguel Ángel González Barrio
 Alberto González Lapuente
 Manuel de Lara Ruiz
 Norman Lebrecht
 Martín Llade
 Luis Martín
 Santiago Martín Bermúdez
 Joaquín Martín de Sagarmínaga
 Blas Matamoro
 Andrés Moreno Mengíbar
 Miguel Ángel Ordóñez
 Judith Ortega
 Rafael Ortega Basagoiti
 Josep Pascual
 Arturo Reverter
 Pablo L. Rodríguez
 David Rodríguez Cerdán
 Justo Romero
 José Manuel Ruiz Martínez
 Stefano Russomanno
 Roger Salas
 Urko Sangroniz
 Felipe Santos
 Pablo Sanz
 Javier Sarría Pueyo
 Núria Sempere
 Javier Serrano Godoy
 Franco Soda
 Javier Suárez Pajares
 Luis Suñén
 José Luis Téllez
 Elena Torres
 Eduardo Torrico
 Asier Vallejo Ugarte
 Pablo J. Vayón
 Enrique Velasco
 Juan Manuel Viana

2 **Opinión**

Félix de Azúa, José Luis Téllez,
 Pablo J. Vayón

6 **Hoja de contactos**

Por Benjamín G. Rosado

8 **Con nombre propio**

Benet Casablancas
 Por Ismael G. Cabral

10 **Agenda / Noticias**

Entrevista:
 Iagoba Fanlo

22 **Actualidad**

38 **En portada**

James Gaffigan
 Por Justo Romero

42 **Grabaciones**

Entrevistas:
 Bruno Procopio, Wenting Kang

72 **Libros**



SYLVIA SCHWARTZ

75 **Dosier**

Felipe Pedrell y La Celestina

Felipe Pedrell y la idea de España
 Por Vicente Carreres

La Celestina de Felipe Pedrell y la "Trilogía ideal": una cuestión bien planteada
 Por Francesc Cortès Mir

La adaptación literaria de La Celestina: reinterpretando el canon
 Por Elena Torres

Tres pinceladas musicales en torno a La Celestina
 Por David Ferreiro Carballo



92 **Encuentros**

Sylvia Schwartz
 Por Camila Fernández Gutiérrez

Alejandro Roemmers
 Por Stefano Russomanno

98 **Jazz**

Por Pablo Sanz

100 **Bandas sonoras**

Por Miguel Ángel Ordóñez

102 **Danza**

Por Roger Salas

104 **Educación**

Núria Sempere

106 **Sonido**

Por Josep Armengol

107 **El horizonte quimérico**

Por Martín Llade

108 **Músicas sumergidas**

Por Juan Manuel Viana

110 **La guía**

112 **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.



Inclusión, cancelación, educación

LA ausencia de mujeres entre los finalistas del Concurso de Piano de Santander ha vuelto a traer a colación en algunos medios musicales la oportunidad, o no, de establecer cuotas, aunque estas perjudiquen un talento individual, que deberá, en su caso, inmolarsse en el altar de la inclusión. La verdad es que el hecho no ha desatado una alarma excesiva y que las explicaciones dadas desde la organización han resultado bien claras al sustentarse en eso que llamamos sentido común —ese que, bien entendido, nace de la educación ciudadana— y que no niega la necesidad que hay en el mundo de la música clásica de abrir su horizonte a otros paisajes, no sólo los que tienen que ver con el género. Aquí, además, hay que tener bien presente que el alma, y más, del invento, Paloma O'Shea, ha sido una mujer inteligente y avispada, que supo empoderarse tanto como para que ahora todo sean preguntas acerca de lo que sucederá en el concurso una vez anunciado que ya no formará parte de su organización.

Esa apertura, esa necesidad de cambio no siempre parece discurrir por derroteros de utilidad manifiesta, mostrando a veces más la necesidad de autoinculparse que la de salvar un hueco histórico mientras, paradójicamente, se reconoce la superioridad de la propuesta, por decirlo así, tradicional. Trufar la *Novena* de Beethoven de otras músicas diferentes, de raíces distintas a la occidental o de éxito en las *playlist* que gustan a los jóvenes significa muchas veces, bajo la apariencia de una mente abierta, una actitud paternalista hacia unos presuntos descarriados a los que, por no importarles, ni siquiera lo hace la apropiación que la clásica pretende imponerles, pues simplemente no la contemplan entre sus intereses a la hora de divertirse: no quieren ser incluidos. Para ellos la música no murió con Wagner en Venecia, ni siquiera con Buddy Holly y Ritchie Valens en Iowa.

Y es que ese paternalismo, sobre ser evidente, además irrita. Por otra parte, la actitud inversa molesta a los aficionados de siempre, que ven recaer sobre ellos culpas históricas que no les corresponden y remedios inmediatos que tampoco les satisfacen. Se diría que en este caso la mezcla no funciona porque pervierte las esencias de cada uno de sus ingredientes. Difícil lo tienen los siempre admirables diseñadores de programas pedagógicos —todo pasa por la educación— en orquestas o teatros de ópera: en el filo de la exigencia, en el siempre difícil terreno que marca la diferencia entre la tradición sin la que no se entiende el presente y este mismo presente que a veces parece tan líquido.

También algunas orquestas y teatros han establecido la figura de una suerte de coordinador de contenidos que vele por la diversidad, lo cual está muy bien si esa vigilia reúne la injusticia histórica con el valor cultural, lo que convierte a quien la ejerce en algo más que un mero supervisor y bastante menos que un gerente o un director artístico con verdadero criterio programador. La recuperación de la música escrita por mujeres o por miembros de minorías étnicas es, creemos, menos importante que la creación de un entorno favorable a que unas y otros puedan escribir y estrenar, ahora y siempre, obras verdaderamente buenas. El ejemplo de las mujeres directoras de orquesta es en ese aspecto muy revelador de lo que deberá acontecer en el futuro: tras la inclusión, la competencia y, con ella, la normalización de una oferta sin cuotas.

Y, naturalmente, seguimos con el debate de la cancelación, que se mueve en los extremos con demasiada demagogia. El tiempo va pasando y algunas acusaciones no han sido demostradas en los tribunales. La cercanía de Martha Argerich ha ido suavizando las sospechas sobre su exmarido Charles Dutoit. Daniele Gatti vuelve a la palestra tras andar medio a oscuras. Plácido Domingo es aclamado más como un héroe de la vieja masculinidad que como un cantante longevo, mientras a Jonas Kaufmann se le alaba su naturalidad al aceptar cantar el Radamés de la *Aida* de la Arena de Verona, la del *black face* que hizo que la soprano norteamericana y negra Angel Blue se negara a aparecer en el coliseo italiano. Es verdad que el teatro es desde siempre máscara y que ella permite desde la sátira hasta el espejo, la verdad y sus apariencias, pero habría que recordar que la reacción de la cantante se sostenía en años de racismo en los que pintarse la cara de negro era una forma de ridiculizar a los afroamericanos. Podrá pensarse que no se ofende, pues las convenciones teatrales han sido siempre así, pero no por ello deja de merecer atención una artista que levanta la voz sabiendo del riesgo de cancelación —por la otra parte— que conlleva. Tiempos raros de los que habrá que salir con buen pie si no queremos volvernos todos un poco locos. ¶

Epistolario

FÉLIX DE AZÚA

STEFAN ZWEIG



Fundo Correio da Manhã. Arquivo Nacional do Brasil.

POCO sabían lo que se les venía encima, en sus primeras cartas tanto Strauss como Zweig llevan una vida envidiable, viajes constantes (¿cómo se movían los antiguos!), éxitos mundiales, casas estupendas, hoteles deslumbrantes... La vida de dos figuras reconocidas y apreciadas en el mundo entero era mucho más lujosa que la de cualquier músico o escritor en la actualidad. Sólo podría compararse con algún futbolista no muy hortera.

Ambos eran, además, unos trabajadores incansables entregados a su trabajo y a sus obras. Cuando en octubre de 1931 se ponen en contacto fue como si estallara una descarga eléctrica. La exaltación mutua y el ardor por crear una ópera entre ambos tiene toda la fuerza de una pasión. Se entiende esta urgencia en Richard Strauss porque había muerto su libretista genial e ineludible, Hoffmanstahl. El entusiasmo de Stefan Zweig no es tan comprensible, a menos de que uno se tome muy en serio su admiración absoluta, rendida,

ministro contestó que no". Aún no se atrevían a contradecir a Strauss, la figura artística más relevante de la nación. Pero no podía durar.

El conflicto se desata a partir del cartel para el estreno de *La mujer silenciosa*. El régimen prohíbe que figure el nombre de Zweig en el mismo. Y Strauss, pese a pertenecer al régimen nazi, se niega a admitirlo. Al final aparecerá en letra pequeña en unos cuantos carteles y será el fin de la colaboración, pero no porque Zweig (tipo admirable) se enfada, todo lo contrario, insiste una y otra vez en que él se siente reconocido sólo por haber colaborado con el maestro y todo lo demás le es indiferente. Pero Strauss entra en cólera con las autoridades y la ópera dura dos días.

Aún se cartearán hasta junio de 1935 porque Strauss se empeñará hasta la obsesión en tener otro libreto de Zweig, esta vez con el tema de Semíramis. Strauss se pondrá cada vez más

Para Zweig, firmar una ópera con su ídolo y presentarlo al mundo como algo conjunto era similar a firmar con Mozart, a quien se refiere muchas veces por medio de su libretista, Da Ponte, que también era judío

por las óperas de Strauss. Para él, firmar una obra con su ídolo y presentarlo al mundo como algo conjunto era similar a firmar con Mozart, a quien se refiere muchas veces por medio de su libretista, Da Ponte, que también era judío.

La historia de esa colaboración, que tiene como resultado *La mujer silenciosa*, ocupa tres de los cuatro años de la correspondencia, hasta el punto de que el 1º de enero de 1933, día en que Hitler toma el poder, ni siquiera se menciona el asunto. Ambos están organizando un encuentro en casa de Strauss en Garmisch. Poco a poco, a medida que el régimen nazi va apretando el tornillo en torno al cuello de los judíos, van surgiendo problemas. Todavía en mayo de 1934, escribe Strauss: "Aproveché para preguntar al doctor Goebbels si había 'cuestiones políticas' contra usted, a lo que el

histórico, mientras Zweig toma distancia con educación y elegancia. Sin embargo, llega un momento en que el compositor pierde los nervios: "Olvídense de Moisés y los demás apóstoles", le escribe el 15 de junio de 1935, desesperado ante la negativa de Zweig. No añade "y póngase a mis órdenes" de puro milagro.

No es que Strauss fuera un antisemita de manual, lo era sólo cuando un judío estorbaba su trabajo. Tampoco era un nazi completo, aunque trabajaba para el Ministerio de Propaganda. Sólo era un hombre de escasa inteligencia, obsesionado con su trabajo hasta la psicosis, y desesperado porque se le escapaba su mejor libretista.

Zweig, como es sabido, acabaría en Brasil, donde, junto con su mujer, pondría fin a su vida en 1942. ¶

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@schерzo.es

Diseño

Valentín Iglesias

Edición

Arantza Quintanilla

Fotografía de portada

Miguel Lorenzo

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@schерzo.es

Contabilidad

Mise Rubio
miserubio@schерzo.es

Publicidad

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

Suscripciones y distribución

M. Angeles Méndez
suscripciones@schерzo.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.

Tovey forever (and Beethoven, of course)

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

AUTOR de una ópera (*The bride of Dionysus*, con libreto de Robert Calverley Trevelyan, estrenada en Edimburgo en 1929 sin mayores consecuencias), un concierto para violonchelo escrito para Casals —de quien fue acompañante—, otro para piano, una sinfonía, una veintena de obras de cámara y media docena de obras litúrgicas, Donald Francis Tovey (1875-1940) fue pianista con el cuarteto de Joachim desde 1894 hasta 1914, pero no hizo carrera como director, pese a haberlo intentado: su nombre es conocido y valorado como analista y estudioso, y sus notas programáticas para las temporadas de las Reid Concert Series —que él mismo había fundado en 1917— constituyen una inexcusable referencia tanto por su extensión, inventiva y hondura como por su naturaleza antiacadémica. Publicadas en tres gruesos tomos por la Oxford University Press entre 1935 y 1939 bajo el título de *Essays in Musical Analysis*, contienen estudios de singular profundidad acerca de las obras que integraban el repertorio sinfónico de su época, tanto por lo que muestran como por lo que ignoran: resulta harto significativo que de Bruckner aparezcan únicamente las *Sinfonías n.º 4 y 6*, de Mahler la *Sinfonía n.º 4* y de Strauss tan sólo el poema sinfónico *Don Juan*.

Tovey estaba inédito en castellano: la presente edición de su obra sobre Beethoven (muy certeramente traducida y anotada por Juan Lucas) presenta al autor, paradójicamente, con un texto que quedó incompleto (las líneas finales acerca de las fugas nos dejan con el anticipado sabor de boca acerca de lo que hubiera sido una lectura verosímelmente esclarecedora), pero que constituye el cénit de su trayectoria. Robert J. Foss, responsable de la primera edición, realizada en 1944, señala que Tovey trabajó en este libro hasta su fallecimiento: es el único de sus textos concebido como una totalidad, lo que le confiere un valor paradigmático.

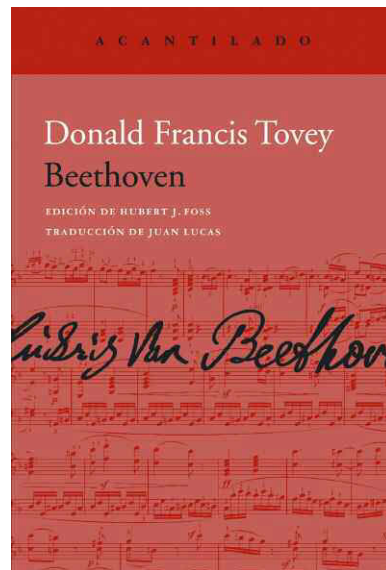
El conjunto se articula en diez partes en las que sería vano buscar agrupaciones de naturaleza genérica o formal. Más claro: lo que se persigue es señalar ciertas características del trabajo beethoveniano atendiendo a las configuraciones estructurales y al tratamiento de la gramática tonal confrontando obras (o

secciones dentro de ellas) relacionadas entre sí. La simple enunciación de los títulos ya supone una clave: *Los materiales del lenguaje de Beethoven*; *Las tres dimensiones de la música* (que en las páginas 30 y 31 ofrece un cuadro sinóptico acerca de las funciones armónicas tratado con densa y singular clarividencia); *La tonalidad a gran escala*; *Maneras y medios: causas y sorpresas*; *Ritmo y movimiento*; *Fraseo y acento*; *Las formas artísticas en Beethoven* (que ofrece una visión especialmente lúcida acerca de la estructura de sonata y su dramatismo intrínseco, tema sobre el que Tovey vuelve en la parte sucesiva); *Desarrollo y El rondo y otras formas en secciones*, para concluir con *Variaciones*, en la que los comentarios (escritos con un aire muy *en passant* que disimula su atinadísima hondura) suponen una reflexión de gran lucidez acerca del sentido de la forma en trabajos tan emblemáticos como las Diabelli o el Adagio de la *Novena sinfonía*.

Estamos ante un libro cardinal, no ya para conocer a Tovey, sino —y sobre todo— para deleitarse y aprender con la incomparable riqueza beethoveniana

En todo caso, nos movemos en un ámbito que va mucho más allá del entusiasmo o el ditirambo: el texto supone un canto hacia la realidad de la música que no condesciende con la literatura o el emocionalismo (aunque ni una ni otro se rehúyan si viene al caso). Tovey cita 79 obras, pero no analiza ninguna por entero: compara segmentos y procedimientos enunciativos de piezas muy diferentes buscando la semejanza en la utilización de materias disímiles o, por el contrario, la divergencia de método en episodios análogos en discursos distantes. Sirva de ejemplo el profundo estudio de las semejanzas (y las diferencias) en el tratamiento del retorno a la tónica tras el desarrollo en la *Sinfonía Heroica*, la *Novena*, la obertura *Leonora n.º 3* o el *Cuarteto op.59 n.º 1*, que ocupa las páginas 183 y 184.

(Nota curiosa —y quizá también erudita— para concluir: la portada de la presente edición se ilustra con la partitura de los compases 9 al 32 del primer movimiento de



la *Sonata en Fa mayor op. 10 n.º 2*, de la que se habla en la página 165. Tovey afirma ahí que Beethoven, en esta obra, se siente “a gusto porque el estilo es absolutamente humorístico” y añade que el “humor, como nos enseña la moderna psicología, es un instinto defensivo”. La sutileza interpretativa viene tras un comentario muy breve, pero muy atinado, acerca del papel que el segundo grado, en tanto que dominante de la dominante, juega en la conclusión del desarrollo del movimiento inicial. Es interesante que se haya elegido

precisamente un fragmento de esta obra como portada. Puede tratarse de un azar venturoso pero quizá, y más probablemente, se trate de un gesto lleno de intención que, a manera de epítome, aspira a sintetizar la integridad del texto: porque lo que caracteriza el volumen es el modo en que, con pinceladas ocasionalmente muy breves, el autor es capaz de señalar el aspecto esencial y definitorio de cada una de las obras estudiadas.

En todo caso, estamos ante un libro cardinal, no ya para conocer a Tovey, sino —y sobre todo— para deleitarse y aprender con la incomparable riqueza beethoveniana. Ese Beethoven que Tovey describe con entusiasmo en la primera línea de su libro como “un artista completo y, en el sentido preciso de del término, uno de los artistas más completos que hayan existido jamás”. ¶

www.joselustellez.com

Gestores al borde de un ataque de nervios

LAS INSTITUCIONES ADMINISTRATIVAS OBSOLETAS PONEN EN APUROS EL NORMAL DESARROLLO DE FESTIVALES Y CICLOS MUSICALES

PABLO J. VAYÓN

LA septuagésima primera edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada quedará en la memoria de muchos por el homenaje al Centenario del célebre Concurso de Cante Jondo de 1922. Pero ha sido singular también por otras razones, como su extensión en el tiempo (28 días), los 107 espectáculos programados o la recaudación de taquilla, que por primera vez superó el millón de euros (1.125.000) y, sin embargo, de la entrevista que Antonio Moral concedió a Alberto Ojeda para El Cultural como balance de la muestra lo que más me llamó la atención fue la respuesta sobre su continuidad al frente del certamen: “No lo sé, depende mucho de las instituciones que lo sostienen y que forman su consejo rector. Desde mi primer día aquí he planteado una serie de puntos que me parecen clave para que este festival se dote de una estructura más ágil y adecuada en los tiempos que corren, que no es otra cosa que una fundación pública”.

La reivindicación de Antonio Moral coincide con la de muchos gestores de festivales, ciclos de conciertos o salas públicas que a menudo ven su desarrollo artístico limitado por su sometimiento a maquinarias administrativas por completo obsoletas e ineficaces. La fundación significaría para el festival granadino, entre otras cosas, una mayor independencia y seguridad económicas y más facilidades para conseguir patrocinios, lo que le permitiría poder trabajar con más amplia perspectiva temporal y una mayor agilidad en las contrataciones y en sus relaciones con los proveedores, lo que no es asunto menor en un tipo de manifestaciones artísticas que suelen programarse con varios años de anticipación.

De las cinco instituciones rectoras es la Junta de Andalucía la que pone trabas para la constitución de la fundación. Sus reparos tienen que ver con la proliferación de entes de titularidad pública, pero difícil control administrativo, que marcó la historia de la administración andaluza durante las largas décadas de poder socialista. “Llegamos con la promesa de desmontar chiringuitos, no de crear otros nuevos”, dicen desde la Consejería de Cultura, y contra ese golpe de efecto demagógico ya puede uno esgrimir toda la legislación que sujeta a este tipo de entidades a

los controles más exigentes, que el camino para Moral parece arduo. Habrá, en cualquier caso, que esperar a la constitución del nuevo gobierno andaluz (aún sin formar al cierre de este artículo) y a las decisiones que tome al respecto el nuevo titular de Cultura, ante el más que previsible cambio de funciones de la actual consejera, Patricia del Pozo, encumbrada por su histórica victoria del 19) como cabeza de lista del PP en la provincia de Sevilla.

Los mismos problemas de burocratización y lentitud administrativas lastran al organismo encargado de gestionar la cultura en la capital andaluza. El ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla) fue creado en 2005, empezó a funcionar en



en el centro musical más relevante de cuantos administra el organismo y que arrastra problemas de climatización que condicionan la programación y parecen asombrosamente irresolubles.

La creación de una fundación pública significaría para el festival granadino, entre otras cosas, una mayor independencia y seguridad económicas y más facilidades para conseguir patrocinios

2006 y hace mucho tiempo que resulta un obstáculo para el desarrollo cultural de la ciudad. No hay concejal del ramo que no empiece su mandato con la sana intención de reformar una entidad que compromete seriamente la supervivencia de muchos de los agentes culturales locales (los que han llegado hasta aquí), afectados por una política de subvenciones y ayudas públicas verdaderamente demencial y paralizadora. Aunque forme parte de la estructura del ayuntamiento, el carácter del ICAS impide incluso que los equipos de mantenimiento municipales puedan afrontar reparaciones urgentes en los teatros de su gestión: ha sido, sin más, el caso del Espacio Turina, convertido

El último intento de reforma del ICAS tuvo lugar la pasada primavera, cuando veinticuatro entidades, colectivos y asociaciones del sector respaldaron la modificación de sus estatutos que proponía el gobierno municipal e implicaba la creación de una agencia pública empresarial. La oposición radical de los sindicatos y del resto de partidos que tienen representación en el ayuntamiento hispalense abortó la reforma. En 2023 habrá elecciones municipales, por lo que el acuerdo se antoja ya imposible. Y habrá nuevo alcalde y nuevo concejal de Cultura y el nuevo concejal volverá a mostrar su voluntad de reformar el ICAS y ... (sigan ustedes, que yo me aburro). ¶

Terraelepismo

BENJAMÍN G. ROSADO



Jason Myers

T Bone Burnett con un disco NeoFidelity 'Ionic Original'.

CIRCULA por Twitter una teoría de la conspiración que relaciona el movimiento terraplanista con el auge del vinilo en la era digital. Para los terraelepistas, la música en la nube no es más que una sofisticada herramienta de manipulación, el equivalente a las estelas químicas que dibujan en el cielo algunos aviones, sólo que en este caso la *fumigación* se realiza por medio de invisibles algoritmos y ondas de *streaming* que controlan los ciclos de la industria musical y esterilizan poco a poco el gusto de los consumidores con el único objetivo de provocar una «sordera funcional generalizada» que impida distinguir estilos, géneros y calidades.

Hace unas semanas, varios terraelepistas se dieron cita en la sede londinense de Christie's para pujar por una versión de *Blowing in the Wind* de Bob Dylan grabada en un nuevo formato de disco analógico de acetato NeoFidelity desarrollado y patentado por el compositor y productor T Bone Burnett. El sonido prístino e inigualable de este vinilo *Ionic Original* fue a parar al oído de un comprador anónimo, el n° 825, que desembolsó la friolera de 1,7 millones de euros en la subasta. Consuela saber que, en un mercado tan volátil y permeable a la especulación de los criptoactivos, la estulticia humana siga manteniéndose fiel a sus estándares. ¶

175

21 SET –
9 OCT

Liceu
Opera
Barcelona



La apoteosis de la ópera bufa

Don Pasquale

G A E T A N O D O N I Z E T T I

Una comedia de enredos divertida, emotiva y teatral

DIRECTOR DE ESCENA Damiano Michieletto

DON PASQUALE Carlos Chausson / Alessandro Corbelli | DOCTOR MALATESTA Andrzej Filonczyk / Carles Pachón

ERNESTO Xabier Anduaga / Iván Ayón-Rivas | NORINA Sara Blanch / Serena Sáenz


UN NOTARIO David Cervera

CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (DIRECTOR Pablo Assante)

ORQUESTA SINFÓNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU | DIRECTOR Josep Pons

Con el apoyo de:

 Telefónica

liceu.cat – 902 787 397 #DonPasqualeLiceu 

Consulte todo el contenido audiovisual en www.liceuplus.com



“NO CONOZCO A NINGÚN
GRAN COMPOSITOR
QUE NO SEA AMANTE
DE LA TRADICIÓN”

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) brinda en la temporada 22-23 a Benet Casablancas (Sabadell, 1956) la oportunidad de mostrar buena parte de su catálogo gracias a su nombramiento como compositor residente de la misma. Su música podrá escucharse en más de una docena de citas repartidas por diferentes ciudades y en ellas se cubrirá un extenso arco creativo que va de las primeras obras, escritas a comienzos de la década de los 80, a dos estrenos absolutos, uno de los cuales será un *Concierto para violín* que alumbrará Leticia Moreno junto a la Orquesta Nacional de España.

ISMAEL G. CABRAL

Benet Casablancas

¿Cómo se ha organizado su residencia como compositor en la temporada del CNDM y en qué medida ha intervenido usted en la misma?

Se ha buscado diversificar la presencia de mi música por géneros y formatos. También extendiéndola en el calendario. Y, lo que más ilusión me hacía, se ha dado la posibilidad de presentar obras en muchas ciudades. El CNDM puso a disposición una cantera de grupos e intérpretes y, a la vez, me pidieron una serie de obras de referencia que sirvieran para explicar mi trayectoria, desde algunas muy tempranas, casi todos mis Cuartetos de cuerda o varias páginas del ciclo *Epigramas*, con el que me liberé de muchas cosas, a otras que todavía no existen, como el *Concierto para violín* o la pieza que haré para el conjunto Moonwinds. Habrá tres monográficos y mis piezas se pondrán en diálogo con las de otros autores, buscando afinidades y contrastes. En total se oirán más de una treintena de obras, casi una cuarta parte de mi catálogo, una representación más que interesante.

Para hacer esa lista de sugerencias habrá tenido que pensar detenidamente en lo hecho hasta ahora, ¿se reconoce por igual en todas las músicas suyas que sonarán?

"Uno va escribiendo siempre la misma obra porque cada obra es una respuesta a otra anterior"

Uno va escribiendo siempre la misma obra porque cada obra es una respuesta a otra anterior. Stravinsky decía que el no llegar nunca a escribir la obra que se había propuesto era el mayor acicate para seguir explorando. Con la perspectiva del tiempo se ven, naturalmente, cosas diferentes en unas piezas y otras, cambios. Pero no me compete a mí establecer esto. Hace tres años la editorial Galaxia Gutenberg publicó *Arquitecturas de la emoción*, donde una gran cantidad de colegas (Toshio Hosokawa, George Benjamin, Oliver Knussen...) analizaron mi evolución estilística y mi lenguaje musical.

¿Dónde quedó el serialismo que usted practicó al comienzo de su trayectoria?

Abandoné muy pronto el serialismo. Fue Agustín Charles quien demostró que yo he sido de los compositores españoles que menos obras seriales ha hecho. Mi tímbrica pronto se volvió más mediterránea pero la base común de mi generación era la Segunda Escuela de Viena.

Fue a Viena a estudiar con uno de los nombres más grandes de la moderna música centroeuropea, Friedrich Cerha. ¿Qué aprendió de él?

Fui con él porque, en aquella época, en España no había conservatorios superiores ni

instituciones en las que apoyarse. Todo lo tocante a la música contemporánea se movía en un circuito muy *underground* que nada tiene que ver con lo que hay ahora. Me interesaba estudiar con Cerha para profundizar en la tradición vienesa. ¡Además había terminado *Lulú!* Las clases las recibía en su propia casa. En aquel momento tenía dos alumnos, el otro era Georg Friedrich Haas. Cerha nos sacaba manuscritos de Messiaen y de Webern, era impresionante. Y fue allí cuando hice las primeras y las últimas obras seriales, aunque me haya quedado un cierto *sambenito*. En Viena descubrí muchas cosas, las primeras obras de Steve Reich, todo Britten, que aquí era desconocido o despreciado. Me dediqué a bucear en la música de mi tiempo.

Pero siempre intentó mantenerse al margen de escuelas y generaciones.

No soy de escuelas. Mire, en mi generación hubo un dirigismo exacerbado, venían modas de música tonal, aleatoria, repetitiva... Y me llamaban y me pedían esto o lo otro. Vino también la electroacústica, otra moda. Lo único que yo quería era formarme y lo difícil era huir de todas esas tendencias y profundizar en lo importante, el oficio. El segundo objetivo era ser independiente, no me

gusta el gregarismo. El compositor debe buscar su propia individualidad y esa es la mayor liberación de un creador.

Ha sido director del Conservatorio Liceu de Barcelona. ¿Qué sensaciones se llevó?

Dedico poco tiempo a la formación, pero el que tengo lo hago con mucho placer y empeño. En estos años he podido constatar que los alumnos conocen muy poca música. El nivel técnico ha mejorado mucho, pero la educación de base tiene que crecer. He tenido alumnos muy motivados, eso es cierto. Pero me inquieta que la mayoría no hubiera estudiado a fondo a Debussy, a Stravinsky. O que no hayan profundizado en *Atmósferas* de Ligeti. En cambio, tienen apetito por saber de autores contemporáneos que yo no veo relevantes. De esto deriva otra constatación, hay quienes no ven conexión entre lo que hacen y lo que hacía Beethoven o Victoria. Sé que hay quien lo ve al contrario, pero yo entiendo que existe una continuidad en la tradición que nos lleva al punto donde estamos hoy. Bueno, es verdad que hay quien prefiere ser original, presuntamente original, a buen músico. Esa no es la clave, la clave es ser uno mismo y para ello hay que absorber toda la

tradición. En su ensayo *La belleza*, Roger Scruton habla incluso de la existencia de tendencias artísticas que aspiran a hacer del culto a la fealdad un valor estético.

¿No se puede crear sin el peso de la tradición?

Se puede, pero es un error. La tradición no es una academia, no conozco a ningún gran compositor que no sea amante de la tradición. Porque la tradición son nuestros valores y esto incluye todo el legado cultural, artístico y filosófico. La tradición es lo que nos interpela y nosotros la interpelamos a ella. Es algo vivo. Y, en fin, hay mucha más transgresión en determinadas obras de Bach que en el 90 por ciento de las partituras que se escriben hoy. Este debate es más propio de países como España y Alemania; el mundo anglosajón ha sido más libre y todo esto está asumido. Se hablaba mucho, en tiempos, de Boulez, pero no de Dutilleux, ¿por qué? El sectarismo ha causado un enorme daño a la música de nuestro tiempo porque nosotros debemos escribir para los aficionados a la música, no para aplaudirnos mutuamente los unos a los otros.

¿Agradar al público como objetivo final del acto creativo?

Toda esta problemática está periclitada, lo que tenemos que hacer es ser buenos compositores. Este tipo de conversaciones, discúlpeme, están pasadas de moda. El hecho de que una obra no guste a nadie no quiere decir que sea buena. Durante décadas el público no existía en el imaginario del compositor. Y así sucedía por ejemplo que, mientras Henze llenaba teatros con sus óperas, Boulez, no. Lo difícil es dar con tu propia expresión. Pero claro, la música tiene una vocación expresiva, una vocación de ser compartida. No es un acto onanista.

Retomando la residencia, ¿qué puede avanzarnos del Concierto para violín que está componiendo?

Me resulta difícil hablar de la música cuando la estoy haciendo, pero lo voy a intentar. Creo que la tradición del concierto no está tan desarrollada como, pongamos por caso, la del cuarteto de cuerda. He explorado la forma concertante en dos conciertos de cámara, el primero para clarinete, el segundo para trompa. En mi concepción no es tanto el solista enfrentado a la orquesta como el *primus inter pares*. Es decir, pienso en el violín como eje, como hilo que conduce toda la obra y la orquesta que establece un diálogo. Me interesa mostrar un tipo de camerística a gran escala y será una pieza importante, en un solo movimiento, de unos treinta minutos. Al escribirlo, estoy teniendo muy en cuenta las capacidades y la personalidad de quien lo estrenará, la violinista Leticia Moreno y la Orquesta Nacional de España con David Afkham. ¶



REAL

LICEU

Orphée de Philip Glass, en los Teatros del Canal

Debido a trabajos de renovación del suelo de la caja escénica, el Teatro Real inaugura su nueva temporada en los Teatros del Canal con el estreno en España de la ópera de cámara *Orphée*, compuesta por el músico norteamericano Philip Glass, de quien el coliseo madrileño ya estrenó en el año 2013 otra ópera, *The Perfect American*. Estrenada en 1993 con libreto del propio compositor, *Orphée* se basa en la homónima película de Jean Cocteau (1950) y forma parte, junto con *La Belle et la Bête* y *Les Enfants terribles*, de una trilogía de títulos inspirados en obras del poeta y dramaturgo francés. El relato de Orfeo bajando al inframundo para rescatar a su difunta amada inspiró a Cocteau esta moderna revisión del mito tras perder a su amante Raymond Radiguet. La muerte de su compañera Candy Jernigan también instó a Glass a acometer este doble homenaje a la figura —tan operística, por otra parte— del divino cantor y a su reinterpretación por parte de Cocteau. Esta nueva producción del Teatro Real y los Teatros del Canal la firma Rafael R. Villalobos, mientras que la dirección musical corre a cargo

de Jordi Francés. El reparto vocal incluye a María Rey-Joli, Sylvia Schwartz (con quien publicamos en este número de SCHERZO una amplia entrevista), Mikeldi Atxalandabaso y Edward Nelson, entre otros.

Madrid, Teatros del Canal, 21/25-IX

Clive Bardia



Don Pasquale: el género bufo vuelve al Liceu

El Gran Teatre del Liceu abre su temporada lírica con una de las obras maestras de Donizetti en el género bufo: *Don Pasquale*. Escrita según la leyenda en tan sólo diez días y estrenada en el parisino Théâtre Italien en 1843, *Don Pasquale* es un homenaje a la ópera cómica, en el que el compositor se distancia del antecedente rossiniano y enfoca el argumento desde una vertiente más afectuosa y sentimental, sin perder el ritmo rápido de la acción y el talante divertido. El coliseo barcelonés ofrece el título donizettiano en el montaje ingenioso y vital de Damiano Michieletto, fruto de una coproducción europea entre la Opéra de Paris, la Royal Opera House de Londres y el Teatro Massimo de Palermo. Carlos Chausson y Alessandro Corbelli, dos especialistas en este papel, se alternarán en el rol del anciano protagonista. El resto del reparto raya también a gran altura. Xavier Anduaga e Iván Ayón-Rivas encarnarán a Ernesto, mientras que Sara Blanch y Serena Sáenz serán Norina. Andrej Filonczyk y Carles Pachón interpretarán al Doctor Malatesta y David Cervera será el Notario. Josep Pons se hará cargo de la dirección musical de las nueve funciones ante la orquesta y el coro titulares del Liceu.

Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 21-IX/9-X





C. Doutré

Renaud Capuçon y Maria João Pires, en el CGI

El día 27, la Fundación Scherzo abre el tramo otoñal de su Ciclo de Grandes intérpretes con un recital de cámara en el que el violinista Renaud Capuçon y el pianista Guillaume Bellom interpretarán las tres *Sonatas para violín y piano* de Johannes Brahms. Bellom sustituye en este concierto a Nicholas Angelich, quien falleció el pasado 18 de abril con tan sólo 51 años. Renombrado intérprete brahmsiano, Angelich firmó en 2005 junto a Capuçon uno de los mejores registros recientes de estas sonatas de Brahms en el sello Virgin. El recital madrileño permitirá escuchar a uno de sus más aventajados alumnos, Guillaume Bellom, quien ganó en 2015 el Concurso Internacional de Épinal y en los últimos años también ha colaborado asiduamente en dúo con Renaud Capuçon.

A principios de octubre, el día 4, el Ciclo de Grandes Intérpretes recibirá la visita de la pianista portuguesa Maria João Pires, que recupera así su recital inicialmente programado para el pasado mes de enero y aplazado por enfermedad. El programa incluirá *Deux arabesques* y *Suite bergamasque* de Claude Debussy y la *Sonata para piano D 960* de Franz Schubert.

Madrid, Auditorio Nacional,
27-IX y 4-X



La ORTVE homenajea a Tomás Marco

El día 30, la Orquesta Sinfónica RTVE rinde homenaje al compositor Tomás Marco por sus 80 años (que cumple el 12 de septiembre) con un concierto monográfico bajo la batuta de Santiago Serrate. Nombre fundamental de la creación musical española del último medio siglo, Marco ha sido alumno de Boulez, Ligeti, Stockhausen, Maderna y Adorno, y ha recibido, entre otros galardones, el Premio Nacional de Música (1969, 2002), el Premio Gaudeamus (1969, 1971) y el Premio Tomás Luis de Victoria (2016). A lo largo de su carrera, ha compaginado la composición con la labor de ensayista (con monografías y títulos como *Pensamiento musical y siglo XX* o *Historia cultural de la música*), gestor musical y crítico, siendo además asiduo colaborador de esta revista.

El programa de la ORTVE está conformado por cuatro partituras orquestales: *Codex Calixtinus*; *Doble Concierto (Ensueño y resplandor de Don Quijote)*, donde actuarán como solistas el violinista Miguel Borrego y el violonchelista Javier Albarés; *Campo de estrellas* y *Apoteosis del fandango*. Esta última pieza contará con la participación de la clavecinista Silvia Márquez.

Madrid, Teatro Monumental, 30-IX

IGOR LEVIT TRISTAN

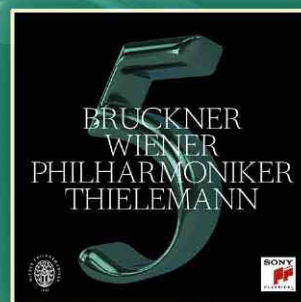


El pianista explora temas nocturnos de amor y muerte, miedo, éxtasis, soledad y redención en la música de Richard Wagner, Franz Liszt, Gustav Mahler y Hans Werner Henze.



Incluye su primera grabación de un concierto con la Gewandhausorchester Leipzig bajo la dirección de Franz Welser-Möst

CHRISTIAN THIELEMANN & WIENER PHILHARMONIKER BRUCKNER: SYMPHONY Nº 5



EL EMBLEMÁTICO CICLO DE VIENA DE THIELEMANN
CONTINÚA CON LA QUINTA DE BRUCKNER

BOSTON SYMPHONY CHAMBER PLAYERS THE COMPLETE RCA RECORDINGS BY THE BOSTON SYMPHONY CHAMBER PLAYERS



POR PRIMERA VEZ EN CD
Sus grabaciones completas de RCA Victor
en una caja de 10 CDs

Visítanos en: www.sonyclassical.es



Concierto para despedir el proyecto 'Tutto Verdi'

El proyecto 'Tutto Verdi', que entre 2006 y 2021 ha llevado a Bilbao todas las óperas del compositor de Busseto, ha sido sin duda el reto más ambicioso de ABAO. A modo de resumen y despedida, la asociación lírica bilbaína ofrece ahora un concierto *Tutto Verdi* con las voces de Angela Meade, Daniela Barcellona, Sergio Escobar, Claudio Sgura y David Lagares, todos ellos bajo la batuta de Daniel Oren y con la presencia de la Orquesta Sinfónica y el Coro de Ópera de Bilbao. El programa incluye extractos de *Aida*, el ballet de *Macbeth*, coros de *Il trovatore* y *Nabucco*, arias de *Don Carlos* y *Un ballo in maschera* y el *Himno de las naciones* del compositor italiano.

Bilbao, Palacio Euskalduna, 24-IX

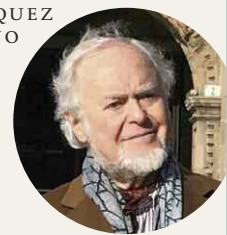


II Bienal de Cuartetos

Entre los días 14 y 18, la segunda Bienal de Cuartetos de Barcelona da el pistoletazo de salida a las actividades de L'Auditori. Comisariada junto con el Cuarteto Casals, la Bienal reunirá a algunas de las más prestigiosas formaciones nacionales e internacionales de este tipo: Quatuor Ébène, Jerusalem Quartet, Cosmos Quartet, Quartet Atenea, Aris Quartett, Belcea Quartet, Quartetto Maurice, Jack Quartet y Cuarteto Quiroga, además del mencionado Casals. Siempre en L'Auditori, la OBC inaugurará la temporada el día 30 bajo la batuta de su nuevo titular, Ludovic Morlot, con la *Sinfonía n.º 4* de Mahler y *Let me tell you* del compositor Hans Abrahamsen.

Barcelona, L'Auditori, 14/18 y 30-/IX

LUIS VÁZQUEZ
DEL FRESNO



Estreno mundial de *La dama del alba*

El estreno mundial de la ópera *La dama del alba*, con libreto y música del compositor asturiano Luis Vázquez del Fresno, inaugura el ciclo lírico del Teatro Campoamor de Oviedo. Músico de estética versátil, Vázquez del Fresno se ha inspirado para su ópera en la homónima pieza teatral de Alejandro Casona. *La dama del alba* contará con la dirección escénica de Emilio Sagi y musical de Rubén Díez. En el doble reparto figuran las sopranos Beatriz Díaz, Berna Perles, Carmen Solís, María Zapata, Ruth González y Maite Alberola; la mezzosoprano Sandra Ferrández, los bajos Luis López Navarro y David Lagares; el contratenor Mikel Uskola; los tenores Juan Noval-Moro y Santiago Vidal.

Oviedo, Teatro Campoamor, 11/17-IX

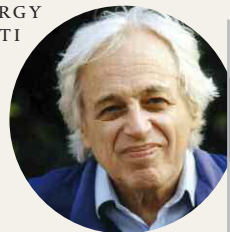


Inicio de la 'Trilogía Tudor' en Les Arts

Con *Anna Bolena* comienza el proyecto de Les Arts en coproducción con los teatros de ópera de Ámsterdam y Nápoles para representar en temporadas sucesivas la conocida como 'Trilogía Tudor' de Donizetti. Este primer título donizettiano llega a Valencia en un montaje de la directora de escena Jetske Mijnsen, ganadora en 2016 del Grand Prix de la Critique, y bajo la experimentada batuta musical de Maurizio Benini. El reparto vocal, de auténtico lujo, estará encabezado por Eleonora Buratto en el papel protagonista y se completa con nombres como los de Alex Esposito, Silvia Tro Santafé e Ismael Jordi.

Valencia, Les Arts, 28-IX/13-X

GÖRGY
LIGETI



La OCNE inicia su temporada con el *Requiem* de Ligeti

La Orquesta y Coro Nacionales de España inauguran la nueva temporada con un programa de enorme atractivo. Bajo la batuta de su titular, David Afkham, la OCNE interpreta el *Requiem* de György Ligeti, obra capital en el catálogo del compositor húngaro, cuyas fascinantes texturas sonoras —producto de la densa superposición de tramas micropolifónicas que se vuelven imperceptibles en su individualidad— marcaron a generaciones de oyentes gracias a su empleo como banda sonora de la película 2001: *Odisea del espacio* de Stanley Kubrick. Completa el programa la monumental y vertiginosa *Sinfonía alpina* de Richard Strauss.

Madrid, Auditorio Nacional, 23/25-IX

KETEBAN
KEMOKLIDZE



Estreno absoluto de *La Celestina* de Pedrell

El Teatro de la Zarzuela de Madrid inaugura su temporada 22/23 con el estreno absoluto de la ópera *La Celestina* de Felipe Pedrell, que llega a los escenarios 120 años después de la fecha prevista (tenía que haberse estrenado en el Liceu de Barcelona en 1902) y sobre la que SCHERZO ofrece un amplio dossier en este mismo número. Esta 'tragicomedia lírica en cuatro actos' se ofrece en versión de concierto bajo la batuta de Guillermo García Calvo, con las voces de Ketevan Kemoklidze, Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Sofía Esparza, Lucía Tavira, Gemma Coma-Alabert, Javier Castañeda, Mar Esteve e Isaac Galán.

Madrid, Teatro de la Zarzuela, 9 y 11/IX

Centro Nacional
de Difusión Musical

CNDM 22/23

LICEO DE CÁMARA XXI

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | Sala de Cámara | 19:30h



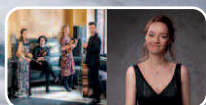
13/10/22 | **Cuarteto Casals**

OBRAS DE F. J. Haydn, D. Shostakóvich y J. Brahms



03/11/22 | **Cuarteto Quiroga | Clemens Hagen** VIOLONCHELO

OBRAS DE L. van Beethoven y F. Schubert



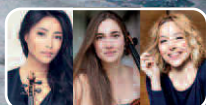
18/01/23 | **Cuarteto Pavel Haas | Varvara** PIANO

OBRAS DE B. Bartók, B. Martinů y J. Zarębski



01/02/23 | **Elisabeth Leonskaja** PIANO | A. Ventura PIANO

M. Spadano VIOLÍN | W. Kang VIOLA | D. Balan VIOLONCHELO | R. Moro CONTRABAJO
OBRAS DE F. Schubert



14/02/23 | **Soyoung Yoon** VIOLÍN

Nadège Rochat VIOLONCHELO | **Judith Jáuregui** PIANO

OBRAS DE J. Brahms, C. Debussy y A. Stepánovich Arenski



03/03/23 | **Dúo del Valle** PIANOS | **Cuarteto Modigliani**

M. Mosnier FLAUTA | P. Barragán CLARINETE | Y. Dubost CONTRABAJO | V. Serafimova MARIMBA
OBRAS DE C. Debussy, F. Poulenc, C. Saint-Saëns, J.-F. Neuberger y D. Milhaud



29/03/23 | **Antoine Tamestit** VIOLA | **Cédric Tiberghien** PIANO

OBRAS DE F. Schubert, J. Dowland, B. Britten, P. Hindemith y R. Clarke



14/04/23 | **Cuarteto Belcea | Bertrand Chamayou** PIANO

OBRAS DE S. Prokófiev, L. van Beethoven y C. Franck



21/04/23 | **Cuarteto Elias | Mark Padmore** TENOR | J. Baillieu PIANO

OBRAS DE F. J. Haydn, G. Fauré y R. Vaughan Williams



10/05/23 | **Cuarteto Takács**

OBRAS DE F. J. Haydn, F. Hensel-Mendelssohn y F. Schubert



18/05/23 | **Trío VibrArt | Neopercusión**

OBRAS DE F. Schubert y D. Shostakóvich



04/06/23 | **Patricia Kopatchinskaja** VIOLÍN | **Fazil Say** PIANO

OBRAS DE F. Schubert, B. Bartók y L. Janáček

Venta de abonos (de 108€ a 216€): hasta el 10/09/22. Venta de localidades (de 12€ a 24€): desde el 13/09/22
Taquillas del ANM | Teatros del INAEM | entradasinaem.es | 91 193 93 21



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



Suscríbete a nuestro boletín

cndm.mcu.es

síguenos en    



XXIX Festival de Música Antigua de Aranjuez

El Festival de Música Antigua de Aranjuez, organizado por el Ayuntamiento de Aranjuez y la Comunidad de Madrid, se celebrará entre el 17 de septiembre y el 16 de octubre próximos. La peculiaridad de esta edición, bajo el epígrafe de “Mirando a otras músicas”, es que apuesta por la innovación y la transversalidad, ampliando los límites de la música antigua. Como director artístico del festival desde su primera edición, celebrada en 1994, Javier Estrella, actual presidente de la Plataforma Jazz España, ha querido que el jazz y la música antigua convivan en dos de los conciertos, que tendrán lugar en un nuevo espacio histórico: el Hospital de San Carlos, recientemente rehabilitado.

El festival se inaugurará con una producción propia, *Copérnico, el hábito no hace al monje*, de David Álvarez, protagonizada por el Coro El León de Oro y el actor Carlos Dávila, con un repertorio musical que va desde Tomás Luis de Victoria a John Tavener. El patio de caballos del Palacio Real acogerá el estreno de este espectáculo. El siguiente fin de semana, la Real Cámara de Emilio Moreno, con la soprano Aurora Peña, rescatará del olvido la figura del compositor barroco Antonio Rodríguez de Hita, coincidiendo con el 300º aniversario de su nacimiento. El domingo 25 de septiembre, La Ritirata, dirigida por el violonchelista Josetxu Obregón, ofrecerá el programa *Festeggiando Francesco Mancini*, que presenta a este compositor barroco de la escuela napolitana, de quien se conmemoran los 350 años de su nacimiento. El domingo 2 de octubre, en la Capilla Real, será turno para el programa *Músicas mestizas de la Nueva España*, interpretado por Fahmi Alqhai y su grupo, Accademia del Piacere, junto a la soprano Quiteria Muñoz. El festival se clausurará el 16 de octubre en el Teatro Real Carlos III, con un concierto familiar matutino a cargo del quinteto de metales Spanish Brass, que interpretará un amplio repertorio con obras de Bach, Gabrieli, Falla, Albéniz o Turina. ¶

VORO
GARCÍA



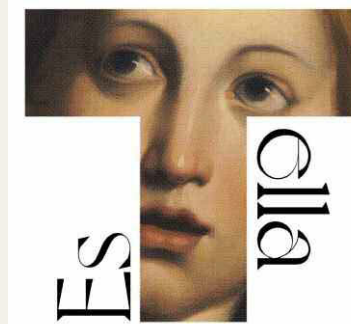
44ª edición del Festival Ensems

“Finestres” es el lema de la 44ª edición del Festival Ensems, organizado por el Instituto Valenciano de Cultura del 15 al 25 de septiembre. En palabras de su director artístico, Voro García, “metafóricamente la ventana puede ser un reflejo de la pluralidad del ser vivo... La ventana física nos abre la posibilidad de observar a una y otra parte del cristal. Hay muchos tipos de ventanas. Ensems es una ventana que acerca al público diferentes formas de manifestación artística-sonora no industrial, sin ningún tipo de estigma o dogmatismo”.

El más veterano de los festivales españoles dedicados a la música contemporánea ofrecerá a lo largo de su programación más de veinticinco estrenos absolutos y una veintena de estrenos en España, con encargos a Marc García Vitoria, Miguel Ángel Berbis, Esther Pérez, Carlos Fontcuberta, Iluminada Pérez, Pablo Carrascosa y Helena Cánovas. Ensems conmemorará también con dos conciertos monográficos a Iannis Xenakis en el centenario de su nacimiento. La colaboración con el Palau de les Arts permitirá representar la ópera *Zelle*, de la compositora Jamie Man, el 16 de septiembre.

Entre las orquestas invitadas figuran ADDA Simfònica, la Orquesta de València y la Jove Orquesta de la Generalitat Valenciana. La nómina de grupos incluye al Cuarteto Diotima, Lumina Ensemble, Grup Mixtour, B3:Brouwer Trío, Crossing Lines, Proxima Centauri, E-MEX, Alxarq Percussió, Amores Grup de Percussió, SoXXI y Neopercusión, entre otros.

Los XXXIV Encuentros de composición contarán con la participación de invitados de lujo: Isabel Mundry, Georges Aperghis, Toshio Hosokawa, Martin Matalon, Frauke Aulbert y Florentin Ginot. ¶



53ª Semana de Música Antigua de Estella

Bajo el lema “Es ella”, la 53ª edición de la Semana de Música Antigua de Estella (SMADE) celebrará, entre los días 3 y 10 de septiembre, una edición centrada en el papel que la mujer ha jugado en la música a lo largo de la historia. Lo hará homenajeando a las grandes compositoras del Renacimiento y del Barroco, pero también a las mujeres que inspiraron composiciones de otros artistas, a las que forman parte de nuestro imaginario mítico y simbólico y, por supuesto, a las intérpretes que hoy en día nos permiten disfrutar de los repertorios históricos. El certamen recuperará el legado de “mujeres valientes y pioneras que desafiaron al canon masculino en el campo de la composición”, según explica su directora artística, Raquel Andueza, y queda reflejado en la figura de Barbara Strozzi que protagoniza el cartel de esta edición.

Las actividades se desarrollarán en distintos enclaves de la ciudad que ya habían acogido propuestas en ediciones anteriores, como las iglesias de Santa Clara y San Miguel, pero también en otros que hasta ahora no habían acogido actividades de la SMADE, como la Iglesia de Santo Domingo, e incluso otros alejados de la localidad, como las Bodegas Quaderna Vía, en la carretera a Igúzquiza. Este año, además, la SMADE sale por primera vez de la merindad de Estella y programará actividades en la Iglesia del Crucifijo de Puente la Reina y el Auditorio del Carmen de Sangüesa. De este modo, el festival se suma a las celebraciones del IX centenario de la fundación de ambas ciudades.

En esta edición, la SMADE tendrá como protagonistas a Stile Antico; La Ritirata; Isata & Wasserman; Delirivm Musica; Jordi Savall y Xavier Díaz-Latorre; Pascal Caumont y Manuel Vilas; Daniel Zapico; Miriam Feuersinger e Il Gardellino; Silvia Márquez; Egeria y Juan Andrés Pastor; y Los Afectos Diversos, que cerrará el certamen el 10 de septiembre. ¶



III Festival Silva de Sirenas

El Ateneo de Madrid acogerá la tercera edición del Festival Encuentro Silva de Sirenas (FESS), dedicado a las músicas históricas, que se celebrará entre el 15 y el 18 de este mes de septiembre. La programación vuelve a apostar por la divulgación del patrimonio musical europeo de los siglos XVII y XVIII, con artistas nacionales como Raquel Andueza y La Galanía; el clavecinista Ignacio Prego junto al violinista Hiro Kurosaki (obras de Johann Sebastián Bach); el clavecinista Diego Ares, que en esta ocasión interpretará recercadas del compositor navarro Sebastián de Albero (de quien se conmemora el tercer centenario de su nacimiento), y el grupo Delirivm Musica, que dirige el flautista Juan Portilla. Los conciertos se realizarán de manera presencial y en streaming.

Este joven festival, que apuesta fuerte por el talento y la calidad de sus intérpretes, como se pudo constatar en ediciones pasadas, no sólo ofrece la posibilidad de disfrutar de cuatro interesantes conciertos, sino que, además, permite conocer de primera mano el trabajo de los artistas a través de sus entrevistas retransmitidas *online* desde el Ateneo, institución que se encuentra situada dentro del llamado Triángulo de las Artes de Madrid, recientemente declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO como Paisaje Cultural. 📌

MARÍA DOLORES GAITÁN



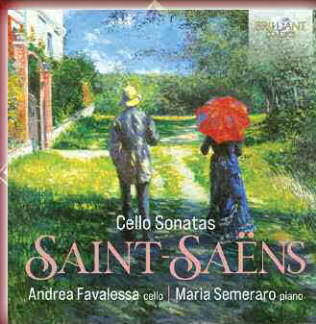
XIII Festival Internacional de Piano Guadalquivir

El XIII Festival Internacional de Piano Guadalquivir (FIP), que se celebrará en Córdoba entre el 30 de septiembre y el 9 de octubre próximos, estará dedicada este año a los lejanos ecos de Oriente. De ahí el título elegido para la presente edición: "Transita la Ruta de la Seda"

"Después de dos años largos de pandemia, teníamos ansias de salir, de viajar, y de esa ambición ha surgido la propuesta de este año, que responde a la vocación del festival de abrirse al mundo, de conectar el Guadalquivir y promover su *leitmotiv* como portavoz de culturas a través del piano. Y es que inspirarse en los materiales más preciados que llegaron hasta nuestro país, en las costumbres, filosofía y religiones del Lejano Oriente permiten a la música clásica abrir nuevos prismas casi inexplorados", señala la directora artística del festival, María Dolores Gaitán.

La Banda Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Jan Cober, y el pianista Jonathan Fournel, Premio Queen Elizabeth 2021, encabezan el cartel de esta edición, la cual tendrá lugar en espacios tan emblemáticos como la Mezquita-Catedral, el Alcázar de los Reyes Cristianos o el Palacio de Viana. El festival se completará con clases magistrales *online* y conferencias. 📌

Saint - Saëns



Cello Sonatas - 1 CD

Andrea Favalezza,
Maria Semeraro

Camille Saint-Saëns es uno de los compositores franceses más importantes del siglo XIX. Compuso obras orquestales y de cámara, así como óperas y música sacra. Esta nueva grabación presenta sus dos sonatas para violonchelo, escritas con 30 años de diferencia.

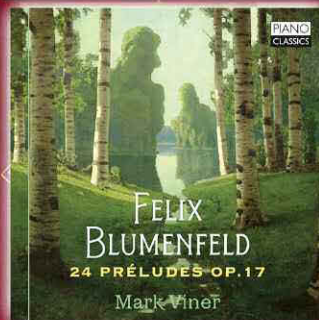
Complete Organ Music, Vol.2 - 2 CDs

Tommaso Mazzeotti

Segundo volumen de la obra completa para órgano de Pietro Alessandro Yon, en el que se incluye su famoso Concierto Gregoriano. Además presenta todas sus piezas de Navidad, obras no exactamente "religiosas", sino más bien "populares".



Felix Blumenfeld



24 Preludes Op.17

1 CD

Mark Viner
Blumenfeld fue un pianista virtuoso y célebre director de orquesta, pero también fue compositor de una obra de gran belleza con raíces en la tradición romántica rusa, mientras que la parte pianística está inspirada en Chopin. Así queda reflejado en estos 24 preludios Op. 17.

Complete Music for Piano Solo - 2 CDs

Christopher Guild

Con influencias de Busoni y Schoenberg, Van Dieren desarrolló su propio estilo. Estos 2 CDs presentan sus obras completas para piano solo, entre ellas 4 Sketches, Tema con Variazione, Three Studies y Netherlands Melodies.

Van Dieren



Y Muchos Más



MARZENA
DIAKUN

M. Borggreve

ORCAM

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) da comienzo el 14 de septiembre a su nueva temporada de conciertos, la segunda con Marzena Diakun como responsable artística. Precisamente Diakun será la encargada de dirigir el concierto inaugural junto al nuevo director titular del Coro de la ORCAM, Josep Vila i Casañas.

La música de Brahms para coro y para orquesta será el principal hilo conductor de una programación que constará de catorce conciertos sinfónico-corales de abono con diferentes estrenos en España, como el *Triple concierto para trompa, trompeta y tuba* de André Previn y la *Missa Latina* de Roberto Sierra, o el estreno absoluto de la obra de Alejandro Martínez *Popol Vuh*.

El espacio reservado al repertorio sinfónico clásico y romántico se complementará con la atención concedida al siglo XX: *Concierto para cuarteto y orquesta* de Martinu, *Concierto para vientos madera, arpa y orquesta* de Hindemith, *Doble concierto para flauta, oboe y orquesta* de Ligeti, *Misa de niños* o *Lapsimessu* de Rautavaara y *Pasión según San Lucas* de Penderecki, en el 90º aniversario del nacimiento del músico polaco.

La ORCAM mantiene abiertas todas sus líneas de actividad como el Ciclo de Polifonía y las colaboraciones con la Fundación Canal (once conciertos), el Museo del Prado, la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y la Fundación Juan March, entre otras.

Por su parte, las formaciones de la JORCAM (Joven Orquesta, Joven Camerata, Jóvenes Cantoras, Pequeños Cantores, y las dos formaciones estables del proyecto social, Coro Abierto y Grupo de percusión A tu Ritmo), de la mano de su director artístico, Rubén Gimeno, tendrán presencia en sus tradicionales ciclos en los Teatros del Canal, el Auditorio Nacional de Música y el Teatro Real. ♣

ROBERT
TREVÍÑO

H. Hojder

Euskadiko Orkestra

Con el lema “De la tragedia a la superación”, la Euskadiko Orkestra (EO), bajo la batuta de su director titular y artístico, Robert Treviño (que ha sido renovado en el cargo, aunque no se haya concretado la fecha de conclusión del nuevo contrato), ha confeccionado su temporada 22/23, que se abre el día 23 del presente mes en Vitoria. Llegará a la cifra de cincuenta conciertos, a celebrar en Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Pamplona. Contará con artistas invitados como Alexei Volodin, Alena Baeva, Yulianna Avdeeva, Dinis Sousa, Roderick Cox o Frank Peter Zimmermann, entre otros. También habrá colaboraciones con el Orfeón Donostiarra, Easo Gazte y Easo Eskolania, el contratenor Carlos Mena o la soprano Jone Martínez. La EO recuperará proyectos cancelados en la pandemia, como el estreno de *Mamu kantak* de Gary Carpenter, obra encargada conjuntamente con tres orquestas británicas.

Treviño dirigirá cuatro de los conciertos, en los cuales la OE interpretará obras como las *Sinfonías n.º 8 y 15* de Shostakovich, la *Sinfonía n.º 8* de Bruckner o la *Sinfonía n.º 5* de Mahler. Treviño también se hará cargo de los estrenos de Zuriñe F. Gerenabarrena (*Lorraz*) y Ramon Lazkano (*Mare Marginis*), este último con la participación del pianista Alexandre Tharaud como solista. Además de los estrenos, diez obras serán interpretadas por la orquesta por primera vez. Destacan dos de ellas: *Doctor Atomic Symphony* de John Adams, y *2 poemas* de Alexander Veprik, autor ruso enviado al Gulag de 1950 a 1954 acusado de ser nacionalista judío y que, tras ser liberado y a las puertas de la muerte, escribió estos dos poemas.

La temporada concluirá el 9 de junio de 2023 en San Sebastián. Serán un total de diez programas de abono, repartidos entre Vitoria (10), Bilbao (10), San Sebastián (otros 10, pero duplicados) y Pamplona (10). Por otro lado, la EO intervendrá, como invitada, en el Festival Beethoven que se celebra en Polonia en marzo de 2023, con conciertos ya cerrados en Cracovia, Varsovia, Katowice y Breslavia. ♣

ANDRÉS
SALADO

M. Novak

Orquesta de Extremadura

La Orquesta de Extremadura comenzará su temporada 22-23 el último fin de semana de septiembre, con un programa que, dirigido por Juanjo Mena, ofrecerá obras de Beethoven, Brahms y Laura Vega. Se trata de la segunda temporada de la OEX con Andrés Salado como director titular y artístico. El ciclo principal de este nuevo curso enarbola el lema “Degusta” y planea cada uno de sus quince programas como una degustación entre lo imprescindible y lo atrevido. Se celebrarán entre septiembre y mayo, con actuaciones repartidas en los cinco Palacios de Congresos de Extremadura: Badajoz, Cáceres, Plasencia, Villanueva de la Serena y Mérida.

Se escucharán 41 obras, de las cuales 21 nunca han sido interpretadas por la orquesta, además de dos estrenos absolutos, el *Concierto para piano n.º 2* de Ramón Paus y *Objeto de precisión I para violonchelo solo y orquesta* del mexicano Erick Garcés, joven compositor invitado en el programa de Generación Talento, concierto que reedita la colaboración con la Escuela Superior de Música Reina Sofía para incluir a su alumnado más talentoso en la programación de la OEX.

El momento capital de esta nueva temporada será, sin duda, la interpretación de *Parsifal* de Richard Wagner, que se distribuirá en dos días consecutivos, en enero. Este festival de ópera, inédito en la región, no será la única novedad, ya que la nueva temporada incluye el debut con la OEX de directores como Pablo Heras-Casado, Roberto González-Monjas, Catherine Larsen-Maguire, Iván López-Reynoso, Christoph König, Nil Venditti y Levente Török.

En cuanto a solistas que harán su debut con la Orquesta de Extremadura figuran los pianistas Mario Marzo, Eduardo Fernández y el dúo formado por los hermanos Del Valle (Víctor y Luis), la violista Sara Ferrández, la violinista Alexis Hatch —vencedora del Concurso Internacional de Violín CullerArts 2021—, la arpista Cristina Montes y voces como las de Ketevan Kemoklidze y Javier Franco. ♣

LUCAS
MACÍAS

Orquesta Ciudad de Granada

La Orquesta Ciudad de Granada (OCG), de la que es titular el director onubense Lucas Macías, inicia este mes su nueva temporada, con dos conciertos dedicados a la música barroca (días 16 y 23), en los que officiarán de directores dos prestigiosos especialistas en este repertorio: Harry Christophers y Paul Goodwin, respectivamente. La temporada contará con una treintena de conciertos y en ella se continuará jugando con el concepto de espacio, como si de diferentes universos se trataran. A los espacios ya habituales (Espacio Barroco, Espacio Sinfónico, Espacio Abierto, y Espacio Familiar), se incorpora en esta edición el Espacio Jondo, con motivo del centenario del I Concurso de Cante Jondo de Granada.

En el Espacio Sinfónico se sitúan doce conciertos, a cada uno de los cuales se dotará de un color especial, pues el color jugará un papel importante esta temporada. En el podio acompañarán directores como Joseph Swensen y Christian Zacharias, principales directores invitados, o Pablo González, quien también fue principal director invitado durante cuatro temporadas, a los que se sumarán otras batutas que se irán descubriendo por primera vez al frente de la OCG, como Laurence Equilbey, Aarón Zapico, Julio García Vico, Antonio Méndez o Carlos Domínguez-Nieto. También en el Espacio Sinfónico participarán intérpretes como los pianistas Josu de Solaun, Adam Golka o Sandro Gegechkori, el violonchelista Adolfo Gutiérrez o la violinista Akiko Suwanai.

La ópera tendrá igualmente cabida en la programación de la OCG, con un título del gran repertorio mozartiano, *El rapto en el Serrallo*, que servirá para clausurar la temporada a finales de mayo de 2023, tras nueve meses de música. ¶

JOSEP
VICENT

ADDA

El nuevo ciclo sinfónico del Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA) comenzará el 23 de septiembre con un concierto que lleva por título *Danzas Sinfónicas* (obras de Frank, Walton y Rachmaninov), el cual estará dirigido por Josep Vicent, al frente de la Orquesta ADDA, y contará con la participación del renombrado violista español Joaquín Riquelme.

La temporada 22-23 del ADDA ofrecerá una veintena de conciertos, entre los que destacan los de formaciones como la Royal Philharmonic Orchestra, la Bamberger Symphoniker, la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam o la Filarmonica della Scala, además de la mencionada Orquesta ADDA. La programación tendrá como broche final la ópera *La bohème*, los días 7, 9 y 11 de junio de 2023. Se trata de una propuesta escénica de Emilio Sagi, con las voces protagonistas de Ramón Vargas y Beatriz Martínez.

En la programación propia de la ADDA, se espera a artistas invitados como los violinistas Ellinor d'Melon y Fumiaki Miura, y los pianistas Iván Martín, Juan Pérez Floristán y Josu de Solaun, así como el Cuarteto Casals.

Vicent, que además de ser director titular de la orquesta es el director artístico del Auditorio, explica que la nueva temporada, titulada *Poema divino*, "resume el concepto general que se quiere trasladar al público con músicas celebrativas que nos van a ayudar a generar un puente entre todos nosotros y el mundo que nos rodea; es, además, una temporada cargada de energía y un gran éxtasis sonoro". ¶

NUNO
COELHO

OSPA

La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) abre una nueva etapa con el portugués Nuno Coelho en la dirección artística. Y para iniciar este ciclo, Coelho ha preparado una temporada cuyas piedras angulares son: el programa *Colaboradores artísticos*, con nombres de prestigio internacional; el evento multidisciplinar *OSPA Fest* y el proyecto *OSPA participativa*. Los tres pilares encabezan la programación *Nuevos comienzos*, que ambiciona proporcionar una experiencia artística completa a la orquesta, además de fomentar la curiosidad del público. El propio Coelho abrirá la temporada los días 13 y 14 de octubre en Gijón y Oviedo, en un concierto en el que intervendrá el violonchelista Pablo Ferrández. La temporada incluye quince programas de abono y una decena de conciertos extraordinarios.

Nuno Coelho (Oporto, 1989) dirigirá la próxima temporada un amplio catálogo, desde el Clasicismo de Beethoven y Haydn hasta la creación contemporánea de Francisco Coll y Unsuk Chin, pasando por los grandes nombres del Romanticismo, es decir, Strauss y Mahler, con la imponente *Sinfonía Titán* del segundo.

En 2023, coincidiendo con los aniversarios de Cervantes y Shakespeare y la celebración del Día Internacional del Libro el 23 de abril, la orquesta desarrollará el primer *OSPA Fest* a lo largo de dos semanas, desde el 17 al 28 de abril, en Oviedo y Gijón.

Para su nueva temporada, la OSPA contará con directores ya conocidos por el público asturiano, como Pablo González, Carlos Mena, Ari Rasilainen y Álvaro Albiach. La orquesta programará por primera vez a las directoras Elim Chan, Ruth Reinhardt, Lorenza Borrani, Anna Rakitina y Nil Venditti, y al director Luis Toro Araya. Entre los solistas destacan los nombres de los pianistas Luis Fernando Pérez, Yeol Eum Son y Alessio Bax; la violinista Alena Baeva; los violonchelistas Pablo Ferrández, Daniel Müller-Schott y Narek Hakhnazaryan; el percussionista Dominique Vleeshouwers, y el barítono José Antonio López. ¶

Iagoba Fanlo



“ES UNA FORMA DE MALTRATO NO DAR VOZ A ALGUIEN QUE NECESITA HABLAR”

Tras el éxito de la primera edición, celebrada el pasado año en la Escuela de Minas y Energía de la Universidad Politécnica de Madrid, la Delegación en Corte de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País afronta su II Ciclo de Música, que coincide con el 125º aniversario de uno de los compositores vascos más insignes del siglo XX: Pablo Sorozábal. En aquella primera edición tuvieron cabida músicos infrecuentemente programados en la actualidad, como Juan de Anchieta, Tomas Aragüés, Francisco Escudero, Emiliana de Zubeldia, Jose Luis Iturralde o Beltrán Pagola. Este segundo ciclo, que comienza el 29 de septiembre y que constará de cuatro conciertos hasta el próximo

mes de noviembre, añade autores indispensables como Conrado del Campo, Soledad de Bengoechea, Buenaventura Zapirain, Tomas Garbizu o Jose María Usandizaga, además, claro está, del mencionado Sorozábal. Su director artístico, el violonchelista donostiarra Iagoba Fanlo (que fue protagonista, junto al Trío Arbós, del concierto inaugural del pasado año) ofrece aquí las claves de lo que es y de lo que pretende llegar a ser la programación musical de la Sociedad Bascongada en la capital de España.

EDUARDO TORRICO

“ME contactaron para organizar un ciclo que pusiera en valor a una serie de compositores olvidados por culpa de la idiosincrasia de este país, que tiende a hacer malo a lo bueno. Se me ocurrió que sería buena idea empezar uniendo la música del donostiarra Beltrán Pagola con la de Brahms. A ese concierto le siguió otro en que sonaron obras del donostiarra José Luis Iturralde junto a otras de Ravel, nacido en el País Vasco francés. Hubo un tercero, con la mezzosoprano Marta Knörr y el pianista Aurelio Viribay, que incluía canciones de los compositores vascos Félix Lavilla y Tomás Aragüés junto a piezas de Manuel de Falla. El ciclo fue un exitazo de público, hasta el extremo de que estuvieron entre ese público algunos descendientes de varios de algunos de esos compositores vascos mencionados. Ante ello, la Bascongada ha decidido hacer ahora un segundo ciclo, que va a arrancar con música de Soledad de Bengoechea, una de las personas que fundaron la Sociedad Coral de Bilbao. Y no la hemos incluido por ser mujer, sino porque su música es de una altísima calidad”, dice Fanlo.

El director del ciclo esboza las guías de la segunda edición: “El primer concierto de este año correrá a cargo de la pianista Isabel Dobarro, que, además de interpretar obras de De Bengoechea, tocará música de Ignacio Tellería, Luis de Pablo —que fue miembro de la propia Sociedad Bascongada— e Isaac Albéniz. La obra de De Pablo que escucharemos, *Acrobacias*, es un homenaje al propio Albéniz, que era de ascendencia alavesa. En el segundo concierto sonará el *Cuarteto* de Pablo de Sorozábal, a cargo del Cuarteto Seikilos, que asimismo tocará uno de los movimientos, bastante largo, de un cuarteto de Conrado del Campo, cuya madre, de apellido Zabaleta, era vasca. Debussy completará este programa. El tercer concierto correrá a cargo de Mario Prisuelos, con música de Tomás Garbizu, Jose María Guelbenzu y José María Usandizaga, junto a una sonata de Beethoven. El cuarto y

último concierto será algo muy especial porque el coro de la Euskal Etxea, dirigido por Esteban Urzelay, afrontará un programa de villancicos de autores vascos de diversos periodos”.

La buena acogida del primer ciclo y la expectación que ha despertado el segundo auguran la continuidad de esta apuesta musical de la Sociedad Bascongada. “Estamos ya trabajando en el ciclo del año 2023 e, incluso, en el del 2024. Y viendo qué otro tipo de actividades podemos hacer. No solo se trata de escuchar una determinada música, sino de que esta se pueda tocar y difundir. Por tal motivo, estamos llevando a cabo la edición, entre otras, de la *Sonata* de Pagola que sonó aquí el año pasado y que yo tuve el honor de tocar en el concierto inaugural de la Quincena Donostiarra de 2021. Tenemos los medios económicos que tenemos, pero el espíritu del ciclo es muy ambicioso”, afirma Fanlo.

“No resulta fácil encontrar esta música, pero tenemos la fortuna de contar con la ayuda del Archivo de Música Vasca, que se ha volcado con el ciclo, y con el del Ministerio de Cultura, que desde el primer momento ha entendido la importancia de recuperar estas obras. Se trata de difundir el patrimonio musical vasco”, comenta el director artístico del ciclo, quien explica por qué este se lleva a cabo en Madrid y no en el País Vasco: “Se eligió Madrid porque es delegación en corte. O sea, la Sociedad Bascongada nació con una delegación en cada una de las tres provincias vascas, y otra en corte. Hay, por otro lado, una quinta delegación, que está en México, aunque esta es posterior. Otro de los motivos por los que se optó por Madrid fue porque el ciclo surge con un espíritu integrador, como puede comprobarse al repasar los apellidos de los compositores que no son vascos. Creo que va en consonancia con el País Vasco, que ha sido siempre muy integrador, por un lado, y muy exportador y viajero, por otro. La única pretensión que nos mueve es que el oyente

pueda comprobar de primera mano ese patrimonio musical vasco y disfrutar escuchándolo, ya que no figura habitualmente en los circuitos tradicionales. No vamos vendiendo otra cosa que eso. No se trata de vernos obligados a emitir un juicio sobre estos compositores, sino de dejar que su música corra. En mi opinión, es una forma de maltrato no dar voz a alguien que necesita hablar. Por eso hemos asumido el reto”.

“Hemos ido descubriendo una cantidad ingente de material para seguir haciendo esto durante al menos veinte años. Y ello, sin entrar en el terreno sinfónico, es decir, en la música que estrenaba la Orquesta de Verano de San Sebastián y que después venía a la Sinfónica de Madrid de la mano de Arbós o de Jordá. Muchas obras de Usandizaga, Sorozábal, Garbizu o Pagola sonaron gracias a aquella orquesta tan numerosa que había entonces en San Sebastián. ¿Y sabe por qué existía esa orquesta? Pues porque buena parte de la aristocracia veraneaba en la costa vasca, entre Biarritz y San Sebastián. Había allí un gusto musical muy desarrollado. Y no solo en cuanto a escuchar conciertos, sino en cuanto a tocar en el ámbito doméstico. La intención del ciclo es dar a conocer esta música. Por ello, hemos programado paralelamente un concierto extraordinario en Vitoria, con obras de Sorozábal, Emilio Serrano y Debussy. Es extensísimo el número de compositores del País Vasco, bien por haber nacido en él, bien porque sus progenitores eran vascos o porque fueron a vivir allí... El violonchelista Alfredo de Larrocha no nació en el País Vasco, pero se puede considerar compositor vasco, ya que se involucró mucho en la creación de la Academia de Bellas Artes de San Sebastián a principios del XX. Y todo eso, sin necesidad haber llegado todavía a la creación contemporánea, que con toda seguridad abordaremos en próximos ciclos, poco a poco. Creo que merece mucho la pena dar a conocer la música de todos estos estos músicos”, concluye Fanlo. ¶

Orquesta y Coro Nacionales de España

Temporada 22/23

Descubre... Conozcamos los nombres En Familia

Descubre...
Conozcamos los nombres 01
6 de noviembre

Julio García Vico *Director*
Sara Ferrández *Viola*

Franz Anton Hoffmeister *Concierto para viola en Re mayor*
Felix Mendelssohn *Sinfonía núm. 1, en Do menor, op. 11*



Descubre...
Conozcamos los nombres 02
15 de enero

Isabel Rubio *Directora*
Josu de Solau *Piano*

Serguéi Prokófiev *Concierto para piano y orquesta núm. 2, en Sol menor, op. 16*
George Gershwin *Un americano en París*



Descubre...
Conozcamos los nombres 03
5 de marzo

François López Ferrer *Director*
Sabina Puértolas *Soprano*

Marcos Fernández-Barrero *Nocturno sinfónico **
Francis Poulenc *Stabat mater*

* Premio de Composición AEOS – Fundación BBVA (IX Edición)



En Familia 01
4 de diciembre

Romeo y Julieta

Luis Toro *Director*
Compañía de títeres Per Poc

Serguéi Prokófiev *Selección de Romeo y Julieta*

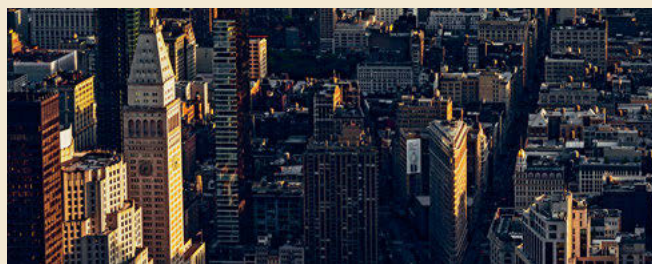


En Familia 02
16 de abril

Sinfonía «Del Nuevo Mundo»

Jordi Navarro *Director*
Ana Hernández Sanchiz *Narradora*

Antonín Dvořák *Sinfonía núm. 9 en Mi menor, op. 95, «Del Nuevo Mundo»*



Compra aquí tus entradas

VENTA DE ENTRADAS A PARTIR DEL 2 DE SEPTIEMBRE
Descubre... Do de 16€ a 28€ | En Familia Do de 10€ A 14€

www.entradasinuem.es
T 902 22 49 49 – 91 193 93 21
Taquillas del Auditorio Nacional de Música



inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA



ocne.mcu.es

Síguenos





R. Kittel

Teodor Currentzis funda Utopia, su nueva orquesta

Después de musicAeterna, el director de orquesta Teodor Currentzis impulsa ahora la creación de una nueva orquesta, Utopia, de la que será también el director artístico. Utopia no responde al modelo de orquesta en el sentido convencional del término, sino que se configura como un colectivo de músicos internacionales caracterizado por una visión estética común encaminada a la búsqueda de un sonido y un enfoque no estandarizado para llegar a la esencia de un texto musical.

El primer proyecto de la orquesta se estrenará a principios de octubre e incluirá la suite de *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky y dos composiciones de Maurice Ravel: la segunda suite de *Daphnis et Chloé* y el poema coreográfico *La Valse*. Para preparar este programa, los músicos se reunirán en la Philharmonie de Luxemburgo, donde realizarán un ciclo completo de ensayos y darán comienzo, el 4 de octubre, a su primera gira europea. Los siguientes conciertos tendrán lugar en la Laeiszhalle de Hamburgo (5 de octubre), la Konzerthaus de Viena (7-9 de octubre) y la Philharmonie de Berlín (11 de octubre).

La composición de la orquesta variará en función de la plantilla requerida en cada partitura. En este primer proyecto participarán 112 músicos de 28 países: Alemania, Armenia, Australia, Austria, Bélgica, Bulgaria, Canadá, China, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Hungría, Israel, Italia, Japón, Kazajistán, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Rusia, Serbia, Suiza, Turquía, Ucrania y Venezuela.

Para este nuevo proyecto, Currentzis prescindirá de las subvenciones rusas y basará su financiación en los ingresos de los conciertos y en el apoyo de la Kunst und Kultur DM Privatstiftung y de varios mecenas europeos. ¶



M. Borregre

Gustavo Gimeno, nombrado director musical del Teatro Real

El Teatro Real ha designado a Gustavo Gimeno director musical del mismo a partir del otoño de 2025, cuando concluya el contrato del actual titular, Ivor Bolton. El nombramiento de Gimeno, director de la Orquesta Sinfónica de Toronto y de la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, había sido previamente aprobado por unanimidad por la comisión ejecutiva y el patronato del Teatro Real. El contrato de Gimeno concluirá en la temporada 29-30.

Asimismo, se ha nombrado por a Nicola Luisotti director emérito [sic], un nombramiento que implica su presencia regular en la programación —en sintonía con lo que ha venido haciendo en los últimos años— y una estrecha y directa relación con el director musical.

“Me siento muy honrado, afortunado y emocionado. No podría sentirme más feliz”, manifestó Gimeno tras hacerse público su nombramiento. El valenciano, que dirigió por primera vez en el Teatro Real el pasado mes de abril (la ópera *El ángel de fuego* de Prokofiev), añadió: “Acojo con gran alegría el privilegio de profundizar mi relación con este prestigioso teatro, con la ciudad de Madrid y con su maravilloso público. Estoy deseando empezar a trabajar intensamente con todos los fantásticos artistas y profesionales que hacen del Real uno de los mejores teatros de ópera del mundo, así como con su coro y orquesta titulares. Haré todo lo que esté en mi mano para servir a esta insigne institución y mantener su excelencia artística”.

Ivor Bolton continuará siendo director musical del Teatro Real hasta julio de 2025, con Pablo Heras-Casado y Nicolas Luisotti con directores principales invitados. Tanto Bolton como Heras-Casado seguirán manteniendo una relación estrecha con el Teatro Real a partir de la temporada 25-26, y dirigirán títulos operísticos y conciertos dentro de las futuras temporadas. ¶



I. Iursumov

El Gobierno otorga la nacionalidad española a Grigory Sokolov

El Gobierno de España, a propuesta de la ministra de Justicia, Pilar Llop, concedió la nacionalidad por carta de naturaleza al pianista ruso Grigory Sokolov, según recogió el Boletín Oficial del Estado (BOE) del pasado 3 de agosto.

El trámite seguido fue el mismo que sirvió, en diciembre de 2020, para nacionalizar a otro pianista, en este caso, el británico James Rhodes. En aquella ocasión, el Gobierno, por medio de su entonces vicepresidente, Pablo Iglesias, declaró que se le concedía a Rhodes la nacionalidad por ser un “símbolo de la nueva España”.

La decisión de conceder la nacionalidad a Sokolov había sido tomada el pasado 5 de julio por el Consejo de Ministros “en atención a las circunstancias excepcionales” del pianista, según señala el texto del BOE. Esta concesión producirá efectos con los requisitos, las condiciones y los plazos previstos en el Código Civil. Asimismo, otorga a Sokolov estatus de vecindad civil común. ¶



NECROLOGÍA

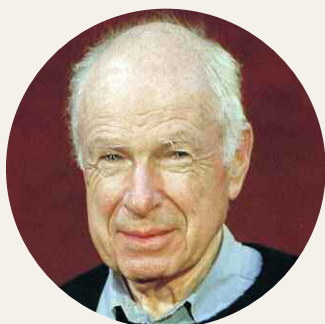
Alice Harnoncourt y Marie Leonhardt, violinistas

En el breve espacio de tres días (del 20 al 23 de julio), fallecieron dos violinistas legendarias y pioneras del movimiento historicista, además de amigas íntimas y compañeras: la austriaca Alice Harnoncourt (viuda del violonchelista Nikolaus Harnoncourt, fundador del *Concentus Musicus Wien*) y la suiza Marie Leonhardt (viuda del clavecinista y organista Gustav Leonhardt, fundador del *Leonhardt Consort* en 1955). Las dos fueron, respectivamente, primeros violines de las mencionadas formaciones durante varias décadas.

Alice Harnoncourt tenía 91 años, 62 de los cuales los dedicó al *Concentus Musicus Wien*. Estudió violín con Josef Mertin, aunque su interés por el violín barroco y por el entonces incipiente movimiento historicista se produjo a raíz de conocer a Nikolaus Harnoncourt, con quien contraería matrimonio en 1953. Ambos permanecieron juntos, en la música y en la vida, hasta el fallecimiento de este, acaecido el 5 de marzo de 2016. Una de sus cuatro hijas también se dedicaría a la música: la mezzosoprano Elisabeth von Magnus. Nikolaus y Alice fundaron el mismo año de su boda el *Concentus Musicus Wien*.

Marie Leonardt moría en Ámsterdam solo tres días después que Alice Harnoncourt. Los dos matrimonios llevaron vidas paralelas (por ejemplo, compartieron la legendaria primera grabación de la integral de las cantatas de Bach, realizada por Telefunken a lo largo de los años 70 y 80). Marie nació el 6 de noviembre de 1928 en Lausana, en el seno de una familia en la que la música jugaba un papel fundamental y en que músicos como August Wenzinger (considerado antecedente inmediato de esta pléthora de pioneros del historicismo, donde hay que incluir también al violinista Jaap Schröder, al flautista Frans Brüggen y al violonchelista Anner Bijlsma, todos ellos holandeses) y Paul Sacher se reunían con frecuencia para dar conciertos privados.

Comenzó a estudiar violín con Michel Schwabé en el Conservatorio de Ginebra, para proseguir después su formación en la *Schola Cantorum Basiliensis* con Walter Kägi. Contrajo matrimonio con Gustav Leonhardt en 1954. Además de ser *concertino* del *Leonhardt Consort*, Marie lo fue también en el conjunto *Musica Antiqua Amsterdam*, fundado en 1969 por quien había sido alumno de su marido, el clavecinista y organista Ton Koopman. ¶



NECROLOGÍA

Peter Brook, director de escena

El pasado 2 de julio falleció en París, a los 97 años, el director británico de teatro, cine y ópera Peter Brook. Sus puestas en escena innovadoras lo convirtieron en uno de los nombres insoslayables del panorama teatral internacional. Nacido en Londres en 1925, fue director de la *Royal Opera House* (1947-50) y uno de los más originales intérpretes escénicos de Shakespeare (*Tito Andronico*, *Hamlet*, *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano*, entre otros). Otro hito, en los años 60, fue su versión de *Marat/Sade* de Peter Weiss.

En 1970 se trasladó a París, donde creó el *Centre for Theatre Research* y estableció posteriormente su sede de actividades en el teatro *Les Bouffes du Nord*. En los años 80 destacó su monumental escenificación (más de nueve horas) del poema épico-mitológico hindú *Mahabharata*. También en el mundo de la ópera dejó su huella en títulos como *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Don Giovanni* de Mozart, *Carmen* de Bizet (*La tragedia de Carmen*) o *La flauta mágica* mozartiana.

Plasmó sus ideas sobre el teatro en libros de reflexiones y memorias como *El espacio vacío*, *Hilos de tiempo*, *Más allá del espacio vacío* o *La puerta abierta*. Su labor fue reconocida internacionalmente con galardones como el Premio Princesa de Asturias de las Artes, Premio Tony y *Lawrence Olivier Theatre Award*, entre otros. ¶



NECROLOGÍA

Richard Taruskin, musicólogo

Richard Taruskin, musicólogo e intelectual norteamericano, cuya polémica erudición puso en su momento en solfa la historia convencional de la música clásica, falleció el pasado 1 de julio a los 77 años. Profesor emérito de las Universidades de Columbia y California (además de impartir clases magistrales en Cambridge y otras universidades internacionales), y especialista en música rusa, Taruskin fue autor de una serie de estudios musicológicos innovadores, entre ellos su amplia *Historia de la Música Occidental* en seis volúmenes, editada por la *Oxford University Press*. Próximamente, la editorial Acanalado publicará en castellano una de sus principales obras dedicadas a la música rusa, *Defining Russia Musically* (1997).

Taruskin fue, igualmente, colaborador de *The New York Times*, donde sus escritos mordaces, ingeniosos y eruditos representaban una época pasada en la que los enfrentamientos sobre el significado de la música clásica tuvieron una gran importancia. “Es el escritor vivo más importante sobre música clásica, tanto en el ámbito académico como en el periodístico”, declaró en una entrevista reciente Alex Ross. “Lo sabe todo, sus ideas son potentes y escribe con un estilo elegante”, añadió.

Nacido el 2 de abril de 1945 en Nueva York, Taruskin se crió en el seno de una familia de músicos. Su madre era profesora de piano y su padre, violinista aficionado. Asistió a la *High School of Music & Art*, donde estudió violonchelo. Se licenció *cum laude* en 1965, obtuvo un máster en 1968 y un doctorado en Musicología Histórica en 1976 por la Universidad de Columbia. Como director de coro, dirigió el *Collegium Musicum* de dicha universidad. Tocó la viola da gamba en el *Aulos Ensemble* desde finales de los años 70 hasta finales de los 80. ¶

Un maravilloso sueño en una noche de verano

Peralada. Auditori. 22-VII-2022. Purcell: *The Fairy Queen*. Xavier Sabata, Nicolas Brooymans, Ana Quintans, Judith van Wanroij, Mark Milhofer, Thomas Walker. Coro O Vos Omnes (director del coro: Xavier Pastrana). Vespres d'Arnadí. Director musical: Dani Espasa. Director de Escena: Joan Anton Rechi.

SE está poniendo verdaderamente difícil lo de ir a la ópera y enterarte de qué va la cosa. En su afán por ser originales, los directores de escena se han instalado en la extravagancia. Ante ello, solo caben dos opciones: que te den a la entrada un manual de instrucciones explicándote las intenciones del *regista* o renunciar directamente a la comprensión y limitarte a disfrutar del espectáculo visual y, claro, de la música. Esta purcelliana *Fairy Queen* estuvo marcado por lo abstruso. Dudo mucho que el público entendiera qué quería mostrar Joan Anton Rechi. A lo peor es que somos demasiado pretenciosos en nuestro afán intelectual y lo que hay que hacer es dejarse llevar en todo momento por las emociones, sin más. Pero fueron dos horas de trepidante disfrute.

Esta *Fairy Queen* quería ser un homenaje a la normalidad. A esa normalidad que nos ha hurtado la pandemia covídica. Dos años sin ópera es demasiado tiempo. Los personajes que desfilan sobre el escenario (o, mejor dicho, la caracterización de esos personajes) son los de óperas representadas en el festival ampurdanés en ediciones anteriores, y condenados al letargo por la emergencia sanitaria que hemos vivido: Don Giovanni, Turandot, Carmen, Escamillo, Papageno, Mefistófeles, Madama Butterfly, Tosca, Violetta, Pollione, Rigoletto, Salomé, un payaso (de *Pagliacci*), una valquiria wagneriana...

La idea de Rechi tiene que ver con Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor*. Estos personajes buscan a su autor, que es el Poeta borracho de *The Fairy Queen*. Al final, el Poeta entrega a cada uno el papel perdido y todos recuperan la felicidad. O parte de ella, pues para que la dicha sea completa también tienen que encontrar el amor. La magia juega una parte importante en esta semi-ópera de Henry Purcell, basada en la comedia de William Shakespeare *El sueño de una noche de verano*. Es la oscuridad de la noche, y víctimas de un hechizo de las hadas, cada personaje persigue a su pareja,

pero son siempre parejas equivocadas. El *lieto fine* hace que, por ventura, cada oveja encuentre la pareja que verdaderamente le corresponde y entonces la felicidad es completa para todos.

El Poeta borracho (el soberbio bajo francés Nicolas Brooymans, que volvió a impresionar con su vozarrón como hizo hace dos meses en Le Ballet Royal de la Nuit que ofreció en el Teatro Real de Madrid a cargo del Ensemble Correspondances) ayuda a sostener el hilo conductor de la trama, aunque el verdadero catalizador de esta es el contratenor y actor Xavier Sabata, que encarna a tres reinas inglesas: Isabel I, Victoria e Isabel II. O sea, las reinas de las hadas, que de eso se trata. Sabata recurre a una práctica habitual en el Barroco, que es la de insertar en una ópera arias o canciones de otras obras, para mayor lucimiento del artista. En este caso, las inserciones son también purcellianas: *Music for a while* y *Sweeter than roses*.

Visualmente, esta *Fairy Queen* es un espectáculo fastuoso. A ello contribuye sobremanera el vestuario, debido a Gabriela Salaverri. La acción transcurre todo el tiempo en un único escenario, un bosque umbrío. Los personajes cantan y bailan (incluidos los miembros del coro) sin parar. No hay ni un segundo de tregua. La música de ese genio que es Purcell casa maravillosamente con el caletre literario de ese otro genio que es Shakespeare. Pero lo musical no es menos relevante que lo visual. Los solistas vocales lo bordan: las sopranos Ana Quintans (caracterizada de Madama Butterfly) y Judith Van Wanroij (Tosca), los tenores Mark Milhofer (Escamillo) y Thomas Walker (Don Giovanni) y los ya mencionados Brooymans y Sabata.

El coro (O Vos Omnes, dirigido por Xavier Pastrana) es prodigioso. Ya me habían hablado de su excelencia hace algunos años, pero no había podido escucharlo hasta ahora. Se quedaron cortos en los elogios: estamos, sin duda, ante una de las mejores formaciones corales de cámara de nuestro país. ¡Y qué decir de Vespres d'Arnadí! No me cansaré tampoco de decir que es una de las mejores formaciones historicistas que hay ahora mismo en todo el mundo. El mérito se debe en gran medida a ese genio humilde llamado Dani Espasa, que, cual rey Midas, todo lo que toca acaba convertido en oro.

EDUARDO TORRICO



71º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

La consolidación de una nueva etapa

LA 71ª edición del Festival de Música y Danza de Granada, celebrada entre el 13 de junio y el 10 de julio ha sido, como en las dos ediciones precedentes dirigidas por Antonio Moral, toda una exhaustiva serie de espectáculos (108) que trazaban entre sí una compleja red de relaciones y alusiones temáticas, estéticas y, claro, musicales —con una mención especial al centenario del Primer Concurso del Cante Jondo en 1922, auspiciado, entre otros, por Manuel de Falla—. Difícil resumir todo lo acontecido en poco espacio. Por tanto, me ceñiré razonablemente a algunos de los conciertos más relevantes de los que he sido testigo, siempre con la frustración de no haber podido ver y escuchar más, y por todo lo valioso y memorable que, de forma injusta y en no pocas ocasiones por mero azar, se queda fuera de este resumen.

La inauguración sinfónica del festival le correspondió el 16 de junio a la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por quien fue durante tanto tiempo su titular y hoy es director honorífico, Josep Pons, junto con el joven, pero ya cumplida promesa del piano, Juan Pérez Floristán como solista, cuya ejecución resultó brillante, plena de virtuosismo y lucidez, y dotada de un sorprendente aplomo, junto a una OCG que ofreció unas interpretaciones tan claras como matizadas, características de Pons. En el intermedio, le fue entregada, por cierto, la medalla de oro del festival.

No fue la única intervención de la OCG. Junto a su actual director artístico, Lucas Macías, tuvo un segundo concierto el 29 de junio, donde confluyeron además, tanto el compositor como la intérprete residentes de este año —estupenda iniciativa que se ha incorporado al Festival—: respectivamente, Mauricio Sotelo, con un estreno absoluto encargo del festival —de nuevo, el Concurso de Cante Jondo—: *Cantes antiguos del flamenco para viola solista y orquesta*; y la viola Tabea Zimmermann, que, además de ser la solista a la que alude la obra, hizo las veces también de Sancho Panza en el *Don Quijote* de Richard Strauss con el que concluyó el concierto. La interpretación de Zimmermann resultó fuera de serie en ambas obras, y la confirma como la gran violista del momento. La OCG, ampliada por su Joven Academia, realizó una lectura inteligente, inteligible y esforzada de unas obras nada fáciles (había, además una orquestación de Albéniz de Francisco Guerrero), junto con Jean-Guihen Queyras como un Don Quijote expansivo, expresivo, al violoncelo.

Otro hito destacable en el festival fue la interpretación el 19 de junio de la *Tercera sinfonía* de Mahler a cargo de la Orquesta y Coro de RTVE junto con el coro infantil granadino

Elena Peinado y la mezzosoprano Wiebke Lehmukhl, todos bajo la dirección de Pablo González, con una interpretación que supo comprender —y aprehender— las dimensiones y la intención de la sinfonía: de lo inanimado terrestre, lo pánico, lo telúrico al final lírico, emocionante, y profundamente humano.

Como ya viene siendo una feliz tradición desde que Antonio Moral es el director del Festival de Granada, algunas de las más grandes figuras del piano ocupan un lugar destacado en la programación, con un ciclo propio de recitales denominado Grandes Intérpretes. Este año hemos podido escuchar nada menos que a Ivo Pogorelich el 18 de junio, en un concierto enteramente dedicado a Chopin, tan genial como irregular, pero siempre interesante en lo excéntrico de sus interpretaciones. Grigory Sokolov, el 26 de junio, dio un recital memorable, sublime —imposible el ademán: la música no pasa por él, emana de él—: Beethoven, Brahms, Schumann, y una batería de propinas que duró casi tanto como el concierto, y que ratifica la idea de que a Sokolov hay que verlo tocar en vivo siquiera una vez en la vida. También pudimos asistir el 22 de junio al debut de la joven pianista Alexandra Dovgan quien, con tan solo 14 años, llevó a cabo un impecable recital pleno de sensibilidad y donde mostró su especial afinidad con Chopin, cuyas cuatro *Baladas* interpretó. Con los años, recordaremos haber asistido a su debut. Por último, sin ser pianista, pero no menos gran intérprete, el 28 de junio se pudo escuchar un recital para violín solo de Isabelle Faust en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra que constituyó una verdadera delicia tanto por la inteligencia del programa escogido —dos sonatas de Bach y, entre medias, una serie de piezas breves de György Kurtág que dialogaban con aquél— como por la sensibilidad de las interpretaciones.

En representación de la música antigua, muy presente en el festival —sobre todo, en las *matiné*s de los fines de semana en la Iglesia de San Jerónimo—, pudimos asistir a dos conciertos de la *Europa Galante* dirigida por Fabio Biondi de muy distinta naturaleza, y también con un resultado desigual. El primero de ellos, el 24 de junio, llevaba en el programa



Martha Argerich y Charles Dutoit, con la Orquesta de Montecarlo en el Palacio de Carlos V de La Alhambra.

el extenso oratorio profano de Haendel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*; el segundo, al día siguiente, las celeberrimas *Cuatro estaciones* de Vivaldi, especialidad del conjunto, que ofreció una interpretación vibrante y espectacular.

La conjunción entre grandes solistas y orquestas se produjo en la parte final del Festival. Cabe destacar, el 5 de julio, a la Orquesta Filarmónica de Montecarlo dirigida por Charles Dutoit con Martha Argerich: impresionante la interpretación de esta (81 años) del *Concierto para piano en Sol* de Ravel, clarísima, efervescente, no exenta de humor. Por último, el festival se clausuró por todo lo alto con dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Londres —coincidía el 38º aniversario de su debut en el festival— dirigida por John Eliot Gardiner y con Maria João Pires. Las interpretaciones de Pires de los conciertos de Beethoven y Mozart (los nº 3 y nº 27 respectivamente) resultaron diáfanas y muy bellas; y eso que hizo anunciar que se encontraba convaleciente de una gripe: ¡si llega a estar perfectamente bien! Gardiner, por su parte, ofreció, entre otras obras, una *Sinfonía nº 4* de Beethoven rotunda y jovial, con la orquesta en pie, y, para clausurar el festival, una emotiva y vibrante interpretación de la *Sinfonía nº 2* de Chaikovski —con las connotaciones obvias dada su inspiración ucraniana y que el propio Gardiner se encargó de subrayar con una intervención antes de comenzar—, y que culminó en clímax un festival que, en esta nueva etapa postpandémica (el primero sin ninguna restricción y aforo completo), se consolida en sus líneas maestras y su calidad, y apunta a más.

JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ

71º FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Gozos y sombras de la música



Pedro Puente

Los músicos du Louvre y Marc Minkowski en *Las bodas de Fígaro*, en el Palacio de Festivales de Cantabria.

El Festival de Santander volvió a celebrar la perpetua variedad de la música con una de las programaciones más ambiciosas de los últimos años junto a la promesa de un radiante futuro para el piano como anfitrión de la final del XX Concurso Internacional de Santander. Su ganador indiscutible, el canadiense de 23 años Jaeden Izik-Dzurko (Primer Premio, Premio del Público y Premio al Mejor Intérprete de Música de Cámara), demostró en un grandioso *Tercero* de Rachmaninov ser el más completo, dotado y musical de los seis finalistas, entre los que fueron reconocidos también el chino Xialou Zang (Segundo Premio), responsable de un *Primero* de Chaikovski magníficamente trazado, y un Marcel Tadokoro (Tercer Premio) que lució destreza y contundencia a raudales en el *Tercero* de Prokofiev. Pablo González acompañó a los seis con la categoría musical propia de un certamen que se cuenta entre los principales del mundo y del que su fundadora, Paloma O'Shea, anunció su despedida tras cinco décadas al frente.

Con *Las bodas de Fígaro* volvían Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre al escenario del Palacio de Festivales. El maestro desplegó el ritmo trepidante de la vida moderna, la expresividad apabullantemente vigorosa que adquiere la música de Mozart cuando sus instrumentistas se arman de un virtuosismo volcánico, implicando de lleno a un elenco desigual en el que la templanza, la musicalidad, la naturalidad en el fraseo y la belleza vocal fueron cualidades mostradas únicamente por Iulia Maria Dan como Condesa y Arianna Venditelli como Susanna. Chiara Skerath compuso un Cherubino tan pulcro como previsible, sin aura romántica en un *Voi che sapete* tímidamente aplaudido. Tampoco Thomas Dolié logró imponerse en lo vocal a pesar de sus buenas intenciones, mucho más difíciles de percibir en el rudo Fígaro de

Robert Gleadow. Lo que no puede negarse a ninguno es desventura para sumergirse en el juego teatral de la obra (aun tratándose de una versión semiescenificada) atendiendo a lo esencial: la eterna complejidad de las relaciones humanas.

No pudo ofrecer un mayor contraste de tono el *Viaje de invierno* de Schubert, particularmente plagado de sombras en la voz de Matthias Goerne. Uno entraba en su mundo como en una habitación a oscuras y en su interior cada canción parecía esconder una historia única, a cuál más desoladora, aunque en todo el ciclo hubo una inquebrantable unidad por la manera de Goerne de revelar todos los matices y los registros de la partitura. Cantando con todo su cuerpo, expresando desde lo profundo de su condición humana en la estela de los grandes de la historia: Hotter, Dieskau, Souzay... Frente a la aclamación del gran placer de la vida en *Las bodas de Fígaro*, Goerne y Schmalcz relataron el hecho fundamental de la soledad, el paso del tiempo y la cercanía de la muerte.

Fuera del Palacio de Festivales volvieron a tener cabida propuestas creativas, imaginativas e innovadoras que dan vida al FIS en los alrededores de lo que solemos conocer como gran repertorio. En el marco incomparable del Centro Botín, con amplias vistas a la bahía santanderina, se reunieron Antonio Serrano, Daniel Oyarzabal y Pablo Martín Caminero en torno a un programa que desentrañaba la música de Bach desde una perspectiva que podríamos denominar académica (en la que la armónica sustituía al violín) y otra mucho más libre con 'visiones' bachianas en un estilo esencialmente jazzístico. No hiere a nadie desviarse de vez en cuando de los esquemas elementales, y los tres lo hicieron con resultados fantásticos. Lo fueron también, inaugurando los Marcos Históricos en

Torrelavega, los del concierto de Todos los Tonos y Ayres e Íliber Ensemble con un programa sobre el legado del jesuita español Diego de Pantoja, el primer europeo (junto con el italiano Matteo Ricci) en acceder al servicio de la corte china a comienzos del siglo XVII. Desde un primer bloque consagrado a la música que se hacía en la época del misionero hasta el maridaje entre música europea y oriental (melodías chinas y anónimos mongoles del XVIII) que presidió el cuarto, fueron desfilando instrumentos no menos diversos que las propias piezas, desde el violín, la guitarra barroca o el clave hasta algunos tan lejanos de la cultura europea como el sheng, el xiao, el guzheng o el morin juur, todos admirablemente integrados en el ritual de un concierto tan original como atractivo.

A una veintena de kilómetros de allí, en el precioso Palacio de Hualle en Treceño, se han venido celebrando desde el verano de 2008 unas noches líricas inspiradas en los festivales europeos de ópera en casas de campo. Para la edición actual (que será la última) reservaban el estreno español de la ópera de cámara *El oso* de Walton, que une con ligereza y un sentido del humor deliciosamente cáustico lo cotidiano y lo extravagante en torno al duelo de una mujer enganchada al recuerdo de su difunto marido y su encuentro con un grosero acreedor que termina obsesionándose con ella. Rita Cosentino montó un espectáculo muy ágil en el que los personajes principales (bien encarnados por Paloma Chiner y Pablo Rossini Rodino) se mostraban impulsados a vivir sin ataduras morales, al límite de sus capacidades de amar y de odiar: un teatro sencillo, tremendamente humilde, pero certero y lleno de vida.

ASIER VALLEJO UGARTE

71º FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

La exuberante austeridad de Gardiner

Santander. Palacio de Festivales (Sala Argenta). 1-VIII-2022.
 Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Director:
 John Eliot Gardiner. Obras de Carissimi, D. Scarlatti y Schütz.

TRAS el colofón sinfónico de Granada al frente de la Sinfónica de Londres, comparecía John Eliot Gardiner en la Sala Argenta para descorchar la 71ª edición del Festival Internacional de Santander con un programa radicalmente distinto pero concebido asimismo para la reflexión. Esta vez convocó a su Coro Monteverdi y a cinco integrantes de los English Baroque Soloists para un programa, entre espiritual e intimista, que invitaba al recogimiento y servía de contrapunto a los habituales fastos inaugurales con tres obras maestras del barroco.

La *Historia di Jephthe* de Carissimi, el *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti y las *Exequias musicales* de Schütz sintetizan las influencias y los cambios de estilo del repertorio sacro de los siglos XVII y XVIII a su paso por Italia y Alemania. Pero todo el mundo sabe que a Gardiner el rigor historicista le interesa en la medida en que le permite hablar del presente y conectar con las emociones del público a través de un subtexto —el de la crisis y la inestabilidad política de Europa— que encontró puntos de anclaje en la Guerra de los Treinta Años y las recreaciones de la peste de Caravaggio, pero también en la exuberante austeridad con que estos tres compositores allanaron el camino a la esperanza.

Gardiner dirigió el pequeño drama musical de Carissimi (toda una rareza del repertorio) como si de una ópera se tratara para contar la historia del líder israelita Jefté, quien según el Antiguo Testamento se vio obligado a sacrificar a su propia hija. La soprano Charlotte La Thrope conmovió al público con el desgarrador *Plorate colles, dolete montes*. También se lució el tenor Graham Neal, cuyo padecimiento (*Heu mihi! Filia mea*) se fue abriendo paso entre pasajes meditativos y plegarias a varias voces hasta llegar al apoteósico lamento final (*Plorate filii Israel*), donde Gardiner logró enfatizar el carácter prescriptivo, casi visionario, de Carissimi como referente indiscutible de la música coral barroca.

Que nunca se haya encontrado el manuscrito autógrafo del *Stabat Mater* de Scarlatti ha justificado todo tipo de versiones, algunas más acertadas que otras. La de Gardiner (que la grabó por primera vez en 1985 para el sello Erato) pertenece a la mejor tradición (la de Harry Christophers con The Sixteen o Lionel Meunier con Vox Luminis) por su dominio del estilo contrapuntístico, la rica paleta de recursos del bajo continuo (viola da gamba, contrabajo, laúd y órgano), su capacidad para crear texturas combinando el estilo coral polifónico con una retórica apasionada (como en el *Sancta mater, istud agas*) y por esa forma tan suya de exaltar el sagrado misterio de la partitura con una amenidad casi mozartiana.

El concierto concluyó con las *Exequias musicales* de Heinrich Schütz, discípulo de Gabrieli y Monteverdi, a quien Gardiner considera el eslabón perdido que conecta la música italiana con Bach a través de esta suerte de “réquiem alemán que se adelantó más de dos siglos al de Brahms”. En esta exquisita meditación escrita para el funeral del conde Heinrich Posthumus von Reuss, las 19 voces del Coro Monteverdi (más la del alto Tim Morgan en calidad de solista invitado) se ensamblaron a la perfección a lo largo de 27 pasajes en los que se alternan los *solí* y *cappella* sobre textos de autores luteranos del siglo XVI, con algunos episodios especialmente emotivos, como *Es ist das Heil und selig Licht*. A modo de propina, el director de 79 años ofreció el bellísimo extracto coral de *Gran Giove* del tercer acto de *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi.

BENJAMÍN G. ROSADO

Miotta MEN Molière

THE ART OF FLUTE



JORGE GRUNDMAN
FLUTE WORKS
GILI SCHWARZMAN

Sony Classical edita el tercer trabajo monográfico del compositor Jorge Grundman junto a la flautista Gili Schwarzman

A LA VENTA EL 23 DE SEPTIEMBRE

WWW.GRUNDMAN.ORG



FRANCH
 PLAYS
FRANCK

MEDALLAS DE ORO
GLOBAL MUSIC AWARDS 2022
 Álbum - Música Clásica

YA A LA VENTA

WWW.ELISABETFRANCH.COM

WWW.MIOTTAEMOLIERE.COM

83ª QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIÁN

Recuperando sensaciones

Pocos días antes del esperado comienzo de la 83ª edición de la Quincena Musical, cierta incertidumbre recorría el ambiente a causa de una reducción significativa del porcentaje de entradas vendidas. A pesar de ello, su director, Patrick Alfaya, con su proverbial buen humor, serenidad y su también ya larga experiencia, explicaba que era un fenómeno general en Europa y se mostraba confiado. Tenía razón. Tras el final, o más bien asunción general de la pandemia por parte de la ciudadanía, la presencia de público en los conciertos ofrecidos ha sido un rotundo éxito que hemos podido comprobar día tras día y en varios ciclos distintos. Quizá hemos tardado más tiempo que en años más despreocupados en decidirnos a volver a las salas, pero el paso se ha dado y hemos de hacer notar que se ha hecho con muchas ganas y gran alegría.

Como bien saben sus habituales, no hay festival más mentiroso que este, porque la Quincena dura prácticamente un mes y los límites de la ciudad de San Sebastián se extienden estos días por numerosas localidades del País Vasco, con especial incidencia en la provincia de Álava en esta edición, aunque por cuestiones logísticas, quien suscribe se suele ceñir a lo que acontece en la capital guipuzcoana. De alguno de los momentos más relevantes paso a darles cuenta. La jornada inaugural suele ser un despliegue musical que recorre la ciudad en la que lo más destacado en esta ocasión fue el concierto del Monteverdi Choir y los English Baroque Soloists bajo la dirección de su fundador, John Eliot Gardiner, en el Auditorio Kursaal. Ofrecieron un programa de tinte francamente luctuoso, con las *Exequias musicales* de Heinrich Schütz, la *Historia di Jephthé* de Giacomo Carissimi y el *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti. Sin embargo, la impecable ejecución, el milagroso empaste del coro, el minucioso trabajo de ubicación para que las voces solistas corrieran adecuadamente y la sabiduría musical del inglés convirtieron el funeral en una auténtica fiesta.

El día 5 tuvimos una muy agradable sorpresa con el concierto que ofrecieron las Jóvenes Orquestas de Euskal Herria y de Canarias al alimón, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, en el que interpretaron la *Tercera* de Mahler junto a las voces blancas del Orfeón Donostiarra y la mezzosoprano también donostiarra Carmen Artaza, que estuvo realmente magnífica. Superaron con nota las dificultades que presenta esta monumental obra (en todos los sentidos) y demostraron no sólo entusiasmo y vigor juveniles, sino conocimiento y entrega ante la experiencia de su director que capitaneó soberbiamente al conjunto y a sus fantásticos solistas, especialmente en la sección de viento metal.



Elena Sancho-Pereg y Xabier Anduaga, en *La Fille du régiment* de Donizetti en el Kursaal de San Sebastián.

La presencia de cantantes donostiarras ha sido grande en esta edición: la citada Carmen Artaza y los protagonistas de sendos eventos de que pasamos a hablar. Para conmemorar el 125º aniversario del nacimiento de Pablo Sorozábal, la Quincena ha recuperado la zarzuela con *La tabernera del puerto*, sin duda uno de los títulos más acabados del género y en el que Miren Urbieta-Vega, Andeka Gorrotxategi, Damián del Castillo, Rubén Amoretti, Marifé Nogales y Ruth González, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Bilbao —dirigida por Unai Urrecho— conformaron un elenco de lujo. Lo único que cabe reprochar es que se tratara de una versión de concierto, lo que limitaba mucho la comicidad que impera en no pocas escenas de la obra. Como limitado está el presupuesto, claro está.

En cuanto al esperado regreso de la ópera, el título elegido fue *La Fille du régiment* de Donizetti, con Elena Sancho-Pereg y Xabier Anduaga en los roles principales. Una sencilla pero muy bien pensada producción para potenciar el humor y agilizar la trama fue el soporte perfecto para una deliciosa velada operística en la que descollaron la gracia y la expresividad musical de Sancho y el poderío vocal incontestable de Anduaga, que bisó la famosa *Ah, mes amis!* en su totalidad. Muy bien los secundarios, comenzando por ese soberbio barítono que es Damián del Castillo y divertidas y eficaces las intervenciones del Coro Easo, dirigidos con brío por Lucas Macías. El actual director de la Orquesta de Granada imprimió el carácter justo a esta versión

demostrando ser un buen conocedor del estilo y estuvo bien seguido por la Euskadiko Orkestra.

Ya asentado en el marco del claustro del Museo de San Telmo, el ciclo de Música Antigua se ha destacado por unas propuestas muy variadas, unas obras muy poco frecuentes y unas interpretaciones de muy alto nivel. La Ritirata conmemoró el 350º aniversario del napolitano Francesco Mancini; el Ludovice Ensemble se decantó por una selección de obras de inspiración española de diversos compositores franceses del XVII y XVIII; y, por último, Al Ayre Español ofreció un programa con obras de Purcell, Corelli, Domenico Gabrielli y John Blow. Todos ellos demostraron la calidad de los conjuntos ibéricos de música antigua.

El ciclo de Música de Cámara ha comenzado con un bello y comprometido concierto del acordeonista Iñaki Alberdi, que interpretó transcripciones propias de Soler y Piazzolla y ha proseguido con el estupendo Trío Albéniz, que dieron una lección magistral en torno a Turina y Ravel. Digamos también que el ciclo de órgano ha ofrecido más de una docena de conciertos con gran seguimiento de público y que el flamante Premio Nacional de Música, Gabriel Erkoreka, se está convirtiendo en un "clásico" en el Ciclo de Música Contemporánea.

Al cierre de este número, la actividad de la Quincena sigue imparable. Si sienten curiosidad, consulten nuestra web.

ANA GARCÍA URCOLA

GIRA ANUAL

La JONDE echa el resto

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 11-VII-2022.
 Elisabeth Leonskaja, piano. Joven Orquesta Nacional de España. Director: Pablo González. *Obras de Beethoven y Mahler.*

LA sensación que dio la JONDE en el primer concierto de su gira por Galicia, Castilla-León y Asturias fue la de una formación muy bien engrasada, con excelente —y hasta excepcional— calidad en todas sus familias, entregada a la labor de hacer música de la mejor manera posible a las órdenes de un director con las ideas muy claras. Por eso la *Quinta* de Mahler sonó bien trabajada, redonda, opulenta y, al mismo tiempo directa, natural, si se me permite, como si tanto la orquesta como el director supieran muy bien que durante el concierto serían capaces de rematar sus posibilidades y sus ideas respectivamente. Desde el principio Pablo González puso toda la carne en el asador, no ahorró nada del mensaje —aquí vale la palabra— del autor, lo situó ante nosotros en toda su verdad, señalando a sus jóvenes músicos nota por nota, compás por compás, frase por frase, cómo hay que decir esa música.

Todo sucedió como en un arrebato. No hubo un solo momento de descanso, ni siquiera en un Adagietto que se propuso en su

justa medida lírica, nostálgica, hasta cierto punto desvalida, pero solo hasta cierto punto. Tantas veces se convierte ese cuarto movimiento en una “melodía inolvidable” como se pasa por alto que está en una sinfonía, aunque sea tan peculiar como esta, a veces tan caótica pero siempre tan reflejo del universo proteico de su autor. Como se ha dicho, la orquesta en pleno rindió magníficamente, desde la *concertino* al tuba, con mención especial para la sección de trompas y especialísima, dentro de ella, para Álvaro Parrón Hidalgo.

La primera parte la ocupó el *Cuarto concierto para piano y orquesta* de Beethoven, con la gran Elisabeth Leonskaja como solista, lo que significaba también para la JONDE trabajar con una de las mayores figuras del teclado de

nuestro tiempo. González optó por un acompañamiento en el que se cuidó muy bien de no pasarse con el vibrato y dotando al papel de la orquesta de una cierta contundencia rítmica al inicio que a veces aquí se deja un poco de lado por mor del primer motivo del piano. Leonskaja dejó para el recuerdo una fabulosamente tocada *cadenza* en el Allegro moderato o la forma de iniciar el Rondó conclusivo. Como *encore*, una preciosa lectura de la *Klavierstücke D 946 n° 1* de Schubert.

LUIS SUÑÉN





BAYREUTH BAROQUE
Opera Festival

ÓPERA DE MARGRAVIA
7-18 SEPTIEMBRE 2022

www.bayreuthbaroque.de

 FRANCO FAGIOLI	 JEANINE DE BIQUE		 JULIA LEZHNEVA	 MAX EMANUEL CENCIC
<p>07 SEP 2022 ALESSANDRO NELL'INDIE Drama per Musica de Leonardo Vinci Nueva producción - Estreno mundial desde 1740 Con Franco Fagioli, Bruno de Sá Dirección Max Emanuel Cencic</p> <p>08 SEP 2022 JEANINE DE BIQUE Mirrors Concerto Köln</p> <p>10 SEP 2022 MAX EMANUEL CENCIC 40 años en el escenario Arias de Händel para Senesino</p> <p>14 SEP 2022 SAN GIOVANNI BATTISTA Oratorio de Alessandro Stradella (Iglesia de la ciudad) Con Max Emanuel Cencic</p>	<p>15 SEP 2022 IL NASCIMENTO DELL'AURORA Festa pastorale de Tomaso Albinoni Concertante</p> <p>16 SEP 2022 BRUNO DE SÁ Roma Travestita</p> <p>17 SEP 2022 JULIA LEZHNEVA Nicola Antonio Porpora Arias de ópera</p> <p>18 SEP 2022 GRISELDA Estreno mundial desde 1733 Drama per musica en tres actos de Giovanni Bononcini - Con Max Emanuel Cencic</p>			

FESTIVAL DE BAYREUTH

El Anillo del ocaso

Salzburgo. Festspielhaus. 10/15-VIII-2022. Wagner: *El anillo del nibelungo*. Egils Silins, Christa Mayer, Ólafur Sigurdarson, Arnold Bezuyen, Daniel Kirch, Elisabeth Teige, Jens-Erik Aasbø, Wilhelm Schwinghammer, Okka von der Damerau, Raimund Nolte, Attilio Glaser, Lea-ann Dunbar, Iréne Theorin, Tomasz Konieczny, Lise Davidsen, Klaus Florian Vogt, Georg Zeppenfeld, Daniela Köhler, Kelly God, Andreas Schager, Alexandra Steiner, Stephen Gould, Albert Dohmen, Michael Kupfer Radecky. Orquesta del Festival de Bayreuth. Director musical: Cornelius Meister. Dirección de escena: Valentin Schwarz.

TRAS varios años sin *Anillo del nibelungo* —la pandemia ha podido hasta con los dioses del Walhalla—, finalmente sí se ha logrado estrenar la producción encargada por Katharina Wagner al joven director de escena austriaco Valentin Schwarz, de 33 años y sin ningún trabajo wagneriano en su currículo. El resultado no ha podido ser más demoledor: el peor *Anillo del nibelungo* visto en Bayreuth desde su refundación en 1951. Un cajón de sastre relleno a base de palos de ciego en los que cualquier disparate puede incluso ser superado por el siguiente. Son continuos. Cada nueva ocurrencia, y son incontables, es nueva estupidez que no conduce a ningún desarrollo. Por supuesto, no hay estacas, ni anillo, ni lanza, ni fuego, ni dragón, ¡ni nada de nada!

Solo a vuela pluma: Alberich y Wotan son hermanos gemelos; Siegfried es hijo de Hunding y no de Siegmund; en el segundo acto de *La valquiria* se asiste al entierro de Freia, muerta por capricho y gracieta del tal Schwarz; Erda deja de ser diosa para ser la ‘chacha’ de la casa; las espadas son suplantadas por pistolas; el caballo Grane es una especie de mudo mozo de espadas siempre pegado a Brünnhilde; el martillazo de Donner es un golpe de golf; y el avispado Loge aparece travestido en un aplumado macarra, como Wotan, que igual se muestra caricaturizado como Julio Iglesias que como José Luis de Vilallonga... Por supuesto, no existe ni el despertar de Brünnhilde, ni menos aún la ‘antigualla’ de la inmolación... El Pájaro del bosque, que es una enfermera que cuida al moribundo Fafner, tiene lascivos toqueteos con el (supuestamente) inocente Siegfried...

No merece la pena dedicar más espacio al unánimemente abucheado dislate escénico, a tono con la fea con avaricia y absurda escenografía de Andrea Cozzi, quien tras unos prometedores cambios de escena a telón abierto en *El oro del Rin*, pronto sucumbe ante el galimatías conceptual: la empanada mental de Schwarz arrasa con la lógica de cualquier desarrollo estético y concluye con un *Ocaso de los dioses* que supone, además, el ocaso de Bayreuth y la imperiosa necesidad de recomponer el rumbo y volver a los tiempos —no tan remotos— en los que en el festival se daba cita lo mejor de la dirección musical y escénica. Y todo es un bucle: si no acuden grandes directores, no acudirán los mejores músicos para darse el



Escena de *La Valquiria*, con Lide Davidsen tumbada en primer plano, en el Festival de Bayreuth.

gustazo de tocar en el foso místico con los Levine, Barenboim o Petrenko del momento. Hoy, únicamente Christian Thielemann mantiene el fuego sagrado de Bayreuth.

En esta ocasión, el *Ring* ha sido encomendado a Cornelius Meister, director de la Orquesta Bruckner de Linz. Su dirección fue de oficio. Casi de trámite. Previsible, sin un hálito de genio. Los mil y un momentos culminantes del *Ring* pasaron sin pena ni gloria, cuando no con más pena que gloria. Ni la entrada de los dioses en el Walhalla al final de *El oro*; ni la canción de la primavera de Siegmund; ni el adiós de Wotan de *La valquiria*; ni los murmullos del bosque, el despertar de Brunilda; la visita de Waltraute, el viaje de Siegfried por el Rin; el coro de Gibichungos, la muerte de Siegfried; la música fúnebre; ni siquiera en el momento sublime del cataclismo final, con la inmolación de Brünnhilde, hubo, en el mejor de los casos, más que ‘correcta corrección’. ¡Tremendo!

Cierto es que Cornelius Meister llegó en el ultimísimo momento, para reemplazar al finlandés Pietari Inkinen, enfermo —¡cómo no!— de covid. Pero dirigir todo un *Anillo*, y en un sitio como la Festspielhaus en que se estrenó en 1876, requiere muchas más entrega, inspiración y carne en el asador. En el inmenso reparto vocal hubo de todo, como en botica. Entre lo mejor, en la excepcionalidad, hay que ubicar la Sieglinde de Lise Davidsen, que devuelve con su canto poderoso, valiente, perfecto, tan deudor de su paisana Kirsten Flagstad, glorias pretéritas a la escena bayreuthiana y al canto wagneriano universal. Logró imponerse al absurdo escénico y hacer que su maravillosa Sieglinde saliese indemne entre tanta tontería.

Los otros grandes triunfadores de este *Ring* para el olvido han sido Klaus Florian Vogt, con

un Siegmund lírico y hermosísimamente cantado, con esa voz bellísima que tanto distingue su canto; el Hunding contenido y sobrecogedor de Georg Zeppenfeld; el robusto y bien dramatizado Wotan de Tomasz Konieczny, y el Hagen poderoso de Albert Dohmen, quien, en la estela de otros grandes barítonos bajos —John Tomlinson, Falk Struckmann, Samuel Youn...—, ha recalado con éxito sin reservas en el grave en el papel del tenebroso hijo de Alberich. Andreas Schager (*Siegfried*) y Steven Gould (*El ocaso*) compartieron el rol de Siegfried, cada uno con sus particularidades y virtudes. Ambos con esa entrega y generosidad vocal que tanto los distingue.

Menos felices resultaron las ‘Brunildas’ también compartidas por Daniela Köhler (deslucida Brünnhilde en *Siegfried*, con agudos estridentes, mal perfilados y no siempre afinados), y la veterana Iréne Theorin (*El ocaso*), que pasó todos los apuros del mundo en una inmolación en la que, más que emoción tetralógica, hubo *vibrato*, notas altas destempladas y un fraseo más pendiente del acomodo vocal que del sentido musical. Fue una lástima porque la soprano sueca, nacida en 1963, había resuelto con dignidad y buenos momentos el segundo acto. Escuchó una disonante pitada cuando salió a saludar en solitario, mezclada con los aplausos de sus seguidores más fieles. Pero fue una ‘caricia’ comparado con la marimorena que se montó cuando cayó el telón y el público mostró toda su cólera contra el disparate escénico que acababa de perpetrarse. Al lado de semejante majadería, el anterior *Ring*, el también vivamente protestado de Frank Castorf, se antoja hoy casi tan clásico y fiel como el de Otto Schenk del Metropolitan.

JUSTO ROMERO

FESTIVAL DE BAYREUTH

La eternidad tendrá que esperar

Bayreuth. Festpielhaus. 25-V-2021. Wagner, *Tristan und Isolde*. Stephen Gould, Catherine Foster, Georg Zeppenfeld, Ekaterina Gubanova, Markus Eiche, Olafur Sigurdarson, Jorge Rodríguez-Norton. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director musical: Markus Poschner. Director de escena: Roland Schwab.

Dos años sin el alimento sagrado pueden ser una eternidad, y así lo pareció tras las reacciones del público en la apertura de este nuevo Festival de Bayreuth después de las restricciones. Había muchas ganas de festival y se notó en las ovaciones desde el primer telón. Ciertamente es que las voces lo justificaban. Catherine Foster y Ekaterina Gubanova habían completado un primer acto muy notable. Pero pasado un tiempo, cuando la espuma del estreno ha bajado, cuesta fijar un recuerdo indeleble de lo vivido. La eternidad se quedó en una esquina del escenario, en un neón rojo escrito en sánscrito: "sasvatatva".

Las ovaciones continuaron en los actos posteriores y al final incluso se vio algo inaudito en Bayreuth: que un director de escena apenas escuchara el menor signo de desaprobación entre el público del estreno. El propio Roland Schwab no lo debía creer cuando salió varias veces a saludar. Pero esa noche las ovaciones fueron más bien de alivio y de gratitud. El director de escena recibió el encargo en diciembre y el director musical se bajó esa tarde al foso con apenas dos ensayos conjuntos.

Pero a Bayreuth se le pide más, se le exige la eternidad, y para eso se necesita tiempo y cierta conjunción de los astros. Schwab trabajó con mucha premura de tiempo, y ante el desafío que suponía la apertura del festival y debutar al mismo tiempo en la colina sagrada, optó por ser fiel a sus maestros, como la gran Ruth Berghaus. Mientras Christoph Marthaler y Katharina Wagner habían dejado el *Tristán* varado en dos producciones de corte pesimista y existencial, el director muniqués rindió pequeños homenajes en no pocos detalles de su propuesta escénica.

Pasado el preludeo, el telón se abre con un escenario que recuerda a las curvaturas míticas que empleaba Wieland Wagner y a aquel monolito de la producción de *Tristán* de 1962, solo que esta vez habría caído sobre nosotros y su círculo central habría quedado abierto sobre el escenario, dejando pasar la luz del cielo en el primer acto y de las estrellas en el resto. Arriba habría quedado el mundo real donde el tiempo transcurre de forma lineal, la naturaleza crece y termina por cubrirlo todo. Abajo se abre un submundo paralelo, un primer círculo dantesco donde el tiempo transcurre de forma circular y obsesiva, el eterno retorno de las emociones y la psique de Isolde, en un remolino que engullirá a los dos amantes hasta la noche estrellada del segundo acto. *Tristán* entra a ese submundo, como luego harán el resto de personajes, por un cuadrado blanco

que emite una luz cegadora y estroboscópica, y que recuerda a ese otro que emplazó Heiner Müller en su producción de 1993.

La puesta en escena resulta demasiado estática, confiada en exceso a su fuerza simbólica y conceptual. Hay imágenes poderosas, como los dos amantes vestidos de blanco en esa noche estrellada mientras la música más hermosa de esta ópera rutila desde el foso: Novalis llevado al paroxismo. O la herida de *Tristán*, que aquí es una suerte de condenación divina que cae lentamente desde el mundo exterior en forma de neones amenazantes, inspirados en Dan Flavin y la serie de monumentos que dedicó en los sesenta a Vladimir Tatlin. Pero los movimientos de los personajes resultan un tanto vulgares, sin una razón de peso que los inspire y los empuje en la narración.

La ópera termina con *Tristán* delirando en el subterráneo mundo, una idea que también utilizó Alex Ollé en el último acto de su *Tristán* de 2011 en Lyon. Aquí es Isolde quien atraviesa el cuadrado que conecta ambos mundos, pero no puede cruzar la elipse que antes había pisado con él. Sólo puede contemplarlo mientras se extingue.

Catherine Foster concluyó una actuación muy notable con un *liebestod* cantado con mimo y cadenciosidad. Aportó carácter y volumen a una Isolde un tanto alejada del texto. La Brangäne de Ekaterina Gubanova posee un fraseo y color subyugantes. Stephen Gould ofreció un *Tristán* muy meritorio, sobre todo en un colosal segundo acto, aunque se echara en falta algo más de matiz al personaje. El triunfador de la noche fue el Marke de Georg Zeppenfeld, sólido, con empaque, un bajo soberbio para un papel *dicho* de forma excepcional. El Kurwenal de Markus Eiche culminó un gran tercer acto, tratando de arrastrar a *Tristán* hasta su mundo con una cuerda en un gesto de desesperación.

Markus Poschner debutaba en el foso místico por el rebote que ocasionó la severa infección por covid que contrajo Pietari



Stephen Gould y Catherine Foster en *Tristán e Isolde* en Bayreuth.

Inkinen, hasta el punto de hacerle renunciar a los ensayos del *Anillo* de este año. Al aceptar Cornelius Master la dirección de la tetralogía, el podio del *Tristán* quedó vacante y el elegido fue un viejo conocido del público de Zúrich, donde dirigió *Arabella* hace poco, y de Linz, donde comanda la Orquesta Bruckner. El resultado no ha podido ser mejor para él. Venía a cumplir el expediente, pero se escuchó mucho más. *Tempi* atrevidos y un sonido que podíamos calificar de *bruckneriano*, dejando que los planos de las melodías se intercambiaran entre sí con pequeños e inadvertidos cambios de dinámica.

Al final, el telón cae sobre una pareja de ancianos que han contemplado la muerte de Isolde y que parecen ser los mismos que siendo niños vimos en el preludeo y que jóvenes contemplaron en dúo de amor desde el mundo real. Una idea redundante, demasiado Disney, para convocar facilonamente un mensaje optimista... y conservador. La eternidad de una nueva luz sobre esta ópera tendrá que esperar en Bayreuth.

FELIPE SANTOS

FESTIVAL DE SALZBURGO

Aires dantescos

Salzburgo. Grosses Festspielhaus. 29-VII-2022. Puccini, *Il Trittico*. Asmik Grigorian, Enkelejda Shkosa, Misha Kiria, Alexey Neklyudov, Roman Burdenko, Joshua Guerrero, Karita Mattila, Hanna Schwarz, Scott Wilde, Dean Power, Lavinia Bini, Manel Esteve, Andrea Giovannini, Martina Russomanno, Caterina Piva, Giulia Semenzato. Director musical: Franz Welser-Möst. Director de escena: Christof Loy. • 30-VII-2022. Mozart, *Die Zauberflöte*. Tareq Nazmi, Mauro Peter, Brenda Rae, Regula Mühlemann, Ilse Eerens, Sophie Rennert, Noa Beinart, Michael Nagl, Maria Nazarova, Peter Tantsits, Roland Koch. Wiener Staatsopernchor. Wiener Philharmoniker. Director musical: Joana Mallwitz. Director de escena: Lydia Steier. • 31-VII-2022. Bartók, *Herzog Blaubarts Burg* / Orff, *De temporum fine comoedia*. Mika Kares, Ausrine Stundyte, Helena Rasker, Nadezhda Pavlova, Taxiarchoula Kanati, Frances Pappas, Irini Tsirakidis, Gero Nieselstein, Christian Reiner. Gustav Mahler Jugendorchester. musicAeterna Choir. Director musical: Teodor Currentzis. Director de escena: Romeo Castellucci.

Il tabarro, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*. Este es el orden original de este tríptico que alumbró Puccini muy poco antes de que la Gran Guerra terminara y el mundo cambiara sin remedio. No era de extrañar que el conjunto se inspirara en esa otra tríada, la del camino de Dante en su *Comedia* por los tres lugares postreros, aunque quizá el orden obedecía más a terminar con una comedia.

Gianni Schicchi, *Il tabarro*, *Suor Angelica*. Tiene razón Christof Loy cuando prefiere esta sucesión, mucho más en la línea de Dante. Concita ocre y tonos oscuros para concebir un espacio común: una sala amplia de grandes distancias entre suelo y techo para la primera y tercera ópera. En el centro, una gabarra varada en la neblina del puerto y los muebles de la mente de Giorgetta, envueltos en el ambiente viciado y lumpen del embarcadero del Sena.

Destacó la gran dirección de actores. Lo que no fue tan acertado fue la errada dirección musical de Franz Welser-Möst, fuera de estilo toda la noche con una orquesta altísima. Mejoró algo en la segunda parte, pero continuó con una obsesión académica y casi metronómica en pasajes que demandaban más *rubato* e *Italianità*. No ayudó nada a Asmik Grigorian, que era la estrella de la noche al cantar los tres principales papeles de soprano, sobre todo en *Suor Angelica*, que demanda una voz dramática, con más carne. Aun así actuó de la manera excepcional a la que nos tiene acostumbrados y defendió sus agudos con uñas y dientes mientras el *tutti* tronaba en exceso. En el resto, destacaron Roman Burdenko, Misha Kiria y el dúo de Grigorian con Alexey Neklyudov. Enkelejda Shkosa y Scott Wilde no terminaron de encontrar su sitio con unas voces demasiado inestables y ululantes. Agradaron Manel Esteve en la primera ópera y Martina Russomanno en las dos siguientes.

Die Zauberflöte fue una revisión de la propuesta de 2018, creada por la estadounidense Lydia Steier. La idea central surge de la película *La princesa prometida* (Rob Reiner, 1987) y de la figura del abuelo, que lleva la narración a través del cuento que lee. Esta narración la utilizará aquí para sustituir los recitativos y que sus tres nietos se integren en la trama, como ocurre en el original de Schikaneder. La idea resulta muy atractiva, pero adolece de una cuestión central: la voz del

abuelo monta en muchas ocasiones la música que viene del foso, convirtiéndola en incidental. El elenco musical resultó irregular. Sobresalió la Pamina de Regula Mühlemann, soprano de timbre brillante y voz homogénea, y los tres niños, afinados y seguros, de los Niños Cantores de Viena. La Reina de la Noche de Brenda Rae mostró carencias en las agilidades y el Tamino de Mauro Peter no tuvo consistencia en la línea de canto. Joana Mallwitz dirigió con solidez y un sonido muy bien trabajado, aunque se echó de menos un poco más de chispa y expresividad en los *tempi*. Después de este *Die Zauberflöte* cabría preguntarse si Mozart no merece más ambición en el festival de su ciudad.

Unir la ópera de Bartók sobre el castillo de Barbazul con la última composición del músico bávaro Carl Orff sobre el fin de los tiempos y el juicio final puede parecer una de esas locuras improvisadas en los despachos. Pero fue el director del Festival quien se la deslizó a la pareja artística formada por Romeo Castellucci y Teodor Currentzis. La excentricidad no carecía de cierta lógica. No hay castillo físico. No hay siete puertas ni habitaciones. La ópera de Bartók se abre en negro, con el llanto de un bebé y unos gritos. La música y los primeros versos se escuchan aún en tinieblas, como en medio de un mal sueño, hasta que vemos a Judith caminar sobre agua e iluminada por símbolos y palabras hechas de fuego. Estamos en la psique de Judith donde el itinerario de las siete puertas, como los siete pecados capitales, es un camino mental por el alma de Barbazul.

Después de una larga pausa, las sibilas que anuncian el fin del mundo lapidan a una mujer que viste como Judith. Pasamos del entorno psicológico de la protagonista de Bartók al mundo alegórico de Orff. Los textos en griego, latín y alemán añaden una lectura atávica a lo que presenciamos, una breve historia del pecado y de la culpa que desemboca en el juicio final, con un escenario poblado por las almas que esperan. Es uno de los cuadros con mayor fuerza visual de esta producción. El escenario se despuebla ante la presencia de Lucifer, que arrastra la puerta del infierno (una puerta más, como las de Judith) y la deja caer pesadamente. El ángel caído, el que fuera portador de la luz antes de su rebelión en el principio de los



Ausrine Stundyte y Mika Kares en *El castillo de Barbazul* de Bartók.

tiempos, pide perdón al padre con la fórmula del hijo pródigo por tres veces, como las negaciones de Pedro. La figura se va desprendiendo de su culpa y el príncipe de los demonios vuelve a ser ángel e hijo de la aurora, que es lo que significa Lucifer en latín. Judith y Barbazul, símbolo aquí de Adán y Eva, se acercan al nuevo Lucifer para devolverle la manzana. Todo queda perdonado.

Castellucci implica abrirse a un mundo de símbolos y arte conceptual. A veces acierta, como en el *Requiem* de Aix-en-Provence y otras veces se queda a medio camino como en *Don Giovanni*, en el festival del año pasado. A Teodor Currentzis le ocurre otro tanto, pero a veces su dirección se torna narcisista y premiosa, aunque obtuvo una gran ejecución de la siempre excelente orquesta de jóvenes Gustav Mahler. Mika Kares y Ausrine Stundyte mostraron su enorme capacidad teatral y destacó, como viene siendo habitual, la enorme calidad que atesora el coro musicAeterna.

FELIPE SANTOS



Teatro de
la Maestranza



El Teatro que puedes tocar

Lírica 2022/2023

Roberto Devereux
G. Donizetti

8, 9 y 12 de noviembre

**XVIII Certamen Nuevas
Voces Ciudad de Sevilla**

9 de noviembre

Las bodas de Fígaro
W. A. Mozart

11, 13, 15 y 17 de diciembre

Jenůfa
L. Janáček

16, 18 y 20 de febrero

La vida breve
M. de Falla

18 y 19 de marzo

**Jakub Józef Orliński
e Il Giardino d'Amore**

1 de abril

Je suis narcissiste
Raquel García-Tomás

20 y 21 de mayo

Tosca
G. Puccini

11, 13, 14, 16 y 17 de junio

Descubre toda la programación
en teatrodelaMaestranza.es

FESTIVAL SUMMER SCAPE

Una imperfecta pero atractiva comedia

Annandale-on-Hudson (Nueva York). Bard College. 24-VII-2022. R. Strauss: *Die schweigsame Frau*. Jana McIntyre, David Portillo, Edward Nelson, Harold Wilson. Director musical: Leon Botstein. Director de escena: Christian R ath.

ME encantan las óperas de Richard Strauss desde que en mi adolescencia escuch  por primera vez *Salome*; posteriormente, y a lo largo de varias décadas, he llegado a conocerlas todas, primero por las grabaciones y luego, con una sola excepción, por las representaciones en directo. Esa excepción acaba de dejar de serlo, gracias a la edición de este año del festival Summer Scape en el Bard College, donde por fin he podido conocer en persona a la hasta ahora esquiva mujer silenciosa, *Die schweigsame Frau*.

No fue un encuentro perfecto, pero en todo caso agradezco haber tenido la oportunidad de obtener una imagen más completa de esta imperfecta pero atractiva comedia, cuyo trasfondo extramusical ha tendido a eclipsar a la propia  pera. En su agónica búsqueda de un nuevo libretista capaz de sustituir a Hugo von Hofmannsthal, que había fallecido inesperadamente en 1929, Strauss reclutó al ilustre y popular simo escritor austriaco Stefan Zweig, quien comenzó a adaptar (y de paso a simplificar, suavizar y sentimentalizar) la agria comedia de Ben Jonson *Epicoene, o La mujer silenciosa*, de 1609. Durante la composición de la  pera, Strauss tuvo que maniobrar sobre una incómoda cuerda floja: acomodarse al nuevo régimen nacionalsocialista alemán y, al mismo tiempo, sacar adelante una ópera cuyo libretista era judío, circunstancia que complicaba enormemente la situación.

Cuando se estrenó *Die schweigsame Frau* en Dresde en 1935 (dirigida por Karl B hm), Zweig había huido de Europa continental, pero su relación directa con la nueva ópera casi garantizó su rápida desaparición de los escenarios alemanes y austriacos. En 1959 la obra ganó nuevos admiradores en la recuperación que tuvo lugar en el Festival de Salzburgo (aunque profundamente recortada) de nuevo con B hm en el foso, en la clásica puesta en escena de Günther Rennert. Poco después, el espectáculo de B hm/Rennert viajó a Múnich, donde la ópera sigue siendo, si no exactamente una obra de repertorio, al menos una visitante ocasional. Lamentablemente, el director de orquesta Stefan Soltesz falleció hace unas semanas de forma tan inesperada como trágica mientras dirigió la reposición este verano.

En todo caso, se trata de una ópera repleta de música deliciosa, intercalada con una gran cantidad de cháchara, que el festival y el director musical, Leon Botstein (defensor a ultranza de la versión íntegra) ofrecieron sin cortar y en alemán, pese a no haber ni un solo alemán nativo en el reparto y probablemente no más de un pequeño puñado entre el público. Lo que obtuvimos los pobres



Stephanie Berger

anglófonos fueron más de tres horas (sin contar los intermedios) de un Strauss que oscila intermitentemente entre la gran calidad y una cantidad también grande de relativa escoria. Resulta significativo que dos de los straussianos más prestigiosos del siglo XX, B hm y Wolfgang Sawallisch, no se arredrasen a la hora de sacar las tijeras (el segundo de manera incluso agresiva).

El argumento de la ópera es bastante sencillo: el veterano oficial de la armada británica del siglo XVIII Sir Morosus no puede soportar el ruido y, animado por su inteligente barbero, busca una joven y complaciente 'mujer silenciosa' para que alivie sus años dorados (piensen en *Don Pasquale*, con Malatesta como barbero y Ernesto y Norina como miembros de una compa a de ópera itinerante). Sin embargo, aunque la producción de Christian R ath (responsable también de los decorados móviles, de temática teatral) se abre con un gran "RUHE" (Silencio) en luminosas letras rojas, rápidamente se nos ofrece el equivalente dramático de un grito estridente e implacable. R ath llena en exceso el escenario de bailarines, *drag queens*, gigantescos retratos fotográficos (est n todos, desde Strauss y Zweig hasta Bach y Mozart, pasando por Caruso, Schwarzkopf y Billie Holiday), todo ello como parte de un enfoque general que pretende mantener las cosas en movimiento a cualquier precio, delatando una clara falta de fe en la capacidad real de la ópera para valerse por sí misma. Cuando volv  a casa, no pude evitar deleitarme, a través de YouTube, con unos minutos de la puesta en escena de Rennert, para acabar de confirmar lo que había echado de menos toda la tarde: una sencillez elocuente.

El festival había reunido para la ocasión un reparto admirable, integrado por estupendos

actores-cantantes que lucieron espléndidos en los trajes años sesenta (la época del libreto fue alterada en dos siglos, lo que no constituye ninguna sorpresa) diseñados por Mattie Ulrich. El bajo Harold Wilson compuso un Morosus de gran robustez vocal y encanto escénico. En el papel de su sobrino Henry, el escandaloso tenor de  pera, David Portillo mostró, a veces sobreactuando, un fino y delicado lirismo. El barítono Edward Nelson se desenvolvió con soltura en su largo papel de barbero, repleto de diálogos, mientras que la contralto Ariana Lucas resultó francamente cómica como la gru ona ama de llaves. Entre los componentes de la compa a de ópera, destacó sin duda el bajo Matthew Anchel, quien ofreció algunos de los mejores momentos (tanto vocales como teatrales) de la función.

En el rol de Aminta (la esposa de Henry y, bajo el disfraz de Timidia, la supuesta 'mujer silenciosa' con la que sueña Morosus), la soprano Jana McIntyre actuó mejor de lo que cant . Su brillante tesitura cayó en la estridencia en los frecuentes pasajes agudos del papel (Strauss nunca se lo ponía fácil a su *prima donna*) echando a perder el mágico final del segundo acto con su ataque demasiado fuerte y rápido en el *Re bemol*, que debe sostener en *piano*.

En el foso, Botstein hizo de Botstein, siempre más enérgico que delicado, pero es de justicia señalar que su American Symphony Orchestra realizó un estupendo trabajo, algo, por otra parte, habitual en ellos. En resumen: a pesar de las imperfecciones de la propuesta, me alegro de haber podido tachar *Die schweigsame Frau* de mi lista de óperas pendientes.

PATRICK DILLON

FESTIVAL DE AIX-EN-PROVENCE

Compromiso ideológico

Los festivales de música, aquellos que quieren ser algo más que un cofre dorado para obras e intérpretes, observan la realidad del mundo interrogándose sobre su sentido y supervivencia. Desde que Pierre Audi asumiera el de Aix-en-Provence en septiembre de 2018, las preguntas se superponen a la tradición de un espacio que es amigo de la experimentación, que busca colaboradores que añadan algo más que una colección de méritos y que araña la realidad del éxodo y el cruce cultural con apuntes particulares hacia la realidad socioeconómica y medioambiental del Mediterráneo. Inevitablemente, el aniversario de Dante y su *Comedia* enriquecen el contexto.

En cercanía con la esfera contemporánea el compositor Pascal Dusapin mantiene una vieja relación con el poema, ahora materializada en la ópera *Il viaggio, Dante*. El éxito incontestable tras el estreno en el Théâtre de Provence supera cualquier intención chovinista y confirma la ya larga relación del festival con la creación contemporánea y con un autor a quien se vio navegando por el inframundo en *Passion* estrenada en Aix en 2008. Desde los 90, Dusapin ha mirado a Dante desde muy distintas perspectivas mientras en paralelo crecía su interés por el mito como elemento fundacional de la cultura occidental: Fausto, Medea, Macbeth... se mezclan ahora con un autor que es actor de la obra, según la elaboración literaria de Frédéric Boyer, libretista también cercano a Dusapin.

El director teatral Claus Guth ha colocado en el centro de *Il viaggio, Dante* a un intelectual que vive un momento de cuestionamiento y que tras un accidente de coche se debate entre la vida y la muerte. El final es incierto, como duda entre el mundo tangible y aquel que se extrae de sus pesadillas, miedos, sospechas e inseguridades, materializados en los distintos círculos a los que da paso un presentador. Guth habla de una *gran road movie*, pero la realización va más allá al enhebrar a través de una realización teatral cargada de ingenio e imaginación lo obvio y lo imprevisible.

Musicalmente, el acabado de las líneas vocales revela el esfuerzo por buscar una identificación que supere la mera máscara. Dante, humano, creíble y centrado en su propia incertidumbre fue defendido por Jean-Sébastien Bou con autoridad, mientras que la difícil



Il viaggio, Dante de Pascal Dusapin en el Grand Théâtre de Provence.

tesitura de Virgilio quedó en manos de Evan Hughes, y la interesante dislocación vocal de las 'voce dei dannati' fueron interpretadas por Dominique Visse. *Il viaggio* ha entusiasmado a los espectadores del Festival de Aix-en-Provence, viajantes en manos de la pulcrísima y exquisita dirección musical de Kent Nagano, al frente de Coro —siempre oculto— y Orquesta de la Ópera de Lyon.

También se hablará de la diluida e insípida realización de *Idomeneo* firmada por Satoshi Miyagi, con perfilada dirección musical de Raphaël Pichon, decorado en el Japón posbélico y floja ejecución escénica, mientras la discusión se podría centrar en *Salome* protagonizada por la joven Elsa Dreisig y en su defensa con 'pocas agallas' (Strauss *dixit*) y mucha hermosura la vieja idea de una protagonista de 16 años con la voz de Isolda. El director Ingo Metzmacher añadió al combinado transparencia y una desconcertante aplicación de soluciones musicales. *Salome*, desnuda de su perverso sicologismo, apenas se tensionó en puntos culminantes bajo el enmarañado caudal de anacrónicos gestos propuestos por la veterana directora Andrea Breth, coprotagonista de una apaciguada interpretación.

El recuerdo final prefiere concentrarse en la escenificación de la segunda sinfonía de Gustav Mahler protagonizada por el director musical Esa-Pekka Salonen y el teatral Romeo Castellucci, artífices de un proyecto que atrapa al espectador, le agita con una contundencia desatada y acaba por abandonarle en una suerte de desasosiego. Puede hablarse de una totalidad con implicación del entorno devastado y estéril en el que se encuentra el ruinoso y oscuro Stadium de Vitrolles ejemplo del frívolo despropósito urbanístico de los 90. En su interior una enorme extensión de tierra

negra extendida más allá del foso el que se sitúa el Coro y la Orquesta de París otorga silencio a la aparición de un caballo blanco que recorre la escena, husmea, y deja al descubierto un resto que poco después se va a identificar como humano. La orquesta ataca el comienzo de la sinfonía, y desde el caos inicial se prolonga en el 'rito de muerte' descrito por Mahler. Ya entonces, la versión de Salonen sonó brutalmente contundente, apoyada en una estupenda amplificación que envuelve la contemplación de una enorme fosa común de la que varios trabajadores de UNHCR (L'Agence des Nations Unies pour les Réfugiés) extraen cadáveres uno a uno, identificándolos, colocándolos sobre sacos blancos, introduciéndolos en grandes furgonetas... y retirándolos hacia un destino digno. El proceso camina al ritmo de la música durante los cuatro primeros movimientos hasta el tercero con la fosa repleta de cadáveres y la voz de la mezzo Marianne Crebassa marcando la retirada de los trabajadores.

Castellucci convierte *Résurrection* en un gesto de depuración extremo que en el movimiento final convierte a la música en la única acción de la obra, en casi oscuridad, con la orquesta externa sonando desde atrás, con el coro refinando hasta lo imposible su entrada en pianísimo, y con el añadido de la soprano Golda Schutz antes de la ascensión hacia el luminoso final: orquesta, campanas, el pedal del órgano apoyan como gesto definitivo la lluvia que cae ahora sobre el inmenso escenario. El sentido hiperrealista de la realización es una contestación inequívoca a las dudas que eleva Aix-en-Provence. Por sí sola formaliza un espectáculo con sentido propio.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

48° FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA

Un recorrido por la historia de la ópera

Martina Franca. Palazzo Ducale. 24-VII-2022. Prokofiev: *El jugador*. Andrew Greenan, Martina Tampakopoulos, Sergei Radchenko, Silvia Beltrami, Gonzalo Godoy Sepúlveda. Orchestra del Teatro del Teatro Petruzzelli di Bari. D. musical: Jan Latham Koenig. D. de escena: David Pountney. • **Teatro Verdi.** 25-VII-2022. Cavalli: *Il Xerse*. Carlo Vistoli, Ekaterina Protsenko, Gaia Petrone, Dioklea Hoxha, Nicolò Balducci. Orchestra Barocca Modo Antiquo. D. musical: Federico Maria Sardelli. D. de escena: Leo Muscato. • **Palazzo Ducale.** 26-VII-2022. Bellini: *Beatrice di Tenda*. Biagio Pizzuti, Giuliana Gianfaldoni, Theresa Konthaler, Celso Albello, Joan Folqué. Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari. Dir.: Marco Spotti. • **Teatro Verdi.** 27-VII-2022. Salieri: *La scuola de' gelosi*. Matteo Mancini, Omar Mancini, Irina Bogdanova, Rocío Faus, Joan Folqué. Directora: Daniela Grassi.

LA 48ª edición del Festival del Valle de Itria tenía como principal novedad el cambio en la dirección artística: Sebastian F. Schwarz sucedía a Alberto Triola. La firma de Schwarz en Martina Franca no ha tardado en hacerse notar: mientras Triola solía decantarse por óperas infrecuentes —aunque inextricablemente unidas en refinados programas temáticos— Schwartz, sin renunciar a esa peculiaridad del festival de recuperar títulos olvidados, ha optado por una especie de resumen de la historia de la ópera, comenzando por *Il Xerse* de Francesco Cavalli, un alumno de Claudio Monteverdi, el padre del recitar cantando, que no es sino la técnica de contar una historia con música, a la cual se le debe el nacimiento de la ópera tal y como la conocemos hoy.

Se ofrecía asimismo una ópera del siglo XVIII, *La scuola de' gelosi* de Antonio Salieri, con libreto de Lorenzo Da Ponte, antecedente inequívoco del *Così fan tutte* mozartiano. Con turno también para el *bel canto*, elevado a la enésima potencia con la poco interpretada *Beatrice di Tenda* de Vincenzo Bellini (en la cual se puede comprobar hasta qué niveles de virtuosismo llevó ese camino trazado inicialmente por Monteverdi). El siglo XX es el siglo de la denuncia y el compromiso social. A ese periodo pertenece otro de los títulos de la programación del festival de este año: *Le joueur*, versión francesa —una producción del Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas, la cual la estrenó el 29 de febrero de 1929— de *Igrok (El jugador)* de Sergei Prokofiev. Una verdadera rareza. Por último, la música contemporánea aportaba el estreno de *Opera italiana*, debida a Nicola Campogrande.

El torbellino hipnótico de la música de Prokofiev, eco del vorticismismo (coetáneo de la pintura rusa), fue abordado brillantemente por la orquesta del Teatro Petruzzelli de Bari, dirigida con solvencia por Jan Latham Koenig. Ese torbellino refleja la atracción magnética que produce la mesa de tapete verde, la incapacidad de que es víctima el ávido jugador para desprenderse de ese vicio. Es una metáfora del vórtice hipnótico que envuelve a los jugadores que padecen adicción al juego, con sus ojos pegados a la bola que sólo el azar hace entrar en la casilla al final de la loca carrera. La cruz y el deleite del jugador compulsivo. Prokofiev representa a la perfección un mundo desaparecido: el mundo zarista, ahora al final de su existencia, con los valores y la ética

perdidos. La puesta en escena decididamente expresionista de David Pontney lo expresa bien: la ruleta es una presencia inmanente. Todo gira en torno a ella. Esperanzas. Decepciones. También se ajusta a ese asunto el vestuario de Leila Fteita, colorido y con motivos geométricos: ¿futurista a lo Depero o constructivista a lo Malevich? En ese contexto, las escenas son cromáticamente cercanas a la pintura rusa de vanguardia. El reparto, que cuenta con no menos de diez personajes principales, tiene altibajos, pero es incisivo. Silvia Beltrami (Baboulenka) destaca no solo por su bella voz sino también por su presencia escénica. Sergei Rodchenko (Alexis) lo hace por su voz ampulosa, al igual que Martina Tampakopoulos (Pauline) y el barítono-bajo Andrew Greenan (Le Général). Dicción aventurera, si bien los subtítulos son un ancla de salvación.

Beatrice di Tenda se presentaba en versión concierto. Una elección muy apropiada, dada la lentitud de la línea dramática de esta ópera: de esta manera, uno puede concentrarse en la línea de canto, que es sorprendentemente bella. Al fin y al cabo, se trata del *bel canto*; el argumento no es más que un pretexto para el virtuosismo vocal llevado al máximo nivel. La fuerza de este repertorio radica en ello, en el canto. La presencia de Giuliana Gianfaldoni supuso todo un acierto, pues su *Beatrice* nunca fue banal. Se carga como un resorte para estirarse al final, elevándose a una gran intensidad dramática. Destaca por la facilidad con la aborda las notas altas brillantes y los filados. Fue la estrella absoluta de la noche, a kilómetros de distancia del timbre algo nasal de Celso Albello (Orombello) y de Theresa Kronthaler (Agnese del Maino), poco incisiva. Heroico el joven director Marco Spotti, llamado a sustituir a Fabio Luisi sólo tres días antes del estreno. Con la tenacidad y la temeridad de la juventud, Spotti se sumergió en la partitura con profesionalidad, prestando atención a cada matiz, dinámica y detalle, así como al equilibrio foso-escenario, realzando la sonoridad de la Orquesta del Teatro Petruzzelli, que respondió bien. También lo hizo adecuadamente el Coro Petruzzelli, dirigido por el Fabrizio Cassi.

Il Xerse de Francesco Cavalli es un impresionante fresco musical que se representó en Francia con motivo de la boda de Luis XIV con María Teresa de Austria (1660), pero con la inclusión de las danzas de Lully para adaptarse

al gusto francés. Eso hizo que la duración de la ópera fuera de nueve horas. No es de extrañar que haya servido de inspiración para los títulos homónimos de Bononcini y Haendel. *Il Xerse* es un complicado entramado de relaciones amorosas que va de la mano de la historia del célebre rey persa. La ópera, disponible ahora en la revisión crítica de Sara Elisa Stangalino y Hendrick Schultze, ha permitido la primera reposición moderna. Se trata de un drama musical, no de una ópera bufá como parece sugerir la lectura del director Leo Muscato. Por no hablar ya de la secuencia ininterrumpida de gestos con las manos: un *fermi tutti* en cada *a parte* del libreto, que pronto se vuelve involuntariamente irónico, al igual que el vestuario caricaturesco de Giovanna Fiorentini. Atractiva la escena final (el interior de un bazar) de Andrea Belli aunque resulte un tanto pobre. El bueno de Federico Maria Sardelli, dirigiendo a un poco nutrido grupo de la Orquesta Barocca Modo Antiquo, exhibió un tono bastante monótono. El reparto, con altibajos. Carlo Vistoli (*Xerse*) no pareció estar en su mejor momento, salvo en el lamento final, que interpretó magistralmente. Gaia Petrone (Arsamene) y Ekaterina Protsenko (Amastre) destacaron por sus buenas voces. Supone un gran esfuerzo para una ópera basada en las palabras tener que intentar adivinar las... ¡palabras! Los subtítulos apenas resultaron legibles porque estaban mal iluminados y, a veces, incluso tapados por el humo. Se añoró la grandeza de cómo un teatro en Francia habría tratado la primera reposición moderna de *Il Xerse*. Con todo, un gran mérito de este festival.

El Taller de Ópera montado por los alumnos de la Academia Belcanto Rodolfo Celletti 2022 y los alumnos del Conservatorio Nino Rota de Monopoli para *La Scuola de' gelosi* de Antonio Salieri expresa el entusiasmo de los que quieren hacer cosas. Y, además, hacerlas bien. Propusieron una acertada versión semiescenificada, concebida por ellos mismos. Resultado efectivo y abrumador. Por supuesto, la orquesta es lo que es, a pesar de los esfuerzos de la batuta de Daniela Grassi, que hizo lo que pudo. Destacaron Carmine Giordano (Lumaca), Matteo Mancini (Blasio) y Rocío Faus (Ernestina). Voces a tener en cuenta. Por último, pero no menos importante, subtítulos innecesarios: se pudo entender todo sin el menor problema.

FRANCO SODA

LE VIE DELL'AMICIZIA

El peregrino Riccardo Muti

Loreto. Plaza del Santuario de la Santa Casa. 14-VII-2022. Arianna Vendittelli, soprano. Margherita Maria Sala, contralto. Felix Klieser, trompa. Beñat Achiary, voz. Coro Cherubini. Coro Cremona Antiqua. Coro de la Ópera Nacional de Ucrania Taras Shevchenko. Instrumentistas de la orquesta y bailarines del Cuerpo de Ballet de la Ópera Nacional de Ucrania. Orquesta Juvenil Luigi Cherubini. Director: Riccardo Muti. Obras de Vivaldi, Havrylec, Mozart, Skoryk y Verdi.

CADA verano, Riccardo Muti (Nápoles, 1941) emprende un viaje de peregrinación con una orquesta italiana. Visita lugares heridos por la guerra, el terrorismo o las catástrofes naturales, para tender un 'puente de amistad' a través de la música y, principalmente, de Verdi. Se trata de un proyecto vinculado al Ravenna Festival que dirige su esposa, Cristina Mazzavillani, que nació en 1997 con un concierto en el Centro Skenderija de Sarajevo, donde la Filarmónica de la Scala tocó la *Eroica* de Beethoven. Y ha proseguido por múltiples ciudades como Beirut, Jerusalén, Moscú, Ereván, Estambul, Nueva York, El Cairo, Bosra, El Djem, etc. Entre 2005 y 2009 cambió las fuerzas estables de la Scala por la Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Y desde 2010, la Orchestra Giovanile Luigi Cherubini es la formación elegida por Muti en estas peregrinaciones musicales.

La presente edición de *Le vie dell'Amicizia* se ha centrado en dos centros de peregrinación, en Francia e Italia, como son Lourdes y Loreto. El propio Muti justificaba esta decisión, en una presentación incluida en el dossier de prensa, donde aseguraba que "en los santuarios es donde se consuelo a la gente desde hace siglos". Y precedía estas palabras con un comentario sobre la filosofía de sus peregrinaciones y una clara alusión a la guerra de Putin en Ucrania: "El sufrimiento no es el único lenguaje que no conoce fronteras. Mientras se desata un nuevo conflicto lacerado es la música, capaz de superar todas las diversidades de cultura, lengua y religión, la que se convierte en embajadora de nuestro mensaje de paz y solidaridad".

Esas palabras encontraron todo el sentido con la presencia de parte de los integrantes del Coro de la Ópera Nacional de Ucrania Taras Shevchenko. El pasado mes de abril, Cristina Mazzavillani consiguió refugiar en Rávena a una cincuentena de integrantes de los cuerpos estables de la Ópera de Kiev. De hecho, las obras inicialmente previstas en el programa, de Vivaldi, Mozart y Verdi, fueron intercaladas con varias muestras artísticas ucranianas de Hanna Havrylec y Myroslav Skoryk, a las que se añadió una intervención del cantautor vasco francés Beñat Achiary.

El programa del concierto se abrió con una operística interpretación del *Magnificat Rv 611* de Vivaldi, en la versión de 1739, y a partir de la antigua edición de Malipiero. Una obra que ya grabó Muti en los 70 para la antigua EMI,

con las arias cantadas por Lucia Valentini Terrani y Teresa Berganza, pero que Loreto no fluyeron con la misma comodidad en las voces de Arianna Vendittelli y Margherita Maria Sala. Tampoco el coro encaró con comodidad los números que tenía asignados y la excesiva amplificación no ayudó a la música.

Todo mejoró con el refinado y cantable Mozart que dirigió Muti. El trompista sin brazos Felix Klieser, bien conocido en España por su participación en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, fue el solista en el *Concierto para trompa en Re mayor nº 1 K. 612*. Una composición problemática, pues el segundo de sus dos movimientos fue escrito en gran medida por Franz Xaver Süssmayr, tras la muerte del compositor. Klieser destacó en el desarrollo y la recapitulación del Allegro inicial, donde sonó fluido y dialogante con la orquesta.

Pero el concierto se elevó con dos de las *Quattro Pezzi Sacri* de Verdi, toda una especialidad en manos de Muti, que dirige cada vez con mayor grado de introspección. En el *Stabat Mater* impresionaron los contrastes climáticos del coro apoyados desde la orquesta, a pesar de la amplificación. Y el punto más alto de la velada llegó en el *Te Deum*, la composición

con la que Verdi quiso ser enterrado. Muti manejó con suma austeridad el inicio, donde el compositor parte casi de la austeridad del canto gregoriano. Y la obra discurrió con una ideal mezcla de solemnidad e intensidad dramática hasta el final, que fue lo mejor de todo el concierto. Con esa intervención de la soprano solista (ahora, la excelente Arianna Vendittelli) como la voz de la humanidad y ese tremendo signo de interrogación que ubica a los violines en el cielo de su tesitura y, a continuación, a violonchelos y contrabajos sepultados en el infierno de la suya.

El concierto terminó con *Ave verum corpus* de Mozart, donde Muti sumó un nutrido conjunto de niños procedentes de centros escolares de la localidad. Un cierre especialmente emotivo en un bello y variado concierto, celebrado en un marco incomparable y con una temperatura ideal, tanto atmosférica como humana.

PABLO L. RODRÍGUEZ



Brescia/Amisano

ORCAM

ORQUESTA Y CORO
COMUNIDAD DE MADRID

14 SEP 2022

CICLO SINFÓNICO

Concierto inaugural

Auditorio Nacional de Música
Orquesta y Coro ORCAM
Joven Orquesta JORCAM

Obras de Ravel, Clyne, Brahms y Rachmaninov

Marzena Diakun DIRECTORA
Josep Vila i Casañas DIRECTOR DE CORO
Inbal Segev VIOLONCHELO

Comunidad de Madrid

A/1

6-7 octubre 2022

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Coro de niños Sinan Kay
Pablo González, director

RAÍCES

GUSTAV MAHLER: LOS AÑOS "WUNDERHORN"

Gustav Mahler Sinfonía n.º 3 en Re menor
Stefanie Irányi, contralto

B/2

13-14 octubre 2022

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

Nuria Núñez Hierro 'Enjambres' *
Leos Janáček Misa glagolítica
Gun-Brit Barkmin, soprano
Anna Lapkovskaja, contralto
Ludovit Ludha, tenor
Wojtek Gierlach, bajo

* Estreno absoluto. Obra ganadora XXXIX Premio Reina Sofía de Composición Musical. Colaboración con la Fundació de Música Ferrer-Salat

A/3

20-21 octubre 2022

Orquesta Sinfónica RTVE
Pablo Urbina, director

RAÍCES

Félix Ibarrondo 'En dehors'
Josean Hontoria, acordeón
Aitor Amilibia, xistu
Maurice Ravel Concierto para la mano izquierda en Re mayor
Yeol Eum Son, piano
Darius Milhaud La Creación del Mundo Op.81a
George Gershwin Un americano en París

B/6

17-18 noviembre 2022

Orquesta Sinfónica RTVE
Josep Pons, director

RAÍCES

GUSTAV MAHLER: LOS AÑOS "WUNDERHORN"

Gustav Mahler Canciones de un compañero de viaje
Sarah Connolly, mezzosoprano
Gustav Mahler Sinfonía n.º 1 en Re mayor
'Titan'

A/7

24-25 noviembre 2022

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Jan Willem de Vriend, director

Franz Joseph Haydn Las estaciones Hob. XXI.3
Mari Eriksmoen, soprano
Joel Williams, tenor
Hanno Müller-Brachmann, barítono

B/8

12-13 enero 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Roman Simovic, director

RAÍCES

Sergei Prokofiev Sinfonía n.º 1 'Clásica' en Re mayor Op.25
Sergei Prokofiev Concierto para violín n.º 2 en Sol menor Op.63
Roman Simovic, violín
Béla Bartók Divertimento para cuerdas Sz.113

A/11

9-10 febrero 2023

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Christoph König, director

RAÍCES

GUSTAV MAHLER: LOS AÑOS "WUNDERHORN"

Luis de Pablo Costales Música 'Post Mortem'
Sergei Rachmaninov Tres canciones rusas Op.41
Gustav Mahler Sinfonía n.º 4 en Sol mayor
Regula Mühlemann, soprano

B/12

16-17 febrero 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

SZYMANOWSKI: ENCRUCIJADA DE CAMINOS 2

Karol Szymanowski Sinfonía n.º 4 'Sinfonía concertante' para piano Op.60
Javier Perianes, piano
Richard Strauss Así habló Zaratustra Op.30

A/13

23-24 febrero 2023

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Pietari Inkinen, director

RAÍCES

GUSTAV MAHLER: LOS AÑOS "WUNDERHORN"

Gustav Mahler Ocho canciones sobre 'El cuerno mágico de la juventud'
Michael Nagy, barítono
Richard Strauss Canción del vagabundo y la tormenta Op.14
Richard Strauss Don Juan Op.20

* Estreno Becas Fundación SGAE y AEOS 2021

B/16

30-31 marzo 2023

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Pablo González, director

Giuseppe Verdi Misa de Réquiem
Lianna Haroutounian, soprano
Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano
Antonio Poli, tenor
Kostas Smoriginas, bajo

A/17

13-14 abril 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Joshua Weilerstein, director

RAÍCES

György Ligeti Concierto rumano
Johannes Brahms Concierto para violín en Re mayor Op.77
María Dueñas, violín
Felix Mendelssohn Sinfonía 'Escocesa' n.º 3 en La menor Op. 56

B/18

20-21 abril 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Yi-Chen Lin, directora

RAÍCES

Cristina Pascual Pantheon Romae *
Piotr Ilich Tchaikovsky Sinfonía n.º 4 en Fa menor Op.36

B/4

27-28 octubre 2022

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Grupo Vocal Antara Korai
Pinchas Steinberg, director

RAÍCES

Leonard Bernstein Salmos de Chichester
Carlos Mena, contratenor
Carl Orff Carmina Burana
Sonia de Munck, soprano
Carlos Mena, tenor
Javier Franco, barítono

A/5

10-11 noviembre 2022

Orquesta Sinfónica RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

Piotr Ilich Tchaikovsky Concierto para violín
en Re mayor Op.35
María Dueñas, violín
Ígor Stravinsky La consagración
de la primavera



A/9

19-20 enero 2023

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

SZYMANOWSKI: ENCRUCIJADA DE CAMINOS 1

Karol Szymanowski Concierto para violín n.º 1 Op.35
Benjamin Schmid, violín
Karol Szymanowski Sinfonía n.º 3 Canción de la noche
Op.27
Steve Davislim, tenor
Maurice Ravel Dafnis y Cloe Suite n.º 2

B/10

26-27 enero 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Juanjo Mena, director

RAÍCES

Béla Bartók Concierto para violín n.º 2 Sz.36
Miguel Borrego, violín
Witold Lutoslawski Concierto para orquesta

B/14

2-3 marzo 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Álvaro Albiach, director

Marcos Fernández Nocturno sinfónico
José Alamá-Gil Concierto para clarinete,
percusión y orquesta
Miguel Espejo, clarinete
Raúl Benavent, Enrique Llopis,
Rafael Mas, Jose Luís González
y Joan Castelló, percusión
Richard Strauss Danza de los 7 velos de 'Salome'
Alexander Scriabin Sinfonía n.º 4 Op.54
'El poema del éxtasis'

A/15

16-17 marzo 2023

Orquesta Sinfónica RTVE
Thomas Dausgaard, director

Concierto para piano (A determinar) Ganador XX Concurso
Internacional de piano
de Santander Paloma
O'Shea
Sergei Rachmaninov Sinfonía n.º 2 en Mi menor
Op.27

A/19

27-28 abril 2023

Orquesta Sinfónica RTVE y Coro RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

Richard Strauss Cuatro últimas canciones
Jacquelyn Wagner, soprano
Sergei Prokofiev Alexander Nevsky Op. 78
Anna Lapkovskaja, contralto

B/20

11-12 mayo 2023

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Pablo González, director

RAÍCES

GUSTAV MAHLER: LOS AÑOS "WUNDERHORN"
Gustav Mahler Sinfonía n.º 2 en Do menor
'Resurrección'
Berna Perles, soprano
Gerhild Romberger, contralto

R  **ÍCES**

Temporada

2022 / 2023

Teatro
MONUMENTAL
monumental.sacatuentrada.es

James
Gaffigan

“NO CREO EN UN PERFIL DEL DIRECTOR ‘DICTADOR’ QUE IMPONE
CÓMO TIENEN QUE SER LAS COSAS, CREO EN LA COLABORACIÓN”

Es uno de los grandes directores de su generación ya cuarentona. Su dirección de *Wozzeck* de Alban Berg el pasado mes de mayo en el foso del Palau de les Arts ha sido uno de los acontecimientos líricos de la temporada española. James Gaffigan, director musical de la Ópera valenciana y de la Komische Oper de Berlín, habla claro y sin paños calientes. Neoyorquino de 1979, se expresa con esa inteligente llaneza que distingue a los mejores estadounidenses. En esta entrevista conversa de sus proyectos, ilusiones e ideas. En Valencia y en el mundo. Atisba el horizonte con ilusión y entusiasmo. Vive un momento dulce. De éxito y reconocimiento. Disfruta de una edad en la que un director de orquesta aún es considerado joven. Quizá por

ello, mira más al porvenir que a un pasado ya cargado de éxitos. Se reconoce “abierto” pero “exigente”, y no vacila en afirmar que la calidad de la Orquesta de la Comunitat Valenciana —titular del Palau de les Arts— no desmerece de las grandes orquestas que pueden acudir a nuestra mente. “Y no lo digo por ser amable, lo creo honestamente”, apostilla. Sin cortarse un pelo, el pasado mes de junio declaró al boletín de la Sinfónica de Chicago: “La Orquesta de la Comunitat Valenciana es, con diferencia, la mejor formación sinfónica de España”. La polémica está servida.

JUSTO ROMERO

Cuando en junio dirigió la Sinfónica de Chicago en su sede del Symphony Center, la orquesta publicó en su boletín digital una entrevista en la que usted aseguró sin vacilar que la Orquesta de la Comunitat Valenciana es, “con diferencia”, la mejor orquesta de España. Aquellas declaraciones tuvieron repercusión no solo en el ámbito estadounidense, sino también en el español, donde corrieron como la pólvora. ¿No le parece un juicio temerario, máxime al ser usted su titular? Recuerda a cualquier padre que inevitablemente piensa que su bebé es el más bonito del universo...

Por supuesto que hay quien pueda pensar que decir que la Orquesta de la Comunitat Valenciana orquesta es la mejor de España es una declaración temeraria. En cualquier caso, no estoy seguro de si esas fueron exactamente

comparación con la comida o el vino: por ejemplo: si tengo una bodega en Burdeos y digo que hago el mejor Burdeos, esa es una declaración imposible porque todos tienen gustos y una paleta diferente de lo que aprecian. Diferentes personas quieren cosas diversas, estilos distintos. Así que, al final, creo que es una orquesta extraordinaria, una de las mejores del mundo y pienso con seguridad que una de las mejores de España.

¿Y dónde se ubica usted?

No es una pregunta sencilla. Soy consciente de cuál es mi fuerte, de lo que puedo hacer bien. Dirigir un colectivo como una orquesta tiene mucho que ver con la confianza y la psicología de la gente que tienes enfrente. No creo en un perfil del director ‘dictador’ que impone cómo tienen que ser las cosas, creo en la colaboración. Soy una persona muy abierta,

muy presente en mi mente y en mis conversaciones con Jesús Iglesias [director artístico del Palau de les Arts]. De hecho, hemos sido invitados a varios festivales, pero luego hay que ver cómo se pueden concretar estas propuestas desde un punto de vista económico, y conciliarlas con los propios planes de trabajo de la orquesta y su temporada en Valencia. Hacer presentaciones aisladas en ciudades como Ámsterdam o Londres, o países como Suiza (solo ir allí para tocar una vez) no es factible financieramente. Artísticamente tampoco es una gran idea. Haremos giras tan pronto como sea posible disponer de un buen plan con varias fechas o algunos lugares, o incluso algunas residencias, creo que todos estaremos interesados en eso. Es un desafío en este momento en el que todo se ha ralentizado como consecuencia del covid. La realidad de las giras difiere mucho en este momento de cómo estábamos hace 5 o 7 años.

Director musical de la Komische Oper Berlin y del Palau de les Arts Reina Sofia en Valencia; principal director invitado de la Sinfónica y de la Ópera de Trondheim, de la Filarmónica de la Radio de los Países Bajos, y director musical de la Orquesta Juvenil del Festival de Verbier... ¡Esto es pluriempleo! ¿Cómo es posible compaginar tantos puestos, y encima, conciliar esa agenda con una activa carrera como invitado en otras orquestas y teatros de ópera?

Por supuesto, la posición en Valencia y Berlín serán la esenciales en algún momento. Pero Berlín no comienza hasta la temporada 23/24, y mi puesto en la Radio de los Países Bajos termina tras la próxima temporada. Así que esta será mi última temporada en la radio holandesa como invitado principal, con grandes conciertos con Lise Davidsen en el Concertgebouw, una gran sinfonía de Mahler y muchas otras cosas. Una relación que he mantenido durante la última década, en la que la orquesta se ha convertido casi como una familia. Juntos, hemos combinado el repertorio moderno y tradicional, y compartido estupendas experiencias artísticas y hasta personales. Pero llega su fin, como ocurre con todas las cosas. La Sinfónica de Trondheim fue

“Soy consciente de cuál es mi fuerte, de lo que puedo hacer bien. Dirigir un colectivo como una orquesta tiene mucho que ver con la confianza y la psicología de la gente que tienes enfrente”

mis palabras. Pero creo que hacer una declaración así es en parte la verdad y en parte consecuencia de ser el ‘papá’ de la orquesta. Soy, por supuesto, un papá orgulloso de su hijo, y como, tal, crees que tu hijo es el mejor. Pero la realidad es que tenemos la orquesta más versátil, en el sentido de que puede pasar de un estilo a otro de una manera muy rápida. Creo que sus músicos sobresalen tanto en el repertorio de principios del siglo XX —como lo han hecho en *Wozzeck*—, o en una compositora viva como Saariaho, como a la vez en el de grandes compositores de ópera, como Verdi, Puccini o Wagner. Cuando hablo de la OCV, cuando me estoy jactando de ella en los Estados Unidos, por supuesto que voy a decir grandes cosas y, como digo, es la mitad de la verdad absoluta y la mitad de ser un padre muy orgulloso y líder de ella. Así que cuando hablo con mis colegas en Estados Unidos, estoy presumiendo, por supuesto, pero también hay mucho de verdad. Puedes hacer la misma

pero eso no quiere decir que no sea, a la vez, muy exigente. Combinar estas dos facetas, la flexibilidad con la exigencia, es una de las cosas que se me dan mejor. No creo que sea yo quien tenga que decir cuál es mi posición entre mis colegas. Más bien es una tarea de ustedes, los críticos. Me tomo mi trabajo muy seriamente y siempre intento obtener los mejores resultados posibles. Y cada vez que me pongo frente a una orquesta me doy cuenta de lo afortunado que soy de poder dedicarme a lo que me dedico.

Hace ahora un año, cuando se anunció su nombramiento como director musical del Palau de les Arts, dijo que soñaba con que “la orquesta de Les Arts viaje a los principales festivales del mundo”. Ha transcurrido tiempo y el horizonte sigue vacío de viaje y giras internacionales.

Hemos pasado por un momento difícil para el mundo de la música debido a la pandemia y los desafíos que todavía tenemos con el covid. Así que, por supuesto, viajar está

una sorpresa para mí, porque en la pandemia, cuando no tenía trabajo (ya que todo se canceló y ninguna institución me pagaba) ni se podía viajar, contactaron conmigo y me dieron mucho trabajo al vivir yo en Noruega todo el tiempo. Me enamoré pronto de la orquesta. Es de un nivel extremadamente alto en relación con la fama que tiene. Así que les prometí que en el futuro iría al menos una vez por temporada. Es una orquesta que está muy cerca de mi corazón, sus músicos tocan muy bien y es una parte hermosa del mundo. Así que, por supuesto, me encantaría mantener este vínculo.

Verbier...

El Festival de Verbier tiene lugar en verano, cuando no estamos trabajando ni en Valencia ni en Berlín. Por otra parte, yo necesito que en mi vida haya algún vínculo con la educación. Así que con Verbier, con la orquesta juvenil, formada con músicos de 14 a 19 años de todo el mundo —la última vez eran estudiantes de 22 países diferentes— y del más alto nivel, ejerzo y desarrollo mi vocación didáctica. Para mí la educación es importante. Si nadie se hubiera tomado el tiempo de ayudarme cuando yo era un chaval, no estaría donde estoy. Me encanta devolver parte de las oportunidades que se me dieron, y... ¿sabes?, trabajar con estos jóvenes músicos me da mucho placer. ¡Es una actividad tan importante en su vida! Así que este contrato es muy especial para mí. No tenemos un horizonte temporal concreto, pero es algo que quiero hacer todos los veranos. Luego, volviendo a los dos teatros de ópera, la Komische Oper de Berlín y el Palau de les Arts, es algo inusual, sí, pero creo que es una situación privilegiada. Puedo hacer un repertorio muy diferente en Berlín del que hago en Valencia. También espero que haya un espíritu de colaboración entre ambas organizaciones. Recuerdo bien lo que me dijo Barrie Kosky, el intendente saliente de la Komische Oper, cuando le planteé mis dudas sobre la conveniencia de asumir simultáneamente la dirección musical de dos teatros: “Eres un hombre muy afortunado, es inusual tener estas dos oportunidades juntas al mismo tiempo”. Y estoy de acuerdo, así que estoy emocionado por el futuro y por equilibrar el futuro entre estas dos organizaciones increíbles.

Llama la atención que siendo uno de los grandes directores estadounidenses, su carrera esté tan centrada en Europa. ¿Es el viejo continente mejor lugar para un músico, para un director de orquesta, que Estados Unidos?

Los estadounidenses siempre tenemos enormes deseos de viajar a Europa, al continente de gran tradición cultural y donde ha surgido esa música que tanto amamos. Nací en Nueva York y desde joven sentí una gran fascinación por Europa. Hice mi primer viaje cuando tenía 19 años y desde ese momento ha sido una constante en mi vida. Desde el punto de vista profesional, comencé mi carrera en los Estados Unidos como

asistente en la orquesta de Cleveland, y luego surgió mi relación con otras importantes formaciones, como San Francisco, Nueva York, Chicago —a la que ya dirigí en siete u ocho ocasiones—, además de mis vínculos con la Ópera Lírica de Chicago o el Metropolitan de Nueva York. Con esto quiero decir que mi presencia en Estados Unidos siempre ha sido importante, pero pienso que ya es suficiente. Creo que Europa ofrece oportunidades profesionales mucho más interesantes.

Una pregunta de índole más personal: ¿qué hace en el tiempo que le queda libre, si es que le queda alguno? Me dicen que es una persona muy familiar. ¿Puede disfrutar de su esposa e hijos en su casa en Noruega?

Efectivamente soy una persona familiar, y es por ello por lo que la vida errante de director es muy difícil y me ha pasado factura en mi vida privada. Cuando eres director y tienes una buena carrera, una carrera exitosa, viajas mucho, y esto no es la mejor receta para construir una familia. De hecho, una de las razones para establecerme en dos puestos muy importantes en dos grandes teatros de ópera es que me permite estar en estos lugares por

hay ahí fuera cuando llega el momento de buscarlo. Y en este momento muchas orquestas no convocan plazas porque de ese modo ahorran dinero. En nuestro caso, sabemos que necesitamos cubrir estos puestos y estamos consiguiendo un nivel muy alto de músicos, ya sean solistas que vienen de otras orquestas importantes o incorporando jóvenes talentos españoles —algunos de ellos valencianos— que siempre han estado ahí y estamos muy orgullosos de poder reclutarlos. Así que estoy muy satisfecho de la cantidad de plazas que hemos cubierto en tan poco tiempo. Y yendo a su pregunta sobre el nivel de las personas que estaban allí desde el principio en el momento en que comenzó con Maazel y Mehta, creo que estas personas de alguna manera marcan los estándares de selección. Están tocando bien, todavía tienen un alto nivel y están muy contentos de hablar sobre el pasado y los días de ‘gloria’. Pero lo interesante ahora es que casi estamos llegando a un lugar donde la mitad de la orquesta serán nuevos miembros, mezclándose con los miembros más antiguos. Digo músicos mayores de la orquesta, cuando realmente no hay muchas

“La elección del repertorio operístico es más compleja que la del repertorio sinfónico, porque hay muchas piezas en el rompecabezas”

períodos de tiempo más largos, por lo que, si tengo visitas familiares o partes de mi familia, al menos estarán en un lugar y no una semana en Múnich, otra en Chicago y la siguiente en París o Tokio. Ahora, a mis 42 años, quiero volar menos, y dejar de estar yendo y viniendo todo el tiempo. Quiero dejar algunas cosas. Mi pareja, Cam, y yo tenemos un hijo, Luca, que tiene 4 años. Vivimos en una preciosa casa en Noruega. Cuando tengo tiempo libre me gusta ir allí, desconectar y estar con Cam y Luca y pasar tiempo con ellos. Creo que cuando la mayoría de la gente tiene tiempo libre, se va de vacaciones, pero yo puedo estar en lugares hermosos todo el tiempo. Como Valencia, por ejemplo.

Uno de los problemas de la OCV es su reducida plantilla. Cuando llegó, dijo que pretendía llegar a una orquesta, correctamente estructurada, de al menos 79 músicos. Parece que este objetivo está cercano. Recientemente se han convocado 16 plazas, con su concurso en el jurado. ¿Cuántos nuevos músicos se han incorporado? ¿Mantienen el nivel sobresaliente de la época de Lorin Maazel y Zubin Mehta?

He de reconocer el trabajo de Jesús Iglesias para mantener el rumbo, cumplir con el cronograma para cubrir todas estas plazas en la orquesta. He jugado un papel muy importante en todas las audiciones, estando presente al menos en las rondas finales de casi todas de ellas. Es extraordinario el talento que

personas mayores en la orquesta. Tenemos una combinación de personas que tienen la experiencia de haber comenzado con Lorin Maazel y Zubin Mehta, y la sangre nueva que está llegando, que ni siquiera han visto un concierto dirigido por Maazel o Mehta. Eso es interesante para mí. Que compartan historias, que compartan experiencias. Creo que los más jóvenes inspiran a los más antiguos y viceversa.

¿Quién decide los títulos operísticos que dirigirá en sus cuatro años de titularidad ¿el director artístico del Palau de les Arts, Jesús Iglesias, o usted, director musical de la orquesta? ¿Y el repertorio de los programas sinfónicos?

La elección del repertorio operístico es algo más compleja que la del repertorio sinfónico, porque hay muchas piezas en el rompecabezas. Es muy importante encontrar una gran producción que ya exista, algo en lo que Jesús [Iglesias] está muy involucrado. Él va viendo diferentes producciones y mirándolas con su experiencia. Por supuesto conoce directores en los que confía y producciones de París, Ámsterdam, Madrid, Múnich... Confío en su experiencia y hasta ahora creo que ha acertado totalmente. Creo que tenemos gustos similares y confío en él. Y no voy a pretender saber lo que él sabe. Eso es lo bueno de tener un compañero artístico. Confío en sus opiniones sobre directores y producciones. En lo que respecta al repertorio de las piezas en sí, tenemos muchas conversaciones. Para nosotros el equilibrio de una temporada es

muy importante, y el tipo de repertorio que hago con la orquesta también lo es porque al final no estamos hablando solo de una obra musical sino de cómo planificamos el trabajo para crecer en el tiempo. La acertada elección del repertorio lírico es extremadamente importante también para mí, dado que solo hago dos producciones al año y debemos elegir las con mucho cuidado. No solo las obras musicales, sino también las producciones. Es un continuo diálogo abierto entre el director artístico y el musical. En cuanto al repertorio sinfónico, tomo la iniciativa en este tema un poco más que Jesús, porque he hecho repertorio muy variado y conozco además los puntos fuertes de esta orquesta. En definitiva, se trata de mostrar sus fortalezas y de brindar experiencias al público, pero también de continuar creciendo y desarrollando el repertorio. Me llamó la atención ver que compositores como Esplà, por ejemplo, que es de la Comunidad Valenciana, no se interpretara tanto en realidad. Me impactó porque cuando escuché su música (y me da vergüenza decir que no la conocía antes de empezar mi relación con Valencia) me encantó. Creo que como orquesta española es importante tocar repertorio español, de compositores locales, ya sean vivos como Francisco Coll o ya fallecidos, como Esplà. Para mí, de nuevo es una cuestión de equilibrio. No solo para el público, sino para la propia orquesta, ya que creo que el repertorio de Mozart y Haydn es como vitamina. Tocar las sinfonías de Mahler, por supuesto, es increíble, y eso es algo en lo que la orquesta ha sido excelente. Pero hay que explorar obras menos conocidas del repertorio

directores invitados. Con dos títulos de ópera, adecuadamente escogidos, debería haber suficiente tiempo para trabajar en la calidad del sonido, en el estilo, en la precisión, la transparencia, etcétera. Hablamos de periodos de ensayo largos —no solo una semana—. Como hemos hecho con *Wozzeck*, una obra que requiere un trabajo concienzudo y extenso. Sí, tenemos suficiente tiempo para trabajar en la calidad del sonido. Y no solo eso, también para construir una estructura adecuada de trabajo que permita que —como felizmente ocurre— cualquier director invitado quede impresionado desde el primer momento no solo por la calidad de la orquesta, sino también por su disciplina de trabajo.

¿Puede apuntar siete óperas que le gustaría dirigir o que dirigirá en el Palau de les Arts durante su titularidad, además del *Wozzeck* de Alban Berg del pasado mes de mayo?

Claro que hay un número importante de títulos que me gustaría dirigir aquí en Les Arts, de diferentes estilos y compositores, pero siempre es un riesgo tener una lista cerrada, porque sabemos que no siempre todos los deseos se hacen realidad. Obviamente estoy siempre hablando con Jesús [Iglesias] de diferentes ideas, de ver cómo pueden encajar en la estructura de las temporadas que él está diseñando, siempre en ese equilibrio del que hablábamos antes entre el gran repertorio y los títulos más novedosos, pero igualmente necesarios. Me gustaría, por ejemplo, abordar algunas obras fundamentales del repertorio centroeuropeo, pero también siento afinidad por el ruso. *Dama de picas* o *Jovanschina* son dos

final concreto. Soy una persona a la que le gusta vivir el momento presente. Cuando se está pensando continuamente en qué se va a hacer en el futuro, en cómo construir ese futuro planificado, lo que ocurre es que muchas veces simplemente se escapa el presente. No creo en esos planteamientos que consisten en “ahora acepto ese trabajo porque me ayudará más adelante a conseguir este otro”. La vida es un bien muy preciado y nunca sabemos en qué momento se puede terminar.

Después de un año como titular de la Orquesta de la Comunitat Valenciana, ¿Qué ha resultado mejor de lo que esperaba y qué lo peor?

Lo mejor ha sido poder desarrollar la relación y la confianza con los músicos más rápido de lo esperado. Especialmente con la experiencia de *Wozzeck*, donde todos entramos intimidados por la partitura, dado que la orquesta nunca había tocado algo así. Al final, tuve músicos de la orquesta que venían muy emocionados diciendo que nunca pensaron que podrían llegar a disfrutar tanto con esta música. La relación ha crecido y es muy importante sentir que los músicos confíen en mí por el trabajo que hemos hecho. También estoy gratamente sorprendido con la profesionalidad de todo el personal de Les Arts. Ha sido ejemplar cómo han manejando simultáneamente dos producciones tan complejas a tantos niveles como el *Requiem* de Castellucci y *Wozzeck* de Kringeburn. Les Arts tiene un personal increíble. Todos dan el máximo. Y, ya sabes, afuera, cuando la gente habla de España, aparece el estereotipo de ser gente que se toma las cosas con relax. Siempre he escuchado esa expresión “Mañana, mañana, no te preocupes por eso, tranquilo” [dice la tópica cita en español], pero la realidad es que son las personas más trabajadoras y comprometidas que uno pueda imaginar. Diría que lo único que es muy controvertido son los procesos administrativos. Si Jesús [Iglesias] y yo queremos abrir una plaza o crear un nuevo puesto en la orquesta, que sea necesario para la adecuada estructura de la agrupación, se necesita un tiempo excesivo para poder pasar por tantos canales necesarios para la aprobación. Para mí, este tipo de cosas se interponen en el camino de lo artístico y devoran los sueños artísticos. Cuando necesitamos un puesto para instrumento solista pero no lo tenemos en la estructura y precisamos agregarlo, ¡el proceso administrativo requiere de tantos canales para ser aprobado! Eso lo hace desalentador y todos lo encontramos frustrante.

Para terminar, en confianza, ¿sigue pensando que la Orquesta de la Comunitat Valenciana es, “con diferencia”, la mejor de España?

Siendo, como soy el padre orgulloso de la institución, no soy la persona indicada para contestar esa pregunta. Usted es crítico, mejor responda usted. ¶

“En Les Arts me gustaría abordar algunas óperas fundamentales del repertorio centroeuropeo, aunque también siento afinidad por el ruso”

ruso o francés y también de compositores vivos. Sin perder nunca el equilibrio esencial.

Su contrato en Valencia es por cuatro años, y contempla dos programas sinfónicos y dos títulos operísticos por temporada. ¿Considera esta presencia suficiente para forjar una personalidad sonora y un estilo sinfónico propio a la orquesta?

Sobre el papel podría quizá parecer poco tiempo, pero cuando uno mira la programación podrá observar que estamos hablando de una temporada de seis títulos operísticos y ocho programas sinfónicos. Tenemos que facilitar también la presencia, tanto en el foso como en la sala de conciertos, de directores invitados de primer nivel que contribuyan a la calidad de la orquesta. Creo que Jesús desarrolla una importante labor con los directores invitados. Como en tantas facetas, lo importante es encontrar el equilibrio entre el trabajo continuado con el director musical y el que la orquesta realiza con los

óperas que me atraen especialmente —sé que *Boris* u *Onegin* ya se presentaron en Les Arts—, o cualquiera de las de Prokofiev. Pienso también en *Pelléas et Mélisande* o *Lady Macbeth de Mtsensk*. Tengo muy buenos recuerdos de mi experiencia con *La Fanciulla del West*, de cuando la dirigí en la Bayerische Staatsoper de Múnich. Siempre me gusta volver al Clasicismo de Mozart. ¡Realmente hay tanto repertorio atractivo! Las posibilidades son muchas, pero como decía, más allá de mis deseos también tenemos que pensar en contar con el reparto y el director de escena adecuados y sus disponibilidades.

El New York Times publicó: “Gaffigan es una de las estrellas en ascenso de su generación”. En esa carrera ascendente, ¿el Palau de les Arts es un escalón, una plataforma, una meta, un espacio de experimentación...?

Yo nunca concebí mi carrera o mi vida como pasos o etapas dentro de algo detalladamente planificado con un objetivo

LOS EXCEPCIONALES

— DEL MES DE SEPTIEMBRE DE 2022 —

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



LA COLOMBINA
Obras del Cancionero de
La Colombina. Accademia del
Piacere. Director y violas da gamba:
Fahmi Alqhai
DHM 9658724762 (1 CD)
Pág. 44



MASSENET:
Canciones con orquesta. Nicole Car,
Jodie Devos, Véronique Gens, Chantal
Santon Jeffery, Cyrille Dubois,
Étienne Dupuis. Orq. de Cámara de
París. Dir.: Hervé Niquet
BRU ZANE 2004 (1 CD)
Pág. 56



RAMEAU:
*Guerre et Paix, vol. 1 (fragmentos
orquestales de Naïs, Dardanus,
Castor et Pollux, Hippolyte et Aricie,
et al.)*. Jeune Orchestre Rameau
Director: Bruno Procopio
PARATY (e.d.)
Pág. 50



WAGNER:
*Fragmentos de La valquiria y El
ocaso de los dioses*. Anja Kampe,
Stephen Gould, René Pape.
Staatskapelle Dresden
Dir.: Christian Thielemann
HÄNSSLER PROFIL 22038 (1 CD)
Pág. 59



TRIONFO ROMANO
Obras de Corelli y Alessandro Melani.
Emmanuelle de Negri. Ensemble Exit.
Ensemble Hemiolia. Concertino:
Emmanuel Resche-Caserta
CHÂTEAU DE VERSAILLES
SPECTACLES 071 (1 CD)
Pág. 52



WEBER:
Der Freischütz. Christiam Inmler,
Polina Pasztircsák, Kateryna Kasper,
Yannick Debus, Maximilian Schmitt.
Freiburger Barockorchester
Director: René Jacobs
HARMONIA MUNDI 902700.01 (2 CD)
Pág. 59



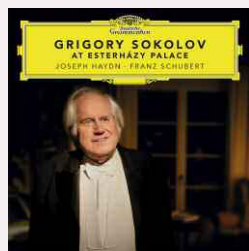
GLUCK:
Don Juan. Sémiramis. Le Concert des
Nations. Director: Jordi Savall
ALIA VOX 9949 (1 SACD)
Pág. 53



**CONCIERTOS FRANCESES PARA
TROMPETA**
*Obras de Tomasi, Jolivet, Schmitt y
Jolas*. Hakan Handerberger,
trompeta. Real Orquesta Sinfónica de
Estocolmo. Director: Fabien Gabel
BIS 2523 (1 SACD)
Pág. 64



FAURÉ:
Canciones completas. Cyrille Dubois,
tenor. Tristan Raës, piano
APARTÉ 284 (3 CD)
Pág. 56



SOKOLOV EN ESTERHÁZA
*Obras de Haydn, Schubert, Rameau,
Griboyedov, Chopin y Debussy*
Grigory Sokolov, piano
DEUTSCHE GRAMMOPHON 486 1849
(2 CD + 1 Blu-ray)
Pág. 67

Lyodoh Kaneko

El Cuarteto Diotima encumbra el 'Proyecto Conrado'

PABLO L. RODRÍGUEZ

Hablamos de la interpretación, grabación y edición de la integral de los catorce cuartetos de cuerda numerados por Conrado del Campo, entre 1903 y 1952



“NO es fácil penetrar en la producción camerística del maestro debido a su radical desorganización en la catalogación de sus obras”. Lo dice el hijo de Conrado del Campo (1878-1953) en su inédita *Biografía apasionada*. Un compositor poco meticuloso con sus papeles, cuyo arrebatado creativo y personal mundo sonoro ha llevado a la Fundación Juan March a impulsar el ‘Proyecto Conrado’ que lanzará, desde MarchVivo, este 9 de septiembre, un asombroso primer resultado discográfico protagonizado por el Cuarteto Diotima.

Hablamos de la interpretación, grabación y edición de la integral de los catorce cuartetos de cuerda numerados por Conrado del Campo, entre 1903 y 1952. Un proyecto que compensa la pérdida del *Cuarteto n° 2* (1906) y la versión incompleta del *n° 3* (1908) con tres composiciones más breves, fechadas entre 1938 y 1941, y relacionadas con los llamados ‘Viernes de Milanes’.

Aparte de estas tres obras, el corpus cuartetístico conradiano se divide claramente en dos etapas. Sus ocho primeros cuartetos fueron redactados, entre 1903 y 1913, tras finalizar su formación e iniciar su actividad como violista del Cuarteto Francés. Por contra, los seis últimos están ubicados en la década final de su vida, a partir de 1942. Del Campo desarrolló una personal visión de la música de cámara como comentario lírico, inspirado al principio por creaciones románticas de Fortuny, Zorrilla y Bécquer, a las que añadió el canto popular. Pero también elaboró un lenguaje netamente centroeuropeo poblado de cromatismos y desarrollado con pequeños motivos musicales en profusas construcciones contrapuntísticas.

Esa personalidad sonora resulta sorprendente al escuchar el *Cuarteto n° 3*,

del que tan sólo conservamos los dos primeros movimientos completos. Una riquísima partitura, hasta ahora desconocida, que los integrantes del Cuarteto Diotima colocan al lado de Max Reger y del joven Schönberg. Su estilo interpretativo apasionado y espontáneo eleva estos densos e inspirados treinta minutos del compositor madrileño.

Pero la sorpresa se torna en admiración, en el *n° 5*, de 1908, subtulado “Caprichos románticos”, pues el exquisito relato sonoro de los Diotima funciona incluso al margen de las sugerencias programáticas de las *Rimas* de Bécquer. Estamos ante una obra maestra y también ante la partitura camerística más conocida del compositor madrileño, que publicó acortada a cuatro movimientos, en 1924. Así la grabó hace más de dos décadas el Cuarteto Brodsky. Una interpretación ágil y somera, ahora superada por los Diotima que recuperan la versión original en seis movimientos de la obra a partir de la edición crítica de Garazi Echeandia que pronto publicará la Fundación Juan March, en colaboración con la Sociedad Española de Musicología y la Fundación SGAE, dentro de la integral cuartetística conradiana. Doce minutos adicionales que incluyen una evocadora siciliana y un contraste pastoral previo al extenso *finale* cíclico de la obra.

El ‘Proyecto Conrado’, que arrancó en febrero de 2021, con el Cuarteto Bretón tocando el *Cuarteto n° 1* “*Oriental*” (1903) y el *n° 4* “*El Cristo de la Vega*” (1907), y ha proseguido el pasado abril con este asombroso concierto grabado del Cuarteto Diotima, continuará en febrero de 2023. Será el turno del *n° 6* “*Asturiano*” (1909) y de la revisión de 1951 del *n° 7* (1911) con el Cuarteto Gerhard. Seguiremos expectantes. ¶



MIRABILIA MUSICA

Echoes from late medieval Cracow

LA MORRA



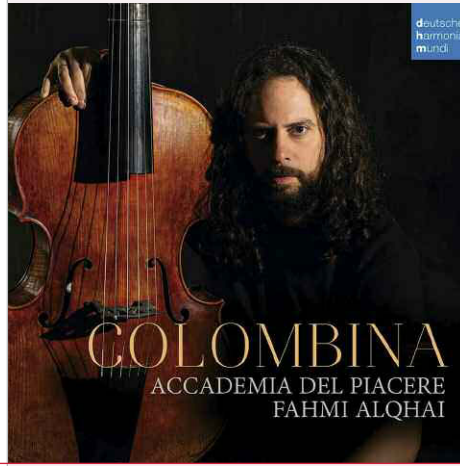
MIRABILIA MUSICA

Música del Medievo tardío en Cracovia La Morra. Directores: Corina Marti y Michal Gondko
RAMÉE 2008 (1 CD)

En musicología se suele denominar como ‘música de extrarradio’ o ‘música de periferia’ a toda aquella música que no suele estar en ese opresivo canon que conforman fundamentalmente los compositores de Alemania (Austria incluida), Francia, Italia y, hasta cierto punto, Rusia. Ni que decir tiene que Polonia es, evidentemente, música periférica, salvo por Chopin, mimado preferentemente por su vida parisina más que por su marcado acento de Varsovia. Más allá del hombrecillo de la marcha funebre, Polonia alberga también hitos de una espléndida música vocal como la que trae La Morra en este último CD. Una panorámica sonora de la Cracovia del XV ha sido la excusa perfecta para Corina Marti y Michal Gondko a la hora de conformar un programa muy surtido, fresco y necesario para el que quiera huir de ‘lo de siempre’.

La gran mayoría de las piezas son obras marianas (obvio, tratándose de un país católico), partes del ordinario de la misa y alguna obra instrumental para desengrasar el oído, aunando un escueto aparato vocal de cuatro voces con la riqueza instrumental que suelen desplegar los morrenses. Digo escueto en efectivos, pero no en efectos, ya que no puedo encontrar el más mínimo titubeo en los 61 minutos de interpretación. Las piezas de Mikolaj Radomski me parecen de una originalidad enorme, con figuraciones y retos motivicos muy poco comunes, y hay piezas polifónicas como el *Kyrie*, *Presulis eminentiam* o el último *Gloria*, que te conceden algún que otro temblor. Precisamente esa emoción es la que a veces echo en falta en otras piezas, en una música que creo necesita siempre mayor expresividad, libertad y derecho al exceso de los que habitualmente se le conceden. Clavicymbalum y organetto en mano, compensa esta inercia la propia Corina, siempre enorme en instrumentos pequeños, *Virginem mire pulchritudinis*.

JAVIER SERRANO GODOY



LA COLOMBINA

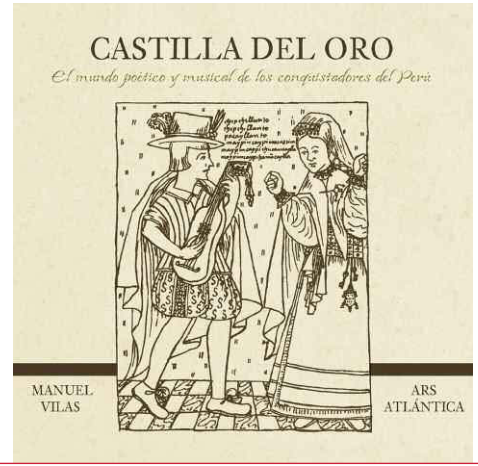
Obras del Cancionero de La Colombina Accademia del Piacere. Director y violas da gamba: Fahmi Alqhai
DHM 9658724762 (1 CD)

El Cancionero de la Colombina es un soberbio conjunto de obras que fue compilado para la corte del duque de Medina Sidonia y que debe su nombre a su conservación por Hernando de Colón. La Accademia del Piacere no ha escatimado medios y reproduce con esplendor lo que debieron ser aquellas veladas en la corte del duque, con un magnífico grupo de cantantes — hasta cinco voces— e instrumentistas, que incluye consort de violas, positivo, arpa, vihuela de mano, chirimía, sacabuche, bajón y la percusión del maestro Pedro Estevan, para ofrecernos una selección de piezas diversas, sacras y profanas, anónimas y de Juan de Triana, junto a obras de otra procedencia.

El disco alterna momentos trepidantes de todo el conjunto con otros de delicado color. Uno no puede dejar de enamorarse de la voz de Alena Dantcheva, cuyo timbre ilumina piezas con una belleza deslumbrante, como en *Nunca fue pena mayor*, con bello acompañamiento, en *Qué bonito niño chiquito* o *Con temor bivo*, con preciosa intervención de la viola da gamba junto a la cuerda pulsada. O a tres voces, como en *Pues con sobra de tristura*, junto al fantástico tenor Ariel Hernández. O el bello villancico navideño, *A los maytines era*, con preciosa apertura a voz sola y sustitución instrumental en partes.

En otras piezas, refulge todo el esplendor vocal como en el *Salve Sancta Parens*, con todos los cantantes brillando, o instrumental, como en *Propiñán de Melyor*, o de todo el ensamble, como en *Quien vos dio tal señorío*, *Muy crueles bozes dan* o el *Ave Maris Stella* de Obrecht. Todo el disco está tratado con un esmero excepcional, cuidando en cada momento dónde entra cada voz, dónde cada instrumento para doblar o sustituir, todos magníficos y con un equilibrio y sentido improvisatorio excepcionales, y grabado con un sonido ejemplar en el Convento de San Pedro de Alcántara.

MANUEL DE LARA RUIZ



CASTILLA DE ORO

Obras de Pisador, Venegas de Henestrosa, Cornago, Narváez, Mudarra et al. Ars Atlántica. Director y arpa: Manuel Vilas. LINDORO 3057 (1 CD)

En una entrevista publicada el pasado diciembre en SCHERZO con motivo de su CD dedicado a Diego Fernández de Hueté, el arpista Manuel Vilas se refería a la grabación que tenemos ahora en nuestras manos, a la que calificaba de “proyecto un poco loco”. Se trata de la música que —se supone— cantaban los conquistadores castellanos en el Virreinato del Perú a principios del siglo XVI, a la que se le han añadido algunos elementos folclóricos.

Todo oyente avezado identificará, por formar parte del Romancero, algunas de esas canciones que viajaron desde la península al Nuevo Mundo: *Paseábase el rey moro* (que aquí figura como *El rey moro que perdió Alhama*), el *Romance de la infanta burlada*, el *Romance de Don Gaiferos*, *Fonte frida*... También hay piezas instrumentales de Narváez o Mudarra, bien para arpa renacentista (el propio Vilas), bien para vihuela (Ramiro Morales). Como epílogo, Vilas emplea una vasija silbadora para imitar, en lo que podría ser el sonido de fondo de aquel paisaje peruano, el canto de las aves. En efecto, nos encontramos ante un proyecto un “poco loco”, como dice su artífice, pero en absoluto exento de encanto musical y, sobre todo, de interés musicológico.

Además del mencionado Morales, a Vilas le acompañan Hugo Bolívar y María Giménez (voces) y David Álvarez Cárcamo (voz y percusión). Todos están a buen nivel, salvo Bolívar, demasiado empernejado y artificioso. Nunca se sabe cuándo este contrateno va a dar la de cal y cuándo la de arena. En una reciente polémica, surgida en redes sociales a raíz de una reseña de un concierto ciertamente agria, Bolívar profirió una lapidaria frase refiriéndose a los críticos musicales: “Me tienen harto, ojalá se extingan todos”. Me parece buena idea, pues sería la única manera de que nadie se enterara de cuándo Bolívar tiene una mala tarde, como ocurre aquí.

EDUARDO TORRICO

¡Compra ya tu abono
o entrada!

22/23

ORCAM ORQUESTA Y CORO COMUNIDAD DE MADRID

DIRECTORA ARTÍSTICA Y TITULAR
Marzena Diakun



14 SEP*

I CICLO SINFÓNICO
CONCIERTO INAUGURAL

Orquesta y Coro ORCAM
Joven Orquesta
JORCAM

M. Ravel
A. Clyne
J. Brahms
S. Rachmaninov

Marzena Diakun
DIRECTORA
Josep Vila i Casañas
DIRECTOR DE CORO
Inbal Segev
VIOLONCHELO

PROGRAMACIÓN
HASTA EL 23 DE DICIEMBRE
AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA

- Sala Sinfónica
- Sala de Cámara

8 OCT

I CICLO DE POLIFONÍA

Coro ORCAM

A. Yagüe
R. Schumann
W. Stenhammar

J. Brahms
G. Ligeti
Á. Barja

Josep Vila i Casañas
DIRECTOR

17 OCT

II CICLO SINFÓNICO

Orquesta ORCAM

P. I. Chaikovski
A. Previn
M. Músorgski

Dmitry Matvienko
DIRECTOR
Anaís María Romero
TROMPA
César Asensi
TROMPETA
Mario Torrijó
TUBA

8 NOV

III CICLO SINFÓNICO

Orquesta y Coro ORCAM
Pequeños cantores
JORCAM

J. Brahms
E. Rautavaara
A. Dvořák

Marzena Diakun
DIRECTORA
Edward Caswell
DIRECTOR DE CORO
Ana González
DIRECTORA PEQUEÑOS
CANTORES

12 NOV

II CICLO DE POLIFONÍA

Coro ORCAM

F. Schubert
H. Distler
J. M^a Pladevall
J. MacMillan
J. Brahms

Edward Caswell
DIRECTOR
Karina Azizova
PIANO

21 NOV

IV CICLO SINFÓNICO

Orquesta y Coro ORCAM

C. Franck
B. Martinů
C. Saint-Saëns

Pascal Rophé
DIRECTOR
Cuarteto Bretón
CUARTETO DE CUERDA
Juan de la Rubia
ÓRGANO

23 DIC

V CICLO SINFÓNICO
CONCIERTO DE NAVIDAD

Orquesta y Coro ORCAM

R. Sierra

Karen Kamensek
DIRECTORA
Josep Vila i Casañas
DIRECTOR DE CORO
Katerina Tretyakova
SOPRANO
James Cleverton
BARÍTONO

CANALES DE VENTA

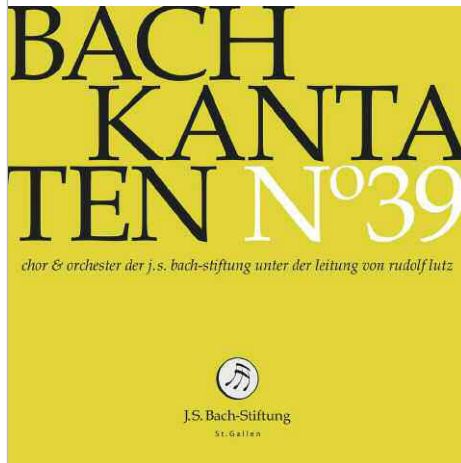
Venta telefónica:
902 400 222

Venta por internet:
www.fundacionorcama.org/
abonos-y-entradas-22-23/

Venta física:
Red de comercios y
agencias de viajes
El Corte Inglés

* Concierto del 14 SEP en colaboración
con Taki Alsop Conducting Fellowship





CHAMPION:

Libros de coro de Den Bosch, vol. 3.
Cappella Pratensis. Director: Stratton Bull. CHALLENGE 72879 (1 CD)

Esta es la tercera entrega del proyecto en que se embarcó la Cappella Pratensis para grabar durante cinco años una selección de las joyas musicales que encierran los libros de coro de Den Bosch, muchas inéditas, y que fueron compilados en esa ciudad neerlandesa en el siglo XV, auspiciados por la Ilustre Hermandad de Nuestra Señora Santísima, a la que perteneció el mismísimo Bosco. En esta ocasión se dedica a la música de un brillante compositor poco frecuentado, Nicolas Champion, trazando un programa alrededor de su misa a cinco voces dedicada a María Magdalena, con un espléndido canto llano asociado. Champion perteneció a la capilla musical borgoñesa de Felipe el Hermoso, donde trabajó junto a De La Rue, De Orto o Agricola, permaneciendo a su muerte en la de su esposa, Juana de Castilla, hasta entrar al servicio de Carlos V. La música de Champion está a la altura de sus ilustres contemporáneos y esta misa tiene una calidad sobresaliente.

La personalidad de este conjunto se ha ido transformando sustancialmente con el paso de los años, desde sus orígenes ya lejanos con Rebecca Stewart y su personal enfoque de la polifonía, hasta su forma actual, con una manera de afrontar la música bastante diferente bajo la dirección de Stratton Bull. En parte, su carácter musical actual es digno sucesor de la Capilla Flamenca en cierta sonoridad, aunque conservan algunas de sus características antiguas, como el enlace en continuidad de ciertas frases, pero menos dominante que con Stewart, y su técnica improvisatoria. Esos elementos distintivos se manifiestan no solo en la polifonía, sino en la manera de ornamentar el canto llano.

El conjunto masculino, con dos voces por parte, produce un hermoso y rico equilibrio de voces, y la grabación recoge la separación espacial para percibir cada línea con transparencia.

MANUEL DE LARA RUIZ

BACH:

Integral de las cantatas, vol. 39
M. Feuersinger, J. Börner, D. Johannsen, S. Richter, P. Kooij, D. Pérez. Orchester der J.S. Bach-Stiftung. Director: Rudolf Lutz J.S. BACH-STIFTUNG 053 (1 CD)

Las dos cantatas incluidas en esta entrega de la fastuosa integral bachiana de San Galo ejemplifican como ninguna otra dos virtudes bachianas hasta cierto punto desatendidas: su genial disposición a la pompa cortesana y cívica, y su impetuosa afición al reciclaje musical. Así, *Preise dein Glücke, gesegnete Sachsen* BWV 215, escrita con gran premura en 1734 para conmemorar el aniversario de la elección de Federico Augusto, elector de Sajonia, como rey de Polonia (Augusto III), exigió el uso masivo de composiciones anteriores, empezando por el brillantísimo coro inicial, que recurre a la cantata *Ahn. I, II* y que se hará célebre —debidamente reelaborado— como el *Osanna* de la *Misa en Si menor* (el único coro doble empleado por Bach en una composición de esta clase), y siguiendo por el aria para soprano *Durch die von Eifer entflammeten Waffen*, reaparecida en la quinta parte del *Oratorio de Navidad* en la voz de bajo.

Gott, man lobet dich in der Stille BWV 120, compuesta para la toma de posesión del Ayuntamiento de Leipzig, sin datación precisa, se reutilizó íntegramente en dos ocasiones y presenta por doquier préstamos parciales de ida y de vuelta (el más llamativo, el coro *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen*, que se adapta en la *Misa en Si menor* como *Et expecto*).

Como en anteriores entregas, la orquesta se muestra colorista y brillante, como corresponde a la exuberancia tímbrica de ambas composiciones, que cuentan con tres trompetas y timbales; el coro, vibrante y preciso; y los solistas impecables, en particular la magnífica Miriam Feuersinger, el siempre excelente Daniel Johannsen y Peter Kooij, cuya bravura sorprende a sus años. La magistral dirección de Rudolf Lutz incluye, como es costumbre en él, la realización de introducción e interpolaciones al órgano en el coral final de la BWV 120, de gran belleza y rigor histórico.

JAVIER SARRÍA PUEYO

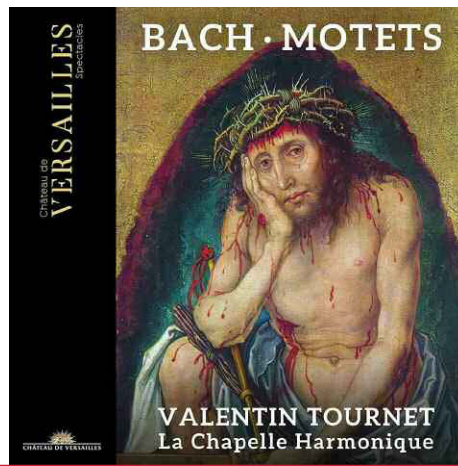
BACH:

Sonatas para viola da gamba BWV 1027-1029. Ricercar a 3 (Ofrenda Musical BWV 1079). Sergei Istomin, viola da gamba. Viviana Sofronitsky, fortepiano. CHALLENGE 72909 (1 CD)

Las sonatas para viola da gamba de Bach presentan algunos problemas de concepción y datación. Asignadas durante mucho tiempo a la etapa de Cöthen, se estimaba haber sido destinadas a Christian Ferdinand Abel, violagambista de la orquesta palatina (el duque también apreciaba mucho el instrumento). Últimamente, sin embargo, se retrasa su redacción definitiva hasta la etapa de Leipzig (1736-1741, aproximadamente), y se piensa que su posible destinatario fue el hijo de Christian Ferdinand, Carl Friedrich, el hombre que, junto con Johann Christian Bach, terminaría desempeñando un papel esencial en el desarrollo del concierto público en Inglaterra, y que por entonces estuvo en Leipzig (pudo ser, incluso, el destinatario de los pasajes para este instrumento en la *Pasión según San Mateo*), aunque no mucho más tarde se trasladaría a Dresde.

Tampoco está claro si se trata de obras concebidas originalmente para este instrumento o fueron adaptaciones de obras anteriores, lo que en el caso de la *Sonata* BWV 1027 (al menos, en algún movimiento) parece evidente. Lo que no es óbice para que se haya alabado, desde los tiempos de Spitta, la originalidad y belleza de su música. Pero el manuscrito original de esta sonata, el único que se conoce, así como las copias coetáneas de las otras dos, indican meridianamente que están pensadas para viola da gamba “e cembalo”. Por eso, y aunque no es la primera vez que se lleva a cabo (por ejemplo, Vittorio y Lorenzo Ghielmi, 2013), no entendemos la decisión de grabarlas aquí con fortepiano, por mucho que se haya elegido la copia de un instrumento coetáneo a las obras (1749), que, por otra parte, tampoco empasta maravillosamente con el hermoso timbre de la viola da gamba elegida (un soberbio ejemplar de Stainer de mediados del siglo XVII), lo que, sin duda, lastra el resultado final.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



BACH:
Misa en Si menor BWV 232
 R. Johansen, M-C. Chappuis, H. Rasker, S. Kohlhepp, C. Immler. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: René Jacobs. HARMONIA MUNDI 902676.77 (2 CD)

Pocos recuerdan ya al René Jacobs contratenor, aunque en su día fue apreciado por muchos. Como tal, participó por primera vez en una grabación de la Misa en Si menor de Bach, allá por 1985. Pero cuando dejó de cantar y asumió tareas de dirección, su labor concertística y discográfica fue mucho más sólida y perdurable. Se enfrentó de nuevo (1993) a la Misa bachiana y aquella grabación, con los berlineses RIAS-Kammerchor y Akamus quedó situada —sin total unanimidad crítica— en el puñado de versiones que hay que tener en cuenta.

Vuelve ahora a grabar la monumental obra de Bach, en parte, con los mismos mimbres —repiten orquesta y coro—, pero con un concepto distinto. Rechaza de plano, por anti-historicistas, las interpretaciones más o menos minimalistas que han dominado últimamente y se acoge al planteamiento del musicólogo Wilhelm Ehmann, que en 1960 planteaba la necesidad de afrontar las grandes obras corales de Bach como si de un *concerto grosso* vocal se trataran, alternando intervenciones concertistas y ripienistas e integrando a los solistas en el bloque global, en el ‘coro de los creyentes’, que asumirá, no obstante, distintas funciones, ya como ‘coro al completo’, sin solistas (movimientos en *stilo antico*), pequeño coro (tres voces por parte, también sin solistas) para movimientos y momentos en *stilo moderno* y, por último, ‘solistas exteriores’, que asumirán las arias y dúos de gran virtuosismo, además de intervenir en breves pasajes de los movimientos corales.

El resultado, ciertamente, es llamativo. Jacobs imprime fuerza y ritmo al conjunto y tanto el coro como la orquesta —era de esperar— rayan a gran altura y el desempeño de los solistas vocales es, en general, plenamente satisfactorio. No faltarán críticas a su planteamiento, por supuesto, pero creemos que merece mucho la pena conocer esta grabación.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

BACH:
Motetes. La Chapelle Harmonique. Director: Valentin Tournet. CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES 067 (1 CD)

En la tradición interpretativa de motetes durante el siglo XVIII convivieron tanto la pura ejecución vocal como aquella con las voces reforzadas por instrumentos, como escribió Walthers en su *Musicalischen Lexicon* de 1732 y consta en las partes de diversas obras. Más allá del concierto coral *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118, un motete funerario donde Bach dobló con instrumentos las voces, incluso con preludio y postludio puramente instrumentales, en sus motetes solamente nos han llegado indicaciones para un refuerzo instrumental de las voces, con doble coro de cuerdas y vientos, en el motete funerario *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226.

El propio Bach añadió un doble conjunto instrumental para doblar las voces al interpretar el motete *Erforsche mich, Gott* de Sebastian Knüpfer, según se conserva en el archivo de Leipzig. También en otros casos, como en el bello motete *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* de Johann Christoph Bach, donde añadió de su mano cuerdas y oboes a la partitura. Ambos motetes se incluyen aquí para redondear el contexto histórico. En este último, los intérpretes han decidido con valentía utilizar dos afinaciones: *Chorton* a 465 Hz para coro y órgano y *Tief Cammerthon* a 390 Hz para los instrumentos, como fue usual en ese ámbito.

Valentin Tournet y la Chapelle Harmonique hacen una apuesta innovadora, llena de fuerza interpretativa, al doblar todos los motetes con un conjunto de cuerdas (violines y violas) y oboes (sopranos y altos), un continuo formado por violonchelo, fagot y órgano, y un coro de hasta tres voces por parte. El resultado es arrollador, una interpretación que destila fuerza y frescura, con una sinceridad interpretativa impresionante. El disco resulta deslumbrante desde el primer motete, el espectacular *Singet dem Herrn ein neues Lied* a 8 voces, hasta el último.

MANUEL DE LARA RUIZ

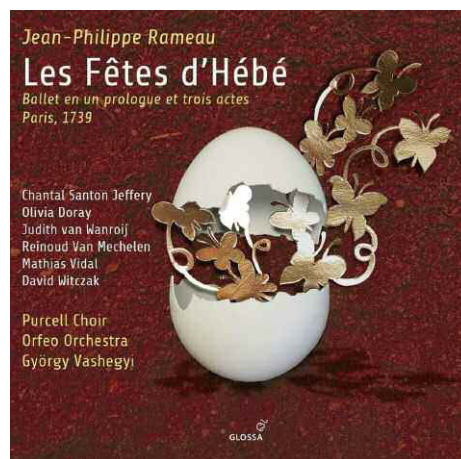
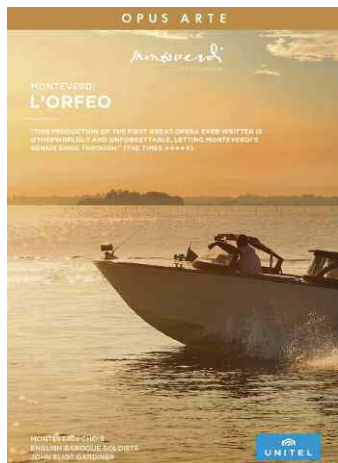
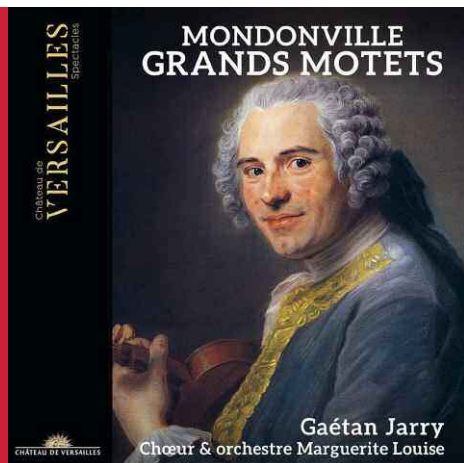
LA FERTÉ:
Premier livre de Sonates pour le violon et la basse (nº 1-6). La Vertuosa Compagnia de' Musici di Roma. DA VINCI 541 (1 CD)

Siempre es una buena noticia la recuperación de un compositor olvidado, pero lo es mucho más si esa recuperación va acompañada de una música tan atractiva como la que contiene este CD, que completará junto al que aparecerá dentro de unos meses la grabación integral de la única obra que se ha conservado de Charles-François-Grégoire de La Ferté: el *Premier livre de sonates pour le violon et la basse*.

Fue escrito en 1707 y dedicado al duque Felipe II de Orleans, regente del reino de Francia durante la minoría de edad de Luis XV (entre 1715 y 1723). El duque era sobrino de Luis XIV y marido de Francisca María de Borbón, uno de los siete descendientes ilegítimos que el Rey Sol tuvo con su favorita Madame de Montespan (todo quedaba en familia). El regente fue un constante conspirador, que persiguió infructuosamente tanto el trono de Francia como el de España. Pero, como la mayor parte de los miembros de la alta nobleza francesa de entonces, fue un gran amante de las artes; especialmente de la música, llegando a recibir clases de Antoine Forqueray y a componer dos óperas, *Hypermnestre* y *Penthée*. En su desmedida ambición, adquirió el diamante más caro de toda Europa, para incrustarlo en su corona de regente.

El único dato fiable sobre la vida de La Ferté es que en algún momento llegó a pertenecer a Les vingt-quatre violons du Roy, además de que, probablemente, estuvo al lado duque de Orleans durante toda la Regencia. Estas sonatas no se apartan ni un ápice del estilo que imperaba en Francia en aquel momento. Es decir, no tienen la más mínima tentación de incluir elementos italianizantes, lo cual no es óbice para que haya sido un grupo italiano, La Vertuosa Compagnia de' Musici di Roma (el violinista Valerio Losito, el violagambista Maurizio Lopa y la clavecinista Emanuela Pietrocini) el que protagonice esta loable empresa.

EDUARDO TORRICO



MONDONVILLE:

Grandes motetes. Coro y Orquesta Marguerite Louise. Director: Gaétan Jarry. CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES 063 (1 CD)

La celebridad contemporánea de Mondonville se debió a su enorme producción de grandes motetes. Ahora bien, aunque en 1739 fue nombrado maestro de música de la Capilla Real, lo cierto es que estos motetes obtuvieron su fama gracias a las interpretaciones en el Concert Spirituel. Tal fue su éxito en las Tullerías que, entre 1755 y 1762, fue contratado como compositor por los directores de la institución, convirtiéndose, así, en el autor más interpretado durante su larga historia (1725-1790).

Muy lentamente se van desempolvando estas partituras. Este es el quinto monográfico. La mala noticia es que los tres motetes aquí grabados ya lo fueron con anterioridad: dos por Christie (Erato, 1997) y uno por Coin (Astrée, 1997). La buena es que las versiones ahora registradas superan a sus rivales con nitidez.

No es de extrañar que Gaétan Jarry sucumba a los encantos de estos tres trabajos, pues constituyen lo más granado del maestro provenzal. *In exitu Israel* presenta en *Mare vidi et fugit* y *Jordanis conversus* est un soberbio manejo de las masas corales, creando un magnífico fresco musical. Si hoy, con lo escuchado en los últimos 250 años, impresiona, podemos imaginar la reacción del público en 1753. *Domnus regnavit* (casi cuarenta interpretaciones entre 1739 y 1772) presenta de nuevo un estilo monumental, con —otra vez— una evocadora descripción coral de los ríos y los mares en *Elevaverunt flumina* y una fastuosa doxología. *Coeli enarrant gloriam Dei* cuenta con un número (*In sole*) magnífico, donde el bajo describe la evolución celeste del sol sobre un tapiz formado por el coro femenino en notas largas —prácticamente un pedal— y la cuerda.

Jarry dirige a unos conjuntos excepcionales en su vigor, tímbrica y maleabilidad, con garra y perfecta conjunción de teatro y capilla. Sobresalientes Mailys de Villoutreys y Mathias Vidal.

JAVIER SARRÍA PUEYO

MONTEVERDI:

L'Orfeo. H. Blaziková, K. Adam, F. Boncompagni, L. Richardot, J.J. Kim, G.L. Buratto, F. Zanasi. Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. OPUS ARTE 1347 (1 DVD)

En 2017, con motivo de 450º aniversario del nacimiento de Monteverdi, Gardiner realizó una gira internacional, que comenzaba en el emblemático teatro veneciano de La Fenice, interpretando las tres óperas que sobreviven del compositor de Cremona. Principió con el *Orfeo*, la primera ópera que puede llevar sin discusión el nombre de tal, la cual vio la luz en 1607 en la fastuosa corte de Vincenzo I de Mantua, el duque con fama de frívolo que Verdi llevó a *Rigoletto* y que fue sometido por sus parientes Médicis a la más humillante prueba de virilidad *in virgine* que imaginarse pueda para autorizar su segundo matrimonio.

Gardiner conoce bien a Monteverdi y al *Orfeo*, del que hizo una cuidada edición crítica y una aclamada grabación discográfica. En esta ocasión, siguiendo aquella edición, llevó a cabo una eficaz interpretación semiescenificada que hoy aparece en DVD en una edición tan excesivamente parca en información cuanto rica en calidad artística. Con una puesta en escena sin grandes alardes, el primer merecedor del aplauso es el propio director, en plena madurez, atento a todos los matices de la partitura y manteniendo el pulso sin desmayo hasta la última nota. Continuamos con la orquesta, aquí dividida en dos, y con ese Monteverdi Choir que lleva casi desde el momento de su fundación en la cima de la interpretación coral. Y, por último, hay que citar a un elenco de intérpretes parejo y de notable calidad.

El tenor Kristian Adam encarna con flexibilidad las distintas facetas de Orfeo —de la arrogancia a la desesperación, pasando por la ternura— y tiene en Hanna Blaziková una Eurídice tierna y delicada —también encarna con excelencia a La Música en el prólogo, acompañándose con el arpa—. El resto de los intérpretes raya, igualmente, a gran altura. La recomendación de este DVD es, pues, indiscutible.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

RAMEAU:

Les Fêtes d'Hébé. C. Santon Jeffery, O. Doray, J. van Wanroij, M. Vidal, R. Van Mechelen, D. Witczak. Purcell Choir. Orfeo Orchestra. Director: György Vashegyi. GLOSSA 924012 (3 CD)

Siempre ha rodeado a *Les Fêtes d'Hébé* un cierto complejo de inferioridad respecto de su hermana mayor en el género de la ópera-ballet ramista. Hablo, claro está, de *Les Indes galantes*. Así, la segunda ópera-ballet de Rameau contaba hasta la fecha con una sola plasmación discográfica —de altura, eso sí—, la dirigida nada menos que por William Christie para Erato (1997) con un reparto de ensueño. Nadie va a discutir a estas alturas la superioridad del viaje amoroso por tierras exóticas, pero eso no impide reconocer que *Les Fêtes d'Hébé* es una composición inspiradísima, llena de momentos de extraordinaria belleza. Ciertamente, el texto, debido a dos aficionados y corregido por múltiples manos, es muy flojo, incluso para las escasas exigencias del género, pero ofrece lo suficiente —mínimo drama, máximo espectáculo— para que los ballets, los decorados, el vestuario y —a los efectos que ahora nos interesan— el canto y la música puedan brillar, como bien puede apreciarse en la música de danza de las *entrées* segunda y tercera.

La versión grabada es la revisada un mes después de su estreno el 21 de mayo de 1739, con la segunda versión de la segunda entrada (*La Musique*), reelaborada en junio por Rameau debido a su tibia acogida —si bien se ofrece la primera versión como apéndice en un tercer CD— y la mayor parte de las adiciones de las repeticiones de 1747, 1756 y 1764.

En esta ocasión, el director húngaro se ha superado en la elección del reparto, que puede calificarse como lujoso, no solo en los papeles principales, sino también en los comprimarios, con nombres bien conocidos y otros tan ignotos como magníficos, caso de Olivia Doray y Philippe Estèphe, quienes se meriendan solitos la segunda versión del segundo acto. Coro y orquesta están impecables bajo la dirección de Vashegyi, tan profesional como escasamente brillante.

JAVIER SARRÍA PUEYO



MUSICAS CERCADAS

OCT | DIC 2022
CATEDRAL | ZAMORA

SEQUENTIA "Hus in himili"

14 OCT 2022 | 20:30h.

TIBURTINA ENSEMBLE "Flos inter spinas"

15 OCT 2022 | 20:30h.

ENSEMBLE DIDEROT "A la italiana"

21 OCT 2022 | 20:30h.

STILE ANTICO "In a Strange Land"

22 OCT 2022 | 20:30h.

JORDI SAVALL & PEDRO ESTEVAN

"Diálogo de las almas"

02 DIC 2022 | 20:30h.

www.musicascercadas.com

INFO | ENTRADAS

ORGANIZA



AYUNTAMIENTO
DE ZAMORA



COLABORA



Cabildo Catedral de Zamora

Bruno Procopio

(Jeune Orchestre Rameau)

“PARA FORMAR ESTA ORQUESTA, HE BUSCADO SOLO A LOS MEJORES DE SU GENERACIÓN”



Jean Baptiste Millot



Estamos tal vez ante el proyecto de música antigua más apasionante de los últimos años: la Jeune Orchestre Rameau. Se trata de una academia creada por el director y clavecinista Bruno Procopio (1976) en la que intervienen jóvenes de veintidós países (un total de 53 en la que ha sido su primera grabación, un auténtico récord tratándose de una formación historicista) dedicada a la interpretación de obras de Jean-Philippe Rameau, autor en el que Procopio, brasileño de nacionalidad pero radicado desde hace años en Francia, es toda una autoridad.

¿Se enfrenta usted a un gran reto, sin duda?

Más que una aventura musical, es, como usted dice, un gran reto. Ya lo fue desde su origen, cuando nos pusimos a tantear socios por todo el mundo durante la pandemia. Era una especie de misión imposible, de la que salimos airosos porque entre esos socios están los conservatorios de París, Madrid y Bruselas, la Haute école de musique de Ginebra y el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela. Luego vino lo de convencer a los mejores músicos de esas instituciones para que se involucraran en la Jeune Orchestre Rameau. Y lo último fue contar con una sala de conciertos, La Boiserie de Mazan (Francia), que nos permitiera hacer las audiciones y acoger una orquesta de dimensiones sinfónicas.

En su primera grabación ha utilizado 53 músicos, que es casi el doble de los que se suelen emplear en una orquesta barroca.

Si pensamos en reputadas formaciones, como Les Arts Florissants, comprobaremos que para el mismo repertorio emplean treinta y pocos músicos, nunca más. Y eso también forma parte de nuestra aventura, porque yo mismo tuve que empezar por aprender cómo funciona una orquesta de dimensiones tan grandes y con una masa sonora totalmente inhabitual.

¿Cuál es la edad media de los componentes de la orquesta?

Están entre los 18 y los 28, porque tampoco la edad nos parecía un requisito fundamental. Los más jóvenes son los venezolanos, pese a que cuentan ya con un nivel altísimo en práctica orquestal. Los hay también que están en el último año de conservatorio, o que ya han acabado pero no han tenido aún la oportunidad de tocar en una orquesta de estas características.

¿Son ‘originales’ todos los instrumentos de la orquesta?

Es una orquesta puramente barroca. Busqué solo a los mejores de su generación y que ya contarán con experiencia en la práctica historicista y con amplios conocimientos de la música barroca. El Sistema tiene la Orquesta Barroca Simón Bolívar —a la que dirigí en su estreno, hace ocho años—, que solo toca con instrumentos históricos. No hay ningún solo instrumento moderno en la Jeune Orchestre Rameau, es decir, no somos una orquesta híbrida. Para lograrlo he tenido que rastrear por todas partes.

Encontrar jóvenes que toquen, por ejemplo, trompetas y trompas naturales no ha debido de ser fácil.

Eso ha sido lo más complicado. Para las trompetas, hice lo más lógico: consultar al mejor profesor del mundo, que está en la Schola Cantorum Basiliensis: Jean-François Madeuf.

En el caso de los cinco miembros del Conservatorio de Madrid, ¿son todos cuerdas?

Exactamente, tres violines, un violonchelista y un percusionista.

El primer CD solo está en formato digital. ¿Por qué?

Ha sido una decisión compleja. El CD tiene una dimensión altruista y pedagógica, que sirve como promoción de una orquesta nueva. Como propietario que soy de un sello discográfico (Paraty) y, al mismo tiempo, como director de esta academia, manifesté a los alumnos desde el principio que este primer CD no iba a ser un producto de explotación comercial y que no perseguía obtener beneficios para mi sello. Paraty es solo un colaborador más en este proyecto, pues la verdadera propietaria de la grabación es la propia orquesta. En futuras grabaciones, ya encontraremos las vías para que los músicos puedan ser retribuidos por su trabajo.

EDUARDO TORRICO

RAMEAU:

Guerre et Paix, vol. 1 (fragmentos orquestales de Naïs, Dardanus, Castor et Pollux, Hippolyte et Aricie, et al.).

Jeune Orchestre Rameau. Director: Bruno Procopio. PARATY (e.d.)

Nos son muchas las ocasiones en que nos es dado ser testigos de un acontecimiento musical histórico y ser, asimismo, conscientes de ello. Este lanzamiento es uno de ellos: la primera plasmación fonográfica de la que, si nada se tuercer, está llamada a ser una de las mejores orquestas historicistas del planeta. Y no será por falta de rivales... Bruno Procopio, clavecinista, director y propietario del excelente sello discográfico Paraty, rendido admirador —como quien escribe estas líneas— de la música de Rameau, ha fundado la Jeune Orchestre Rameau, formada por 53 jóvenes músicos de 18 países (cinco de ellos provenientes del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) con el propósito confeso de reunir a los mejores músicos de la última generación para tocar la música del genio de Dijon.

Ha contado para ello con el apoyo de La Boiserie de Mazan (Francia), auditorio en el que es orquesta residente y de la Opera Omnia de Rameau, cuya directora, Sylvie Bouissou, ha colaborado en la elaboración de su primer programa, *Guerre et Paix*, del que aquí se presentan doce números —disponibles solo en formato digital y plataformas—, dejando el resto para un segundo volumen que se grabará el año que viene. Se trata de piezas orquestales extraídas de siete óperas, con más guerra que paz, en este caso, e incluye dos inéditos: el espléndido *Tonnerre* de la versión revisada en 1742 de *Hippolyte et Aricie* y el *Air pour l'Amour qui amène Mars* de *Les Sybarites*.

El resultado es glorioso. Con una suntuosa formación rigurosamente histórica (maderas a cuatro, once violonchelos), Procopio logra un sonido poderoso y refinado al tiempo, de un empaste y equilibrio admirables, resaltando los mil colores de la paleta ramista, con una dirección no exenta de contundencia y dominada por el vigor, el fuego y, cuando toca, la delicadeza.

JAVIER SARRÍA PUEYO



UTOPIA

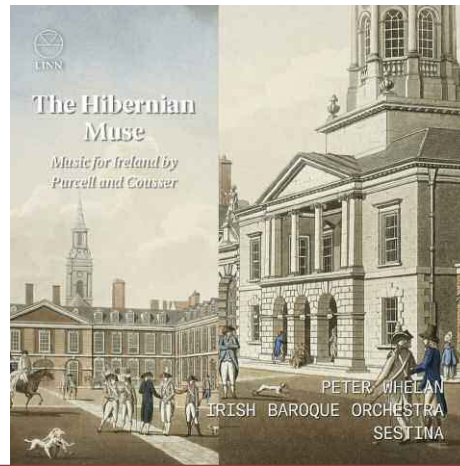
Madrigales del Renacimiento tardío.
La Main Harmonique. Director: Frédéric Bétous. LIGIA 202355 (1 CD)

Una grabación exclusiva, o casi, dedicada a los madrigales siempre es una empresa con la que hay que tener mucho cuidado. El género del madrigal es lo que podríamos llamar una ‘especie peligrosa’ de la música mal llamada culta, no tanto por su posible desaparición, ya que salen discos nuevos de madrigales prácticamente cada mes, como porque siempre son obras muy ‘tramposas’. En ellas se ve la mejor técnica de muchos compositores endiablados: el contrapunto más elaborado de Marenzio o Wert, el más esquizofrénico sistema armónico que se pueda esperar de Gesualdo o el mayor grado de expresión/expresividad al que aspiraron autores como Rossi o el mismo Monteverdi. Y creo que este cd de La Main Harmonique ha cumplido con buena parte de lo que se necesita tener para vérselas con semejante tropel de alocados italianos y no ‘morir’ en el intento.

Las lecturas son ricas en detalles y matices, los cuales se pueden escuchar con absoluta perfección y hay una cohesión en equipo (‘empastar’ lo llaman dentistas y aficionados) que en verdad me pasma dentro de los desvaríos polifónicos de ciertas piezas. Hay cuestiones ciertamente mejorables: las voces no consiguen encumbrar los momentos más exigentes (*Se la mia morte bramì*), y echo en falta una expresividad, un drama y una exageración que son fundamentales para unas obras tan sumamente puntiagudas.

Acertadísima la selección de repertorio, con un Michelangelo Rossi ocupando el lugar importante que le corresponde, mientras descubrió autores que me eran completamente ajenos (*Conversi*) y escucho viejos clásicos (*Solo e pensoso*). Eso sí, sigo sin comprender los ‘tropiezos’ contemporáneos en los trabajos de música antigua (*Umbiculus rupestris*), al igual que el discreto aprovechamiento de un laudista tan espléndido como el que aparece aquí para un solitario Kapsberger.

JAVIER SERRANO GODOY



PURCELL / COUSSER:

Great parent, hail! Z 327. The Universal Applause of Mount Parnassus. Maria Keohane, soprano. Anthony Gregory, tenor. Sestina. Irish Baroque Orchestra. Director: Peter Whelan. LINN 685 (1 CD)

Irlanda y Gran Bretaña son como esos vecinos que llevan toda la vida sin darse siquiera los buenos días. Dejando al margen la cuestión política y centrándonos en la musical, habrá que convenir que una formación historicista excelente como es la Irish Baroque Orchestra no termina de sacar la cabeza acaso opacada por el fulgor de otras de la isla de al lado como The English Concert o la Academy of Ancient Music, por citar solo a las dos más veteranas.

Tras un memorable CD centrado en la figura del violinista inglés Matthew Dubourg, que pasó buena parte de su vida en Dublín (fue el *concertino* en el estreno de *El Mesías* haendeliano), presenta ahora este que contiene la oda *Great parent, hail!* (compuesta por Purcell en 1694 con motivo del centenario del Trinity College dublinés) y, en primicia mundial, la serenata de cámara *The Universal Applause of Mount Parnassus* de Johann Sigismund Cousser, cuyo auténtico apellido era Kusser. Compositor húngaro del que apenas hay un par de registros discográficos, Cousser era hijo de un pastor protestante de lo que hoy se conoce como Bratistalava, quien debido a la persecución religiosa se instaló en Stuttgart cuando su hijo tenía 14 años. Este, formado en Alemania y tras pasar por Londres, acabó el resto de sus días en Irlanda, donde fue maestro de capilla del ya mencionado Trinity College.

Ambas obras son de una calidad sorprendente. Dirigida por su titular artístico, el fagotista Peter Whelan, la Irish Baroque Orchestra se rodea aquí de dos muy competentes solistas (la soprano sueca Maria Keohane y el tenor inglés Anthony Gregory) y de un coro de cámara formado por seis voces (que en la oda de Purcell son solo un tenor y un bajo). Mención especial, como intérprete y como autor del arreglo, del laudista madrileño Pablo FitzGerald en el *Lilliburlero* que figura entre las dos obras.

ENRIQUE VELASCO



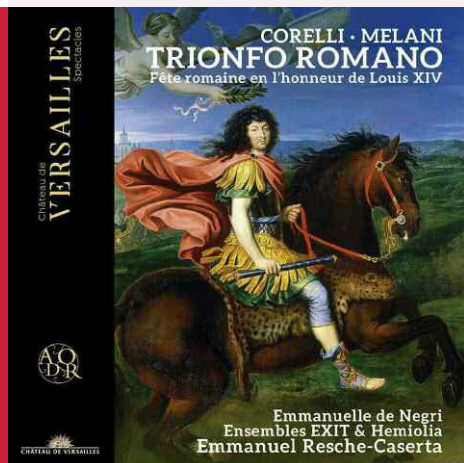
MUSIC AT THE ZERBST COURT

Obras para oboe y orquesta de Fasch, Bach y Telemann. Musica Gloria. Directora y oboe: Nele Vertommen. PAN CLASSICS 10435 (1 CD)

Se dice en el folleto de este hermoso CD que el propósito es conmemorar el tricentenario del nombramiento en 1722 de Johann Friedrich Fasch como maestro de capilla de la corte alemana de Zerbst. Y, ciertamente, rinden un cumplido homenaje con una cuidada selección de la obra de este compositor que, con la explosión del historicismo musical, pasó a ocupar el importante lugar que merece en la música dieciochesca. Pero, dando un paso más y para ofrecer una panorámica más amplia de los intereses musicales de Fasch, incluyen un concierto de su compositor preferido, Telemann, que ya se había grabado en su versión para traverso, pero no con oboe. Y ahí, sin duda, con toda intención, aunque nada dicen en la presentación del disco, aparece de forma palpable lo que solía ocurrir con frecuencia en aquella época: que, dado que el culto a la originalidad absoluta de la obra de arte, aún no se había asumido con plenitud —la idea se iba abriendo paso, pero no cuajará como una de las premisas esenciales de la creación musical hasta el siglo XIX—, los compositores no tenían empacho alguno en tomar prestados de otros colegas algunos compases, frases o movimientos enteros.

Naturalmente, al referirnos a ello es Haendel el nombre que viene inmediatamente a la cabeza, pero en este caso es nada menos que Bach el afectado. Y la comparación del primer movimiento del concierto de Telemann con la sinfonía de la *Cantata BWV 156*, que también se incluye en el disco, no deja lugar a dudas (hay asimismo un concierto para clave con la misma música). No es para rasgar las vestiduras ni la reputación de Bach va a sufrir arañazos por ello. Pero sí es un paso más para que el melómano medio conozca mejor y sitúe plenamente en contexto al gran genio. La interpretación de *Musica Gloria*, por lo demás, es espléndida y el disco se recomienda solo.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



TRIONFO ROMANO

Obras de Corelli y Alessandro Melani. Emmanuelle de Negri, soprano. Ensemble Exit. Ensemble Hemiolia. Concertino: Emmanuel Resche-Caserta CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES 071 (1 CD)

Cualquier buen amante de la música barroca habrá visto un grabado en el que se aprecia en Roma, entre la Trinità dei Monti y la escalinata de la Piazza di Spagna (la de antes), una enorme formación orquestal (16 violines, 5 violas, 6 violonchelos, 5 contrabajos, 4 archilaúdes, un chitarrone, un órgano y un clave) tocando bajo la dirección de Arcangelo Corelli. Lo que quizá se conozca menos sobre ese grabado es el motivo de por qué dicha orquesta estaba tocando allí. Corresponde a uno de los numerosos conciertos públicos que se organizaron en Roma entre 1686 y 1687 para exaltar la grandeza del rey francés Luis XIV, decidido protector de la Iglesia Católica. El del grabado, en concreto, tuvo lugar en 1686, y con él se quiso celebrar la exitosa operación a que fue sometido unos meses antes el Rey Sol, aquejado de una fístula anal que le impedía desempeñar sus funciones de gobernación y que tenía en vilo a toda Francia (y, de paso, al papa Inocencio XI).

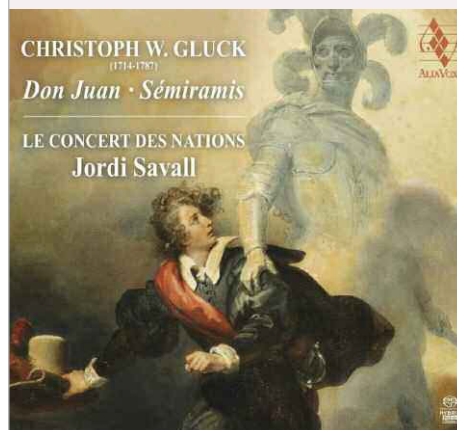
Fueron no pocos los músicos franceses que compusieron *ad hoc* obras para dar gracias al Altísimo por la sanación del monarca. En realidad, el artífice del ‘milagro’ fue un cirujano llamado Charles-François Félix, que jamás había realizado ese tipo de intervenciones quirúrgicas y que, por ello, solicitó al rey un plazo de medio año para idear un instrumento específico que le permitiera practicar la operación de forma rápida y eficaz. De todas esas obras, seguramente la más famosa es un *Te Deum* de Lully, no por la calidad de la música (el *Te Deum* que compuso Lalande, sin ir más lejos, es muy superior), sino porque durante su estreno Lully, que dirigía la orquesta en Versalles, se clavó en el pie el bastón con el que marcaba el ritmo, lo cual le produjo una grave infección que degeneró más tarde en gangrena y que le supuso la muerte.

Sonó ese día música de Corelli. Entre ella, una *Sinfonía con trompetas y timbales* —que fue acompañada de fuegos artificiales—, además de algunos de sus *concerti grossi* del *Opus V* debidamente arreglados por el compositor romañolo para que pudieran incluir instrumentos de viento. El excepcional violinista Emmanuel Resche-Caserta (*concertino* de Les Arts Florissants, además de colaborador frecuente de algunas formaciones camerísticas españolas) recrea en esta grabación lo que pudo haber sido aquella velada musical en Roma a la mayor gloria del sanado trasero de Luis XIV. Además de música de Corelli (ensamblada, a modo de suites, por el propio Resche-Caserta), la hay también de Alessandro Melani, compañero de fatigas de Corelli en la Iglesia de San Luis de los Franceses, de Roma. En concreto, una *Cantata per la sera con sinfonie*, magistralmente interpretada por la soprano Emmanuelle de Negri.

Resche-Caserta se pone al frente de su grupo, Ensemble Exit (en el que figura como clavecinista el español Diego Fernández), y del Ensemble Hemiolia, fundado en 2008 por la violonchelista Claire Lamquet. El resultado de esta colaboración es una masa orquestal muy similar a aquella de Corelli: 19 violines, 6 violas, 5 violonchelos, 3 contrabajos, 2 tiorbas, vientos (entre ellos, 3 trompetas, con los dos hermanos Madeuf), órgano, clave y un bajo continuo en el que figuran los ya mencionados Resche-Caserta, Lamquet y Fernández, además del violinista Patrizio Germone y del tiorbista Pierre Rinderknecht.

La grabación es una maravillosa locura. Por un lado, música de Corelli tocada como rara vez se toca (recuerdo la grabación con vientos realizada en 1997, para el sello Tactus, por Modo Antiquo y Federico Maria Sardelli); por otro, la fastuosa interpretación de Resche-Caserta y de esta deslumbrante orquesta *ad hoc*. Decir que es excepcional tal vez sea quedarse corto.

EDUARDO TORRICO



GLUCK:

Don Juan. Sémiramis. Le Concert des Nations. Director: Jordi Savall ALIA VOX 9949 (1 SACD)

La colaboración entre Christoph Willibald Gluck, el libretista Ranieri de’ Calzabigi y el coreógrafo Gasparo Angiolini en la Viena de principios de los 60 del siglo XVIII supuso la definitiva transición del ballet barroco al ballet moderno, una acción coreográfica con desarrollo argumental perfectamente trabado frente a los juegos de alegorías y conceptismo de los ballets versallescos de los tiempos de Luis XIV. Esta triple colaboración dio lugar al nacimiento de los dos ballets que aquí nos presenta Savall como su última aportación de su incansable carrera discográfica.

Calzabigi parte para su *Don Juan* más de las adaptaciones y reescrituras italianas que del original castellano de Andrés de Claramonte (hoy ya no se sostiene la autoría siempre dudosa de Tirso de Molina) para el desarrollo argumental, mientras que Gluck dispone una sucesión de danzas (a destacar el fandango que Mozart usará más tarde en *Le nozze di Figaro*) junto a escenas cargadas de dramatismo, como el último número titulado *Les Furies*, que tiene su correlato en el Allegro assai que cierra el ballet *Sémiramis*, con igual recurso a los trombones como nota de dramatismo sonoro.

Savall ofrece su ya reconocido sello tímbrico personal en la orquesta de Le Concert des Nations, gracias a la impresionante calidad de sus integrantes y a la capacidad del catalán para explorar los juegos de colores instrumentales. La escena final de *Don Juan* suena realmente fantasmagórica y trágica merced a la incisividad de los ataques de las cuerdas, a la carga explosiva de los acentos y a la presencia de trombones, trompetas y trompas en primer plano sonoro. Y así toda la grabación, de un nivel sobresaliente en todos los aspectos. Se ofrece, además, la totalidad de la música de *Don Juan*, sin los cortes que se hicieron poco después del estreno en 1761.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR

16 — 25 SET. 2022
#finestres

44



ensems



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

TOTS
A UNA
veu



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA



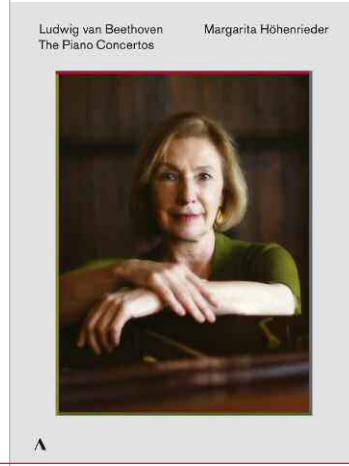
HAYDN:
Sonatas para piano Hob. XVI/14, XVI/31, XVI/23, XVI/50, XVI/46 y XVI/20.
 Josu de Solaun, piano
 IBS 252021 (2 CD)

Según cuenta en sus notas a esta grabación, Josu de Solaun ha tenido siempre a Haydn como fiel compañero desde su primer concierto a los diez años. Y durante su ampliación de estudios en Estados Unidos nunca faltó una sonata de Haydn para allanar el camino y endulzar las horas de estudio. Era de suponer, pues, que acabase grabando esas músicas viajeras. El propio pianista aclara su actitud ante esta música. Ni historicista, ni anti-historicista, ni romántica. Sólo la atención más cuidadosa hacia la naturaleza de las partituras informa su manera de abordar cada una de las seis sonatas aquí incluidas.

Valga como ejemplo el caso de los tres *adagios* presentes en el programa. Para el de la *Sonata Hob. XVI/23*, con su tema alegre y distendido, opta por un *tempo* más bien animado que no se suele asimilar con esta indicación. Por el contrario, para el de la *Sonata Hob. XVI/46*, mucho más ensimismado y soñador, Solaun se recrea en el fraseo pausado, dejando respirar a cada nota, con los silencios como compañeros de diálogo. Y a mitad de camino se quedaría el *Adagio* de la *Hob. XVI/50*. Tres maneras diferentes de entender el fluir de las notas y de sus relaciones internas que nacen de la propia música de cada caso.

Y así fluyen las sonatas en manos del pianista valenciano, esas manos y esos pies capaces de establecer juegos de colores sutiles, pero perceptibles y sensibles mediante el puntual uso del pedal que aligera o densifica el sonido en una sola nota o en una pequeña frase. Con todo, donde Solaun parece recrearse y dejar volar la articulación y el fraseo es en los diversos *moderatos* con los que se abren cinco de las seis sonatas. Aquí, desde la transparencia de la *Hob. XVI/14* hasta la melancólica apertura de la *Hob. XVI/20*, con su seductor Do menor, Solaun da una soberana lección de comprensión y expresividad.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



BEETHOVEN:
Integral de los conciertos para piano y orquesta. Margarita Höhenrieder, piano.
 Staatskapelle Dresde, Kammerphil. Amadé, Bayerisches Staatsorch., et al.
 ACCENTUS 70551 (3 DVD)

La pianista Margarita Höhenrieder (Múnich, 1956) no es ninguna recién llegada, pues ha actuado con directores de la mayor relevancia internacional, como Abbado, Maazel, Levine, Chailly, Luisi o Kirill Petrenko, y con orquestas de primera fila como la Sinfónica de la Radio de Baviera, Staatskapelle de Dresde, Filarmónicas de Múnich o Nueva York, Gewandhaus de Leipzig o Mahler Chamber. Con esta última, en concreto, actuó en Madrid en 2008 junto a Claudio Abbado, interpretando precisamente el *Concierto n.º 2* de Beethoven. Sin embargo, pese a su veteranía y sin duda importante trayectoria concertística, no es especialmente conocida, incluso entre los profesionales.

Discípula, entre otros de Leon Fleisher, Höhenrieder ha venido grabando desde 2008 los conciertos de Beethoven, hasta el registro más reciente, el *Emperador*, grabado sin público en plena pandemia. Accentus ha ido editando los DVD por separado y ahora ha preparado una edición muy bien presentada del ciclo completo, que incluye además un documental sobre la artista, fragmentos de ensayo con Leon Fleisher (n.º 3) y conversaciones con Martin Hasselböck (n.º 4) y Bruno Weil (n.º 5) sobre los conciertos acompañados por estos directores (con subtítulos en español).

Höhenrieder demuestra ser una pianista de escrupulosa y muy académica técnica, con cierta tendencia a los pedales largos y un sonido que destaca más por la presencia que por su belleza. No hay en sus interpretaciones lugar para lo rompedor, el capricho o la extravagancia. Su Beethoven es muy tradicional. Todo está muy en su sitio y es generalmente de una corrección irreprochable, aunque el *Emperador* adolece, especialmente en el *Adagio*, de una cierta frialdad. Álbum que no defrauda, pero tampoco deslumbra. Para un ciclo beethoveniano en DVD, iría más bien a Barenboim (EuroArts) o Zimerman (DG).

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



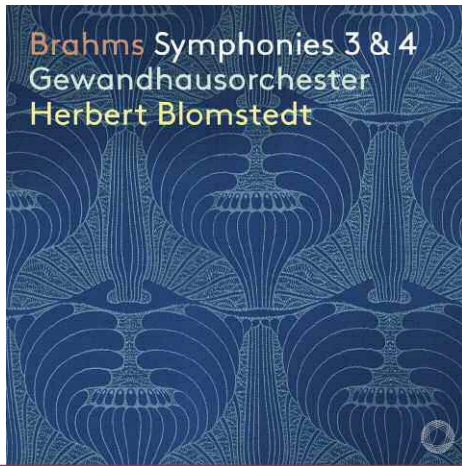
BIZET:
Carmen. Elisabeth Höngen, Torsten Ralf, Josef Herrmann, Kurt Böhme, Eilfriede Weidlig, Eilfride Trötschel, Helena Rott.
 Orq. de la Ópera Estatal de Dresde. Dir: Karl Böhm. HÄNSSLER 16076 (4 CD)

Nietzsche, que tanto había elogiado a Wagner, lo atacó a causa de la simbología cristiana de *Parsifal* oponiendo, como una nueva amante, la calidez mediterránea de *Carmen*, la obra magna de Bizet. Don José ve el amor como la imposibilidad de mantener el fuego en ella; Carmen como atracción ante alguien peligroso y total libertad de elección. El Karl Böhm anterior a sus grandes CD para DG ya hacía grandes CD. El director llevó a la Ópera de Dresde una gran compañía que, cual *fortepianos*, eran capaces de cantar *forte* o con suavidad, como en esta edición en alemán de 1942. La unión del director entre cerebro y sentimiento suscita su claridad, precisión e incandescencia, sin gestos de más, con una orquesta y coro espléndidos. Elisabeth Höngen es una sensación como contralto y hasta mezzo (su Clitemnestra era lava). La voz casi hiere por su belleza y tamaño. Pero con tales medios no exagera nada la *Habanera*, y consulta el destino marcado en las cartas sin parecer una 'ida' al aceptarlo, sino alguien firme y elocuente.

Torsten Ralf, Don José, es un tenor peculiar por la emisión tan enmascarada, que dota a la voz de su condición pareja y enriquece el metal arriba. Ya en su primer dúo comienza el toma y daca dinámico con Eilfriede Weidlich, quien, sobrada de medios, hará una Micaela ni ñoña ni pacata. En Ralf volvemos a oír en el *Aria de la flor* el juego de repliegues tan puro, sosteniendo el Si bemol mayor con arrojo y cerrando en arco. No es un heroico, aunque sí un genuino *spinto* capaz de frasear como un lírico pleno.

El Escamillo de Josef Herrmann tiene un volumen ancho. En el *Toreador*, por esto y la alta tesitura, destimbra los agudos o los descabella. Mas canta bien en muchos tramos, sobre todo en su dúo con Carmen del III acto. Un dúo arrollador previo al final arrollador, capaz de mantener la expresión sin españoladas.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNAGA



BRAHMS:

Sinfonías nº 3 y nº 4.

Gewandhausorchester Leipzig.
Director: Herbert Blomstedt
PENTATONE 186852 (1 CD)

No he tenido ocasión de escuchar los discos anteriores de este ciclo brahmsiano que ahora se completa (*Sinfonía nº 1* más *Obertura Trágica y Sinfonía nº 2* más *Obertura para un Festival Académico*), pero, si el nivel es el mismo que el de las dos sinfonías que ahora se comentan, bien puede decirse que estamos ante un integral de altísimo nivel. No deja de sorprenderme ya no la maestría sabia de quien lleva más de sesenta años en los podios orquestales y atesora un conocimiento y experiencia difíciles de igualar, sino la increíble vitalidad y frescura que asoman inmediatamente en estas interpretaciones del director sueco, registradas a la 'juvenil' edad de 94 años.

La *Tercera* tiene toda la efusividad y encanto que uno espera. Energía en el desarrollo del primer movimiento, admirablemente construido hasta un clímax de envidiable intensidad, canto nada caído en el *Andante*, todo el edificio sinfónico brahmsiano firmemente asentado en una cuerda grave de extraordinario empaque como es la de esa magnífica orquesta que es la Gewandhaus, portadora de un bagaje histórico en este repertorio que creo que ninguna otra tiene. Y fuerza e impulso envidiable en un final admirablemente dibujado, con tanta intensidad como nitidez en los planos y sensible expresión en su lado más lírico.

Blomstedt abre la *Cuarta* con un canto de exquisita serenidad, y la cuerda le responde con una calidez envidiable. La música respira en las manos del maestro y el discurso tiene una fluidez y expresividad sobresalientes, siempre con esa vitalidad antes aludida. A otros los *tempi* se les empiezan a caer con la edad. No a Blomstedt, que parece atinar siempre con la medida justa, de forma que el *Allegro giocoso* es movido pero no atropellado, como tampoco lo es el final del *Allegro enérgico e passionato*, que responde perfectamente a la indicación.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



CATALANI:

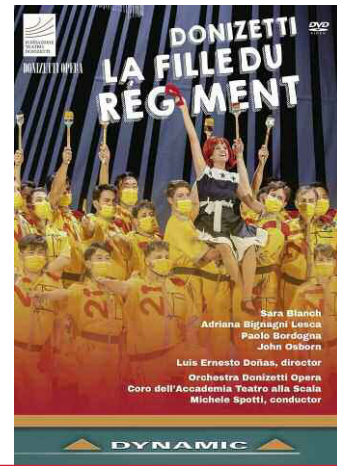
La Wally. Izabel Matula, Leonardo Capalbo, Jacques Imbrailo. O. S. de Viena. Dir. musical: Andrés Orozco-Estrada. Dir. de escena: Barbora Horáková Joly. UNITEL 806308 (1 DVD)

Esta valiosa partitura ha tenido escasa difusión, salvo la jugosa aria para soprano que cierra el acto I. No abundan las versiones discográficas y en imágenes tampoco, pero existe una respetable, captada Innsbruck en 2013 (*Capriccio*). La presente llega desde el Theater an der Wien, famoso por sus arriesgados montajes y repartos modestos. Las suspicacias se suavizan con buena voluntad y pasando por alto ese inicial añadido 'tirolés' (o lo que sea). A esa originalidad se suman otras, pero, a favor de la responsable escénica, la historia está bien contada y el lugar y su época se plasman más o menos en un decorado continuamente tenebroso. La atenta dirección actoral ayuda. Mucha atención además en la descripción de los personajes principales.

Musical y canoramente merece mayores elogios. Excelente labor la Andrés Orozco-Estrada (pulcrísimo, tenso y misterioso intermedio en su premonitorio significado). Es una lectura de una transparencia e intensidad loables de principio a fin, aprovechando la calidad de una siempre profesional Sinfónica de Viena (el coro no necesita parabienes).

Muy bien Ilona Revolskaya en el travestido Walter, sacando jugo a su *canzonetta*. Alastair Miles está aún por encima de las exigencias del episódico Stromminger. Gellner precisaría de una voz más oscura o dramática que la de Imbrailo, pero el barítono sudafricano matiza y da relieve al personaje. Muy interesante por medios y modales la Wally de Matula, tanto en las partes dramáticas como en las líricas (su rendimiento en el último acto responde a las exigencias del mismo). Capalbo basa su juego preferentemente en un centro hermoso y un canto de delicado lirismo en una parte con momentos precisos de un *spinto*, situaciones que el intérprete solventa llevando a Hagenbach a su terreno, sostenido por una batuta que entiende su oficio.

FERNANDO FRAGA



DONIZETTI:

La Fille du régiment. Sara Blanch, John Osborn, Paolo Bordogna. Orquesta Donizetti Opera. Dir. musical: Michele Spotti. Dir. de escena: Luis Ernesto Doñas. DYNAMIC 37943 (1 DVD)

La Fille du régiment vuelve a casa (es decir, al Bérghamo natal del Donizetti) en edición crítica. Lo hace en su versión francesa, no en la adaptación italiana en la que se prescindió de la *Pour mon ame* de los nueve Do (es impensable hoy que se cante sin esa página). Spotti saca el jugo necesario a orquesta y coro, diferenciando las partes sentimentales de las propias del género francés. Loable trabajo.

Como estamos en Italia, donde en general no existe mucha cabida o hay más control hacia montajes extravagantes, Doñas, aunque tampoco dude en aportar algún superfluo añadido, hace una propuesta tan encantadora que se pueden pasar por alto esas originalidades. Arropado por los decorados de Angelo Sala y los figurines de Maykel Martínez, el naïf espectáculo, con toques surrealistas, es una explosión de colorido y luminosidad y se sigue con continuado y creciente interés. Máxime cuando la labor de los solistas como actores es impecable, pues gozan como hacen gozar al espectador presente en el teatro y al futuro en el vídeo.

Marie tiene a su cargo momentos de agilidad y brillo junto a otros de delicado patetismo. Blanch asume ambas condiciones con muy atractiva voz y suficientes medios vocales y expresivos. Osborn tímbricamente no puede competir con otros colegas actuales que han hecho de Tonio su caballo de batalla, pero, además de superar con holgura su endiablada *cabaletta* (alguno agudo con adornos y otro de propina a lo Rockwell Blake), en la hermosísima *Pour me rapprocher de Marie* demuestra que está en condiciones de competir con esos posibles contendientes. Bordogna tiene en Sulpice un personaje como si estuviera escrito a propósito para él. Adriana Bignagni Lesca disfruta de la vis cómica de Berkenfield. La actriz Cristina Bugatty hace una sofisticada y divertida Krakenthorp. El resto, a la misma altura.

FERNANDO FRAGA



FAURÉ:

Canciones completas. Cyrille Dubois, tenor. Tristan Raës, piano
APARTÉ 284 (3 CD)

Las canciones son parte absolutamente esencial del catálogo de Gabriel Fauré y ejemplo señero de hasta dónde pudo llegar la *mélodie*, ese género que marca una de las líneas fundamentales de la música francesa. La presente integral de Cyrille Dubois y Tristan Raës es, si no me equivoco, la única emprendida por un solo intérprete desde aquella que a algunos nos descubriera estas músicas y que protagonizaran Jacques Herbillon y Théodore Paraskivesco en vinilos del sello Calliope. Luego ha habido diversos empeños colectivos, algunos encabezados en su edición por pianistas como Malcolm Martineau (CRD y Signum), Jeff Cohen (REM) y Graham Johnson (Hyperion), a los que añadir el que firmaran Elly Amelling y Gérard Souzay con Dalton Baldwin (EMI).

A la vista de estos antecedentes fonográficos, la idea de Dubois —que estudiara el Lied con Helmut Deutsch y la *mélodie* con François Le Roux— de abordar él solo todo este maravilloso corpus —a la sucesión cronológica de las canciones ha preferido hacer que cada uno de los tres discos sea en sí mismo como un recital— representaba un riesgo evidente pero también la posibilidad de ofrecer una lectura coherente, abierta y cumplida al mismo tiempo, de tanta belleza. Para eso es necesario saber adaptar las cualidades vocales propias a las de cada canción o ciclo —con la ayuda aquí de unas muy bien logradas trasposiciones— y en ello la inteligencia del tenor galo es evidente. Es la suya una voz ligera y flexible, que sortea muy bien las dificultades que algunas canciones pueden plantearle.

Magníficamente acompañado por Tristan Raës, Dubois ha conseguido un logro que es también una invitación a empezar a reconsiderar estas canciones desde una lectura que otorga al texto, y su prosodia, una presencia decisiva. Todo un hito y, por eso, imprescindible.

LUIS SUÑÉN

LISZT:

Armonías poéticas y religiosas
Saskia Giorgini, piano
PENTATONE 5186 296 (1 CD)

El nombre de la italo-holandesa Saskia Giorgini (1985) es nuevo para mí. Ganadora del concurso Mozart en Salzburgo en 2016, su trayectoria es curiosa por cuanto no es frecuente encontrar pianistas que combinen con tan equilibrada proporción recitales solistas con programas como el que ocupa este CD junto a una intensa actividad de acompañante de lied, con cantantes de la talla de Ian Bostridge o Julian Prégardien, y de música de cámara junto a intérpretes ya bien consolidados como Janine Jansen.

No es habitual escuchar íntegra la serie de diez piezas de Liszt agrupadas bajo el título de *Armonías poéticas y religiosas*, y de forma aislada solemos encontrar sobre todo dos de ellas: *Funerales* (la más frecuente) y *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. Cuando se piensa en esta colección es inevitable recordar la magnífica interpretación que de ella hacía ese lisztiano legendario que fue Aldo Ciccolini (Warner), pero digamos que esta interpretación de Giorgini es más que notable. Hay en ella toda la delicada devoción que Liszt impregnó a muchos momentos (la mencionada *Bénédiction*, admirablemente cantada, pero también el *Ave María* o el *Pater noster*), sin renunciar a la opulencia sonora que tantas veces demanda el piano del compositor húngaro.

La dinámica es ancha y bien graduada, el sonido que consigue de su Bösendorfer es grande y redondo, nunca estridente pero sí de imponente presencia. La más conocida de las piezas, *Funerales*, no tiene en sus manos tal vez la espeluznante intensidad de Krystian Zimerman, pero sí la suficiente para hacernos llegar el tenebroso desgarro que encierra. Giorgini dibuja con sensibilidad el ominoso canto que crece tras la siniestra introducción, y el pasaje más turbulento, con la tremenda escritura para la mano izquierda, no anda corto de voltaje. Un muy notable monográfico lisztiano.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

MASSENET:

Canciones con orquesta. Nicole Car, Jodie Devos, Véronique Gens, Chantal Santon Jeffery, Cyrille Dubois, Étienne Dupuis. Orq. de Cámara de París. Dir.: Hervé Niquet. BRU ZANE 2004 (1 CD)

Este Jules Massenet, al que tanto respetaba —y quizá hasta envidiaba— Claude Debussy, no fue solo el autor de unas cuantas óperas memorables que se mantienen en cartel —otras, entre las suyas, aún mejores, como *Cendrillon* o *Chérubin*, lo tienen más difícil—, sino también de un buen número de canciones a las que sus compañeras de catálogo en forma de romanzas han eclipsado. Las razones para esa preterición van desde el contexto estético en que se producen —ese último tercio del XIX francés al que Chausson, Fauré o Debussy otorgarán su definitivo marchamo melódico— hasta la mayor o menor dificultad del oyente para ponerse, sin una cierta mala conciencia, en sintonía con un mundo a la vez exquisito y burgués.

A lo primero cabe aducir que Massenet aguanta muy bien el tipo frente a los cabezas de cartel —él lo es también— y, a lo segundo, que solo se vive una vez. Por eso sería un sacrificio inútil no dejarse seducir por el cúmulo de bellezas que ofrece este disco —primera grabación mundial de casi todo su contenido— con sus canciones con acompañamiento orquestal, generalmente muy leve, nada denso, muy sutil siempre, al servicio de textos tan dispares como los de San Bernardo de Claraval, Armand Silvestre, Jean Roux o el propio compositor. Como Massenet era un orquestador excepcional, el resultado con respecto a un recital acompañado al piano aumenta en la misma medida.

Así, pues, quien quiera acceder a este repertorio tan hermoso, en realidad hoy tan al margen por tan de su momento y tan de su autor, tiene aquí una pequeña joya que llega, además, con la maravillosa presentación de todos los productos de Palazzetto Bru Zane, esa admirable institución que ya nos gustaría entre nosotros. Acerca de la interpretación de tan fascinante programa, basta ver la ficha del disco para comprobar que se acerca a lo insuperable.

LUIS SUÑÉN

L'AUDITORI DE OTOÑO PROGRAMACIÓN

TEMPORADA 22/23

DEL 14 AL 18/SEP
**BIENNAL
DE QUARTETS
DE BARCELONA**



30/SEP, 1- 2/OCT
4.ª DE MAHLER
LUDOVIC MORLOT
ORQUESTA SINFÓNICA OBC

21-22/OCT

**VILDE FRANG
Y SHOSTAKÓVICH**
ORQUESTA SINFÓNICA OBC



26-27/NOV

**ANDREA OTTENSAMER
Y MATTHIAS PINTSCHER**

ORQUESTA SINFÓNICA OBC



14/DIC

**YUJA WANG
Y SANTTU-MATIAS ROUVALI**



bcn
classics

15/DIC

CHARPENTIER
JORDI SAVALL

EL SO ORIGINAL



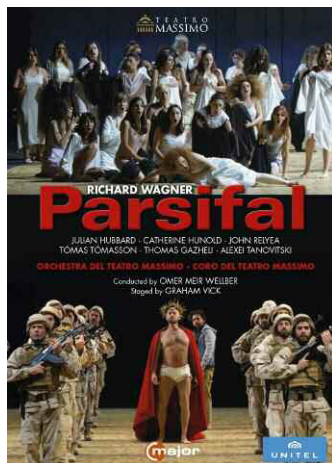
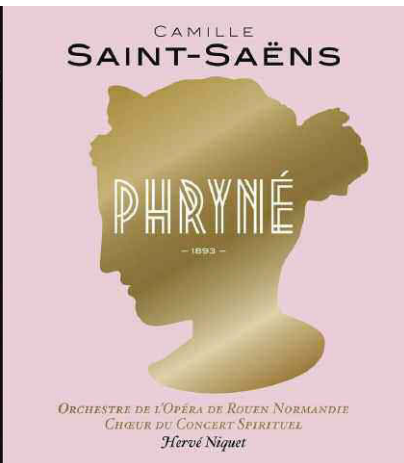
EL AUDITORIO ES UN CONSORCIO DE



CON EL APOYO DE



AUDITORI.CAT



SAINT-SAËNS:

Phryné. Florie Valiquette, Cyrille Dubois, Thomas Dolié, Anaïs Constans, François Rougier, Patrick Bolleire. O. de la Ópera de Ruán Normandía. Director: Hervé Niquet. BRU ZANE 1047 (1 CD + Libro)

Con *Phryné*, *opéra-comique* basada en la figura de la legendaria hetaira ateniense, Saint-Saëns logró, desde su estreno parisino en 1893, el mayor éxito de su carrera lírica solo superado por la incombustible *Sansón y Dalila*. Mucho debió pesar en la acogida del público lo escabroso de una intriga argumental que el famoso lienzo del academicista Gérôme, *Friné ante el areópago*, tildado de pornográfico en el Salón de 1861, había hecho popular y que el libreto de Augé de Lassus traduce como un divertimento amoroso entre Nicias y la bella cortesana, que engaña al viejo arconte Dicéphile, tío del primero.

Grabada en condiciones de estudio al tiempo que se representaba en versión concierto en la Ópera de Ruán, la *Phryné* ofrecida en primicia mundial por Palazzetto Bru Zane incorpora los recitativos de Messenger que, con la aprobación de Saint-Saëns, sustituyeron a los diálogos originales para facilitar una mayor difusión de la obra fuera de Francia. Como en prácticamente toda esta colección, los resultados musicales son encomiables. Niquet dirige con todo el nervio y la ligereza precisos a una orquesta notable y a un espléndido coro al que corresponden algunos de los números más destacados. Escoltados por unos excelentes secundarios (con Constans al frente como encantadora Lampito), Dubois encarna a un Nicias ideal: elegante, rebosante de lirismo y ternura en su aria *Ô ma Phryné*; Valiquette es una Phryné coqueta y brillante en sus agilidades aunque no haga olvidar a Denise Duval en la grabación de 1960 —única hasta ahora— dirigida por Jules Gressier; a Dolié, un Dicéphile más noble que ridículo, le falta la vis cómica de Vessières en el mencionado registro.

El interés de los magníficos artículos reunidos y la iconografía superan por esta vez la envergadura puramente musical de una obra de escucha grata pero sin duda menor.

WAGNER:

Parsifal. Julian Hubbard, Catherine Hunold, John Relyea, Tomás Tómasson, Thomas Gazheli, Alexei Tanovitski, Stephanie Marshall. Coro y Orquesta del Teatro Massimo de Palermo. Director musical: Omer Meir Wellber. Director de escena: Graham Vick. UNITEL 759308 (2 DVD)

El israelí Omer Meir Wellber (Be'er Sheva, 1981) debutó con este *Parsifal* como director musical del Teatro Massimo de Palermo apenas unas semanas antes de la pandemia y el confinamiento. En colaboración con el malogrado director de escena Graham Vick, fallecido el año pasado por covid, quiso poner en escena un 'anti-*Parsifal*' liberado de connotaciones religiosas y míticas, según nos cuenta Karina Seligmann en las notas de la carpetilla. Una producción que se nos intenta vender como "moderna" y "como ninguna antes vista".

Adaptada a los modestos medios del teatro, la producción es muy sencilla, con decorados mínimos e ingenioso uso de telones pintados (cielo, jardín de Klingsor) y proyecciones de sombras en una cortina que ocupa de parte a parte el escenario en momentos clave. La acción se ubica en Oriente Medio; los caballeros del Grial son soldados occidentales, que incongruentemente portan fusiles AK47 *Kalashnikov*, una presencia habitual en escena, como las gabardinas, las maletas o, últimamente, los móviles; Amfortas es un oficial iluminado que viste como Jesucristo, con taparrabos y corona de espinas, y luce una herida sangrante en un costado, como en los cuadros renacentistas y barrocos; hay referencias a cruentas guerras religiosas; un enorme icono de María Magdalena, figurantes con vestimentas árabes o judías... Un verdadero batiburrillo Graham Vick que, por fortuna, no estorba por ya frecuente, y porque en lo esencial la acción se ciñe al libreto, respetando incluso los símbolos: la lanza, el arco de Parsifal, el cisne, el bautismo... El arcano de *Parsifal* excita la imaginación de los directores de escena, que en ocasiones abundan en el lío y la ininteligibilidad.

Wellber admira al Wagner compositor. Quiere despojar su obra de connotaciones postizas por el camino equivocado: despojándolo de *pathos*. Wagner sin *pathos* no es Wagner, no es teatro, sino sintonía para ascensores. Tampoco cuenta con una orquesta de primera para dejarse llevar por la vía de la pura belleza sonora. La moderna ingeniería de sonido sabe disimular muy bien las carencias, pero estas afloran en ocasiones en forma de sonido abierto de la cuerda, sin empastar, o fallos en el metal. La lectura de Wellber, rápida, funciona a medias en segundo y tercer actos. El primero resulta epidérmico y sin interés. Las escenas de la transformación carecen de grandeza y momentos como el beso del segundo acto o el Preludio III son anodinos. Este aséptico *Parsifal* emociona en contadas ocasiones.

El reparto es muy digno. El canadiense John Relyea es un Gurnemanz aseado. Engola a veces, la voz no es especialmente bella, pero canta con intensidad y *legato* y transmite autoridad y conocimiento. Con una voz rocosa, fea, gutural y algo destartada, y un canto tosco, el islandés Tomás Tómasson es un Amfortas poco fino. Sus monólogos no transmiten desgarró, aunque el foso tampoco ayuda. El británico Julian Hubbard es un simpático Parsifal, algo irregular pero eficaz. Lo mejor del reparto con diferencia es la Kundry de la francesa Catherine Hunold, de voz importante, caudalosa, bella, emisión mórbida y agudos poderosos (escatima el Si4 opcional al final de su intervención en el segundo acto). Es una pena que, seguramente por su físico, Hunold haya hecho una carrera muy modesta para sus medios vocales. Completan el elenco el alemán Thomas Gazheli, Klingsor de voz dura y gutural y emisión en posición retrasada, y el ruso Alexei Tanovitski, Titurel de dicción ininteligible. El sexteto de Muchachas Flor (estupendas Elisabetta Zizzo y Sofia Koberidze) es solvente. Salvo el de voces blancas, espléndido, los coros son mediocres, escasos de efectivos y con empaste mejorable.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

JUAN MANUEL VIANA



WAGNER:

Fragmentos de *La valquiria* y *El ocaso de los dioses*. Anja Kampe, Stephen Gould, René Pape. Staatskapelle Dresden. Dir.: Christian Thielemann HÄNSSLER PROFIL 22038 (1 CD)

Con este álbum, que recoge un concierto celebrado en el Festival de Pascua de Salzburgo del pasado año, aplazado por la pandemia, Thielemann vuelve por sus fueros para poner las cosas en su sitio, mostrando una gran madurez desde aquel lejano álbum Wagner con la orquesta de la Deutsche Oper de 2004.

Este primer acto de *La valquiria* es musicalmente uno de los mejores que recuerdo, y he escuchado unos cuantos. Al frente de una Staatskapelle Dresden en estado de gracia, Thielemann imparte una lección de dirección de orquesta con una lectura vibrante, teatral, exquisita, de finura excepcional. Cuida el sonido (CD I, pista 3, 2:12: diálogo de violonchelos, maderas y trompas... ¡qué delicadeza, qué variedad de matices!), bellísimo, utiliza constantemente el color instrumental como herramienta expresiva y respira con los cantantes en un acompañamiento magistral (maravillosos violines caracoleando en torno a las frases de Sieglinde en *Du bist der Lenz*). Los fragmentos de *El ocaso de los dioses* son igualmente memorables.

Anja Kampe mejora con los años. Su Sieglinde es soberbia: voz hermosa, con caudal, personalidad, nobleza y entrega. Y matizadísima, con sutiles gradaciones dinámicas, siempre atenta al texto. Su Brünnhilde (no debe prodigar aún este papel destructor) es humana, vulnerable, derrotada al principio (*Alles, alles, alles Weiss ich*) y heroica al final. Stephen Gould lo intenta, es musical, le pone ganas, pero la voz no acompaña: faltan redondez y cobertura, abundan los sonidos empujados o abiertos. René Pape no está en su mejor momento, pero quien tuvo, retuvo; la voz conserva parte de la calidad de antaño. Apiana, regula, matiza para componer un Hunding que se aparta del estereotipo al uso. Christian Thielemann firma uno de sus mejores trabajos en el terreno que mejor conoce y le lanzó a la fama internacional.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



WEBER:

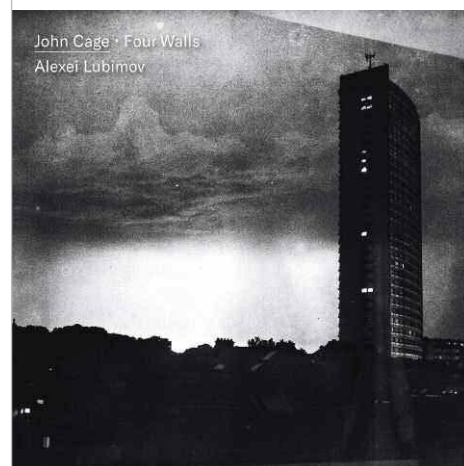
Der Freischütz. Christian Inmler, Polina Pasztircsák, Kateryna Kasper, Yannick Debus, Maximilian Schmitt. Freiburger Barockorchester. Director: René Jacobs. HARMONIA MUNDI 902700.01 (2 CD)

Cuando, en el *Cazador furtivo*, se compara la edición íntegra del libreto de Friedrich Kind con la partitura de Carl Maria von Weber, salta un interrogante desde la primera página: ¿qué pasó con la primera escena del libreto? Kind había planteado un texto simétrico que comenzaba y terminaba con el Ermitaño, con una primera escena en la que la joven Agathe visitaba al viejo de la montaña y este vaticinaba los terribles acontecimientos que finalmente ocurrirán en la última escena, aunque con final feliz. Al parecer, fue la esposa de Weber quien lo convenció para prescindir de esta primera escena y arrancar la ópera directamente con el concurso de tiro. René Jacobs sostiene que con esta decisión la ópera quedó como una estatua sin cabeza, así que para esta grabación ha recuperado el inicio original, ha hecho algunas adaptaciones del texto y ha tomado algunas melodías de la propia partitura de Weber para darle encarnadura musical a la primera escena.

El propio director califica su grabación de *Hörspiel*, que se podría traducir como "obra para la escucha". Como si de una 'versión libre para la radio' a la vieja usanza se tratara, la grabación incluye numerosos efectos sonoros, especiales y ambientales de gran eficacia, sobre todo en la escena de la Garganta del Lobo. Los efectos, combinados con la casi violenta dirección de Jacobs, redondean la versión más espectacular de este momento de la discografía moderna.

Con todo, lo esencial es que Jacobs consigue una versión brillante, luminosa, llena de esos colores que la Orquesta Barroca de Friburgo sabe ofrecer; una versión llena de fuerza y que en las escenas campesinas suena con la rudeza tímbrica de unas espléndidas trompas naturales. Como es habitual con Jacobs, no hay, salvo excepciones, cantantes de renombre, pero todos están a un altísimo nivel.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



CAGE:

Four Walls. Alexei Lubimov, piano FUGA LIBERA 793 (1 CD)

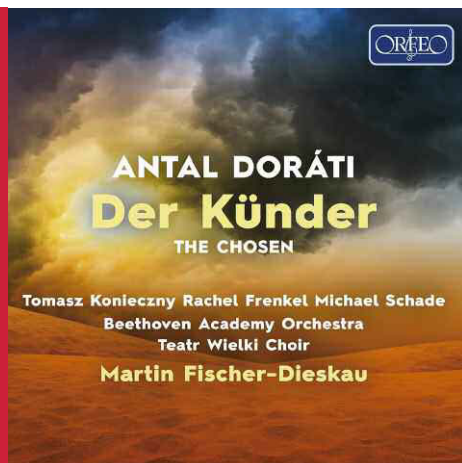
Cuando John Cage (Los Ángeles, 1912) llegó a Moscú en el verano de 1988 no fue tanto una convergencia de opuestos como una validación de la profecía de la deconstrucción cultural que el iconoclasta compositor estadounidense había augurado durante tanto tiempo. Cage hacía música rompiéndola, provocando que los discos se rayaran, animando a los intérpretes a asumir todo tipo de riesgos, creando silencios en lugar de sonidos... La Unión Soviética, en su último año de desintegración, se antojaba el lugar perfecto para predicar sus descabelladas doctrinas.

Cage conoció allí a un joven pianista, Alexei Lubimov, quien se convertiría inmediatamente en un apóstol de su música. "Bebimos vodka y comimos dientes de león", recuerda Lubimov, quien quedó especialmente prendado de *Four Walls*, una obra para piano y voz ocasional que Cage había creado para un ballet de Merce Cunningham.

La música, que induce a un estado de trance, evoluciona por grados imperceptibles hacia la trascendencia. La voz, cuando la escuchamos distante al comienzo de la segunda parte, apenas se inmiscuye en la extática sensación de difuso bienestar fomentada por el gurú Cage.

Grabada durante una interpretación nocturna en un festival, la lectura de *Four Walls* que ofrece el admirable Lubimov está inspirada por una envolvente devoción. Al cabo de unos minutos, el oyente pierde la noción del tiempo, y agradece la pérdida. Las paredes del título destacan por su ausencia. Se trata de una música sin limitaciones de espacio, que habita una zona totalmente libre, maravillosa y algo más que un poco loca.

NORMAN LEBRECHT



DORÁTI:

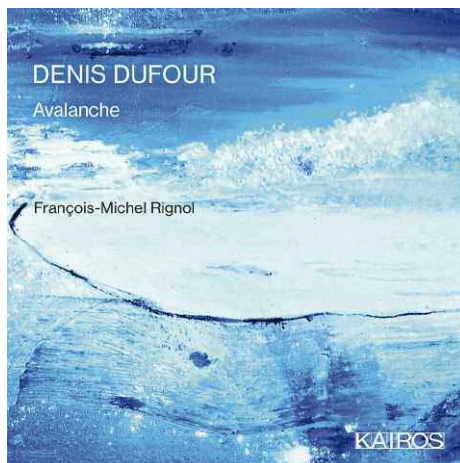
Der Kűnder. T. Konieczny, M. Schade, R. Frenkel, R. Silberstein, M.-Y. Kim, Y. Oren, M. Gaszdecki, J.-H. Beethoven Academy Orchestra Cracow. Director: Martin Fischer-Dieskau. ORFEO 220313 (3 CD)

Antal Doráti (1906-1988) fue uno de los directores más reconocibles de su tiempo. Su sentido del color, la intensidad de su fraseo y su cercanía, sobre todo, al repertorio romántico entendido en toda su amplitud, lo colocan con facilidad en la primera fila de su profesión. Menos conocida es su obra de compositor, que se va exhumando con parsimonia y discreción, mas con la debida seriedad como para estimar al autor.

Der Kűnder es una ópera con libreto de Martin Buber estrenada en 1956 y consta de tres actos. Remite a un tiempo vagamente bíblico, pero cabe situarla en una antigüedad igualmente vaga que facilita su desarrollo simbólico. Se trata de una historia prototípica de formación, una suerte de novela dramática en que el protagonista oye el llamado de La Voz que le ordena vagar por el mundo para encontrarse con gente que no conoce y hablarles de algo que ignora. Elia obedece a tan enigmático mandato y lo cumple, al principio desorientado y temeroso pero luego más seguro a medida que encuentra y acepta a personajes ejemplares que le permiten aprender a conocerse a sí mismo al ser reconocido por los demás. Se suceden escenas iniciáticas y ritos de pasaje hasta que el final halla al caminante en posesión de su misión cumplida y su vida diseñada. Hay en el libro más literatura que drama y más inteligencia verbal que situaciones. Doráti resuelve su tarea con ciencia sinfónica, limitando la intervención a fugaces esbozos de clima y acompañamiento lejano para dejar a los cantantes expresarse en una suerte de recitativo apenas cantado.

Bajo la atenta dirección de Fischer-Dieskau (hijo) ha trabajado un amplio reparto de solistas muy adecuados y solventes, de los cuales destaca el protagonista, con una voz imponente de bajo, una extrema concentración expresiva y una trascendente gravedad de composición dramática.

BLAS MATAMORO



DUFOUR:

Avalanche op. 82. François-Michel Rignol, piano. KAIROS 15088 (1 CD)

La presencia de Denis Dufour (1953) en el catálogo de Kairos roza lo masivo, especialmente si tenemos en cuenta que, hasta hace bien poco, su música solo era rastreable en unos pocos sellos muy especializados en música electroacústica y arte sonoro. No en vano Dufour es bien conocido y laureado en el campo de la creación acústica, donde su voz representa una de las autoridades más grandes en ese ámbito, acaso junto con la del canadiense Francis Dhomont. Lo atestigua, sin salirnos del sello austriaco, una primera caja con dieciséis discos compactos que editó recientemente consagrada a su legado digital. Este álbum solitario, protagonizado interpretativamente por el poco prodigado pianista François-Michel Rignol, es algo así como un verso suelto, casi una pieza extraviada en el inmenso catálogo electrónico de Dufour, cuya obra instrumental ha quedado empequeñecida. En ese sentido el auditor no acostumbrado encontrará más autenticidad y verdad en las obras no acústicas.

Avalanche es un ciclo de diecinueve miniaturas, muy en la tradición francesa de Debussy, que vio la luz en 1995. Es un curioso intento de música descriptiva desde la asunción de una abstracción diríamos, tranquila. Interesado en la casi infinita variedad de formas que toma la nieve y en el rico y excéntrico, desde una óptica eurocentrista, vocabulario de los inuit de Groenlandia, Dufour realiza una asimilación morfológica a todos estos paisajes a partir de las teclas del piano.

Rignol se desenvuelve como un buen traductor de una obra que sucede sin recurrir a ningún tipo de técnicas extendidas. *Avalanche* apenas desborda los márgenes de un impresionismo avanzado. Es lógico, en sus melodramas acústicos y en muchas de sus piezas electrónicas, el compositor de Lyon se muestra como un atento decantador de sonidos que acarician un preciosismo des acostumbrado.

ISMAEL G. CABRAL



SCODANIBBIO:

Cuartetos de cuerdas. Arditti Quartet KAIROS 15091 (1 CD)

Es incontestable el esmero que han puesto los extraordinarios músicos del Cuarteto Arditti a la hora de grabar las obras para esta formación del compositor y contrabajista Stefano Scodanibbio (1956-2012), tan cercano (humana y artísticamente) a Irvine Arditti. Desaparecido prematuramente, la obra del italiano se expandió en creaciones profusas en las que el cuerpo de su instrumento parecía fundirse en exploraciones abisales con su propia presencia física.

El de Macerata fue, además de un soberbio e histórico intérprete, un dotado generador de literatura para el contrabajo. Sin embargo, a la hora de concebir sus cuartetos de cuerda, Scodanibbio se mostró mucho más prudente, menos indagatorio. Sobre ellos recae el peso de la tradición de la segunda escuela vienesa, también permean estos pentagramas los italianos Berio y Maderna, y tantos otros. *Visas* (1985/87) es música de sólida arquitectura, de un expresionismo reposado, de una abstracción matizada. En las notas del disco se habla de la timidez del retratado como rasgo de su carácter que salta a su música. Acaece, desde luego, en estas piezas, más pulidas que agrietadas, aun dentro de una concepción netamente modernista.

Lugares que pasan (1999) es una creación importante y llena de colores que se entretienen con una tensión constante; gana en cada escucha, acrecienta su poso. Los Arditti no hacen tan suyas estas obras, no afilan sus aristas, tampoco lo contrario, hacen algo tan valioso como ponerlas en valor. Cuando llegamos a *Mas Lugares (su Madrigali di Monteverdi)* (2003) escuchamos algo inédito; el tono crepuscular de la misma, sus espejeos con la música antigua y los silencios cargados de intencionalidad lírica alcanzan un momento de enorme valor, en el catálogo de Scodanibbio y en la inmensurable fonografía del cuarteto que interpreta esta música.

ISMAEL G. CABRAL

A | ÓPERA DE TENERIFE

TEMPORADA
2022-2023



FUENTE OVEJUNA

JORGE MUÑIZ



UN BALLO IN MASCHERA

Un baile de máscaras

GIUSEPPE VERDI



NANCY FABIOLA Y SUS INVITADOS

GALA LÍRICA



THE OLD MAID & THE THIEF

La vieja doncella y el ladrón

GIAN CARLO MENOTTI
ÓPERA DE CÁMARA · REPOSICIÓN



DER ZWERG

El enano

ALEXANDER VON ZEMLINSKY



THE LITTLE SWEEP

El pequeño deshollinador

BENJAMIN BRITTEN
ÓPERA EN FAMILIA

¡ ABÓNATE !

DESDE
100€

MENORES
DE 30 AÑOS
20€



TANNHAUSER

WAGNER / HALFFTER
POEMA SINFÓNICO PARA CORO Y ORQUESTA



TAQUILLA · 902 317 327 · AUDITORIODETENERIFE.COM · INFO | CITA PREVIA 922 568 625

Programación sujeta a posibles cambios o cancelaciones.

PRODUCE



A | AUDITORIO DE TENERIFE

SINFÓNICA DE TENERIFE

COLABORA



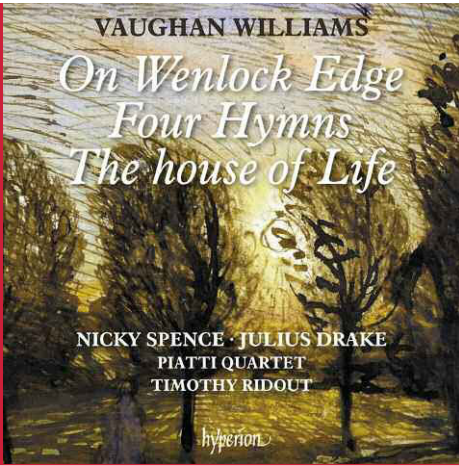
inaem



Instituto Canario de Desarrollo Cultural



Gobierno de Canarias



VAUGHAN WILLIAMS:

Four Hymnes. The House of Life. The sauci bold robber. Harry the tailor. The brewer. Et al. Nicky Spence. Julius Drake, piano. Timothy Ridout, viola. Cuarteto Piatti. HYPERION 68378 (1 CD)

Ralph Vaughan Williams fue un magnífico autor de canciones generalmente muy bien tratado por la fonografía, en buena medida porque los británicos lo adoran y las casas de discos saben que ahí sigue habiendo una buena veta aun en tiempos de crisis. Esta grabación, que recoge obras escritas entre 1904 —*The House of Life*— y 1935 —la cuarta de las *Six English Songs*— se suma a esa tradición larga y fecunda.

Verdaderamente es admirable el trabajo de Hyperion —quién se lo iba a decir al gran Ted Perry en 1980, cuando la fundó— en este y en otros ámbitos, ampliando el panorama, pero también renovando los acercamientos a obras conocidas, siempre buscando la excelencia artística y documentando su trabajo con idéntica seriedad —en este caso con las ejemplares notas al programa de Francis Pott—. Un programa lleno de bellezas que no le resultará desconocido al amante de la música de VW.

A punto de cumplir los cuarenta, Nicky Spence pone su técnica al servicio de la muy especial expresividad de estas piezas, algunas de ellas —*Silent noon, Is my team ploughing?, From far, from eve and morning*— canónicas en este repertorio. No se puede estar más en estilo. Recordemos que el tenor escocés ya figuraba en el elenco de la integral de los arreglos de canciones populares del autor publicada por Albion Records. Aquí se nos ofrecen tres muestras de ese amor de VW por la tradición folclórica. El Piatti luce en la versión con cuarteto y piano en *On Wenlock Edge*, como el viola Timothy Ridout en los *Cuatro Himnos*. Julius Drake vuelve a demostrar por qué es uno de los grandes pianistas acompañantes desde hace mucho tiempo. Un disco estupendo.

LUIS SUÑÉN

WEINBERG:

La pasajera. Dshamilja Kaiser, Nadja Stefanoff, Will Hartmann, Markus Butter, Tatiana Miyus, Antonia Cosmina Stancu. Coro de la Opera de Graz. Filarmónica de Graz. Director musical: Roland Klutting. Directora de escena: Nadja Loschky. NAXOS 2.110713 (1 DVD)

La pasajera, ópera magistral de Mieczyslaw Weinberg, llega de nuevo en formato audiovisual. Hay una clara recuperación de las óperas de Weinberg, tras sus más de veinte sinfonías y otras obras. Lo merece. Es una de tantas obras maestras rusas, como pueden serlo *Vida y destino* o *El doctor Zhivago*, de Grossman y Pasternak, que sufrieron atroz censura. A Weinberg se le marginó, solo eso. Hemos escrito en SCHERZO sobre esta ópera y este compositor. No hay que repetir más que lo esencial: polaco, judío, ‘cayó’ en la URSS cuando el último reparto de Polonia, cuando Stalin y Hitler eran aliados y compinches.

La pasajera, narración de Sofia Posmysz, superviviente de Auschwitz, ha dado lugar a obras de todos los géneros (el film inconcluso de Munk es magistral). Lisa, una antigua kapo de Auschwitz, en viaje con su marido, diplomático, cree reconocer en una pasajera del barco a Marta, una de las prisioneras del Lager. Eso desencadena la dramática crisis de la pareja y, en especial, la obsesiva reconstrucción de los hechos por Lisa. La ópera se desarrolla en el barco, pero sobre todo en el Lager. La puesta en escena de Nadja Loschky es original y penetrante. Desdobra el personaje de Lisa en tres: la mezzo que asume el papel, la anciana que está en escena permanentemente y la joven kapo que ni habla ni canta.

Hay una complicidad extraordinaria entre Roland Klutting, desde el foso de Graz, y la puesta de Loschky. Klutting cuida al detalle la variadísima disposición y colores de la orquesta, desde el camerismo más refinado hasta el poder dramático de las escenas del barracón. La primera de estas escenas, que desarrolla la angustia de las prisioneras en espera de la muerte, tiene lugar en medio de las mesas del restaurante en el transatlántico, lo que produce lo mismo un efecto de distanciamiento que un retrato más agudo, por contraste, de ese mismo sufrimiento. Es terrible la escena (acto II) en que los camareros del barco traen, en bandeja, como si fueran aperitivos o viandas, los números de las presas, justo cuando ellas cantan sus anhelos de liberación, cuadro que concluye con una canción popular rusa, a cappella (Katia). Es una invención de Nadja Loschky cargada de ironía trágica que continúa en la estremecedora escena de las prisioneras entregando, una a una, su número, y cayendo muertas para ser recogidas por los camareros y encerradas en cajones mortuorios.

Un vals siniestro recorre toda la obra, desaparece y regresa, evoca el Lager, donde se le obligaba a Tadeusz a tocarlo. Esta escena, la última antes del epílogo (canto de Mara) tiene también su culminación escénica: Tadeusz tiene que tocar ante los SS, mientras que tras él y a los lados cadáveres de hombres y mujeres yacen en cajones transparentes.

Hay que recordar que *La pasajera* está cantada en varios idiomas, los de los verdugos (alemán), las víctimas (polacas, rusas, francesas) e incluso los pasajeros (inglés). Las dos antagonistas son interpretadas de manera magistral. La mezzo alemana Dshamilja Kaiser (Isolde, Fricka, Eboli, Adalgisa, Lady Macbeth), a quien ya vimos en *Beatrice Cenci* (Goldschmidt) domina una línea siempre crispada en su recuerdo, su culpa, su responsabilidad insalvable. Extraordinaria voz, espléndida interpretación. Magnífica en Marta la soprano alemana Nadja Stefanoff (Fedora, Agathe, Manon de Puccini) en un papel matizadísimo, que lleva la expresión del dolor hasta el lirismo. Excelente el barítono Markus Butter en Tadeusz, papel relativamente breve, el prometido de Marta, también preso en el Lager. Adecuado y expresivo el tenor Will Hartmann en Walter, el marido de Lisa, que ignora su pasado. Pero es un espléndido espectáculo.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



Wenting Kang

“UN LENGUAJE UNIVERSAL CREA UN MUNDO SIN FRONTERAS”



SEPTIEMBRE 2022

MOSAIC

Obras de Debussy, Tárrega, Ravel, Fauré, Albéniz, Nishimura, Casals y Falla. Wenting Kang, viola. Sergei Kvitko, piano. BLUE GRIFFIN RECORDING 609 (1 CD)

La china Wenting Kang es viola solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Ha recibido lecciones, tras sus primeros estudios en el Conservatorio de Pequín, de Nobuko Imai, Kim Kashkashian o Miriam Fried. Y los ha aprovechado muy bien, como podemos deducir después de escuchar esta excelente grabación, un auténtico y variado popurrí. Esperamos escucharla más adelante al natural o en otro registro con otros más ambiciosos repertorios, de mayor enjundia y exigencia, lo que no quiere decir que las composiciones contenidas en el CD no posean dificultades, muchas de ellas derivadas de la propia naturaleza de los arreglos. Kang nos muestra de salida estupendas cualidades: sonido pleno, redondo, homogéneo, con una tesitura central de sombreado muy peculiar, graves sólidos y robustos, agudos firmes y satinados, que adquieren por momentos un color curiosamente violinístico. Se maneja con aparente facilidad y afina que es un primor.

Otorga empaque a la transcripción realizada por Heifetz de *Beau Soir* y acierta en los caracoleos de la *Primera rapsodia*, ambas de Debussy. Toca bien los famosos *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega, aquí en la nada interesante transcripción de Ricci, que desnaturaliza esa emblemática página guitarrística; acaricia la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel en arreglo de Borisovsky y otorga todo su aire balanceante a la *Vocalise en forma de habanera*, cerrada con un hermoso *glissando*, ambas de Ravel. El disco se cierra con el arreglo de Emilio Colon de las *Siete canciones populares españolas* de Falla, tocadas con gracia y seguridad, empleando una muy tirante zona aguda en la *Jota*. Mucha y buena marcha, sobre todo en el *Polo* final y el lógico recogimiento en la *Nana*.

Con la violista colabora de manera muy musical y sobria desde el piano Sergei Kvitko, que es también productor y técnico de la grabación.

ARTURO REVERTER

La violista china Wenting Kang —viola solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid— se sumerge de lleno en el mundo de los colores sonoros para presentarnos su primer trabajo discográfico: *Mosaic*. Supone años de búsqueda y entendimiento, de precisar un sonido concreto para el instrumento de la voz y las emociones: la viola. Toda una declaración de intenciones que, en palabras de la intérprete, pretende hacer que “el espectador encuentre la belleza en el sigilo, en la calma”.

¿Cómo surge este proyecto?

Mosaic nace de un sueño que tiene que ver con mi proceso de aprendizaje. Fui descubriendo todas estas piezas en periodos diferentes de mi vida y siempre sentí que con ellas tenía que hacer algo. Este disco también es una declaración de intenciones. Un álbum en el que la viola respira en todas y cada una de sus posibilidades. Nuestro instrumento, en su faceta solista, está más habituado que el resto a tocar transcripciones de piezas que, en su origen, se concibieron para otros instrumentos. Pero esto no nos impide desarrollar toda una serie de matices y de colores que lleven el repertorio a otra dimensión: la dimensión de la viola.

Son piezas cortas, breves atmósferas musicales unidas por la historia que simulan las pequeñas teselas de un Mosaico. Pero ¿por qué estas en concreto y no otras?

La inspiración a la hora de grabar cualquier proyecto musical debe surgir por la fascinación que te produce una pieza. Y a esa, se le van sumando otras. Tenía la certeza de que quería grabar la *Première Rhapsodie* de Debussy y *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega. Pero el concepto no estuvo claro hasta que descubrí las conexiones que se forjaban entre la *Fantasia Song of the Birds* de Nishimura y *El cant dels ocells* de Casals. Son dos piezas breves, casi efímeras, pero que esconden un concepto de belleza muy arraigado en el alma, y del que la viola es partícipe con su sonido carnoso y visceral. A grandes rasgos y sin apenas darme cuenta, había creado un vínculo entre diferentes compositores de la *Belle Époque* —tanto españoles como franceses— que en algún momento de su existencia compartieron tiempo y música. Además, todas estas piezas tienen un fuerte carácter vocal: son canciones a las que les estamos privando de su letra. Lo que hace que tengamos que encontrar articulaciones con el

instrumento para simular esa dimensión mágica de la palabra.

Supongo que la brevedad de muchas de las piezas hace que el oyente pueda mantener su escucha activa con más facilidad.

La gente busca experiencias que le emocionen rápido, sin quitarle mucho tiempo, pero tampoco los intérpretes podemos acostumbrar al público a lo breve, porque, si no, ¿qué sería de los grandes conciertos? Nuestro mundo vive en una metamorfosis continua. Las cosas cambian tan rápido que no llegamos a acostumbrarnos a nada. ¡Y qué decir de la paciencia! La virtud extinta.

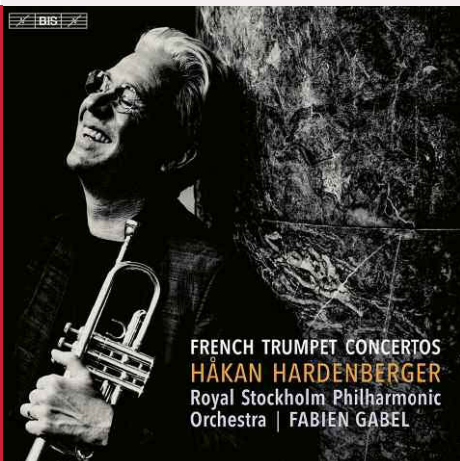
¿Cómo profundiza el intérprete en la ansiada autenticidad?

Lo auténtico parte de la duda. Hacer música no es solo estudiar el repertorio, su contexto, y practicar durante horas. Hacer música es cuestionarse el porqué de tus decisiones. Y solo perdiéndote en las preguntas hallarás alguna respuesta. Comprender que has llegado a ese punto en el que el repertorio forma parte de ti es algo instintivo. Tienes la certeza de lo auténtico. Y también sabes que lo que estás mostrando es tuyo y solo tuyo.

Actualmente reside en Madrid. ¿Cómo son sus conexiones con España?

Mis conexiones con España surgieron incluso antes de pisar este país. En mis años de estudiante, cuando viajaba con orquestas de un lado a otro, siempre tuve una relación muy cercana con los músicos españoles. Y las casualidades de la vida quisieron que, sin yo preverlo, terminase formando una familia en España. Madrid es mi casa. Aunque no sea española. Aunque no hable español. Madrid sigue siendo mi casa.

NACHO CASTELLANOS



CONCIERTOS FRANCESES PARA TROMPETA

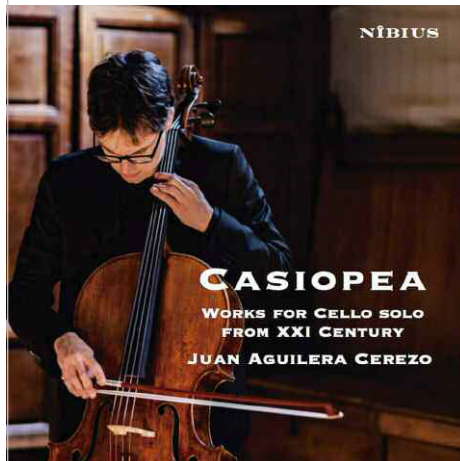
Obras de Tomasi, Jolivet, Schmitt y Jolas. Hakan Handenberger. Real Orq. Sinfónica de Estocolmo. Director: Fabien Gabel. BIS 2523 (1 SACD)

Estamos ante un disco ejemplar, de esos que cobran pleno sentido frente a esa repetición en la oferta que, entre otras causas, ha llevado al sector fonográfico a su crisis imparable. De un lado, el repertorio que ofrece es plenamente coherente, centrado en poco más de treinta años de música francesa del siglo XX e integrado por piezas de enorme interés, incluso aquellas que, como el meridional *Concierto de Tomasi* o la *Suite* de Schmitt parezcan partir de bases tan alejadas entre sí como la pura felicidad ante la luz o la necesidad de poner en aprietos al participante en un concurso.

Con los citados Tomasi y Schmitt y el hoy demasiado olvidado André Jolivet, tenemos una muestra de lo que dio de sí ese modernismo que engloba sin diluirlos tantos estilos particulares. La presencia de Betsy Jolas —que a sus 96 años estrenaba el pasado mes de agosto *Tunes* en los Proms— nos lleva unos cuantos pasos más lejos y vuelve a poner en evidencia la clase de una creadora de primera magnitud. Sus *Once lieder para trompeta y orquesta* son, junto al muy jazzístico *Concierto n.º 2* de Jolivet, lo mejor y seguramente también lo más difícil técnicamente, de este disco.

Un disco superlativo que lo es, también y desde el principio, por el protagonismo de un músico tan fuera de serie como el trompetista sueco Hakan Hardenberger, aquel niño prodigio que hoy peina canas. No es fácil imaginar que pueda tocarse mejor, que sea posible hacer con la trompeta esos filados aparentemente imposibles, mantener así la línea cuando lo pide la partitura. Añadamos a ello la presencia de Roland Pöntinen en el *Concertino* de Jolivet, el acompañamiento espléndido de ese magnífico director que es Fabien Gabel y de una orquesta como la de Estocolmo, más el soberbio sonido habitual en BIS, y tendremos un disco excepcional.

LUIS SUÑÉN



CASIOPEA:

Obras de Prados, Ruiz Molina, Otero Moreira, Vinogradova, Martín Quintero, Uzunselvi, Blardony y Dünder. Juan Aguilera Cerezo, violonchelo. NIBIUS 141 (2 CD)

Como carta de presentación, este doble álbum, es considerablemente osado. Juan Aguilera Cerezo se ha encerrado a solas para fijar en disco ocho extensas partituras para violonchelo solo creadas muy recientemente por una hornada de compositores cuyas obras, en algunos casos, apenas han trascendido el ámbito privado. Solo hay un elemento que parece no haber valorado el protagonista del registro: la excesiva trascendencia que estas partituras destilan. Sucede así ya en la *Sonata* de Prados que abre el primer disco, la deuda con Bach es ominosa, el afán de cincelar una música académica y reflexiva no permite a la pieza imponerse. Parecido marco se aplica a la *Sonata-Nuba 'Peace and light'* de Ruiz Molina que, innecesariamente, desborda la media hora de duración.

Con la *Sonata Percorso*, de Otero Moreira nos encontramos ante el primero de los compositores aquí documentados que testimonia un lenguaje presente. No obstante, y aun apreciando buen hacer, está alejada de un logro cercano mayor, su cuarteto *Solitarias infindas as sequoias*, donde la asunción de la deuda post-lachenmaniana es más notable. En el segundo álbum sobresale la concreción de *Inmanencia* de Martín Quintero, de un expresionismo lacerante que consigue domesticar su anhelo de generar un discurso profundo, meditativo. En todas las piezas la entrega y la fe de Aguilera Cerezo es incontestable, da igual el lenguaje, ya en la *Sonata Cris Cros*, de Dünder, donde vuelve a imperar un tono moroso, de frío academicismo, ya en la mucho más enjundiosa *CAGE SONata* para violonchelo y dos cuentos tibetanos de Blardony, músico de una rara capacidad de sugerencia.

En los aportes de Vinogradova y Uzunselvi se advierte otra vez el problema expresado, el solista se ha visto preso de piezas que desean fervientemente llegar lejos, pero cuyas costuras pesan demasiado.

ISMAEL G. CABRAL



NORDIN:

Vicinities. The view from within. Et al. Fredrik Ekdahl, fagot. O. S. de la Radio Sueca. Dir.: Daniel Harding. Cuarteto Diotima. Ensemble Inercontemporain. Dir.: Lin Liao. KAIROS 15101 (1 CD)

Retengan el nombre de Jesper Nordin (1971). A fecha de la escritura de estas líneas ya tiene un consistente catálogo y acaba de reestrenar, con el clarinetista Martin Fröst, un concierto de nada menos que 75 minutos, *Emerging from Currents and Waves*. Hay ambición en el quehacer de este sueco, formado con maestros de su tierra (Lindgren, Sorensen) y fervientemente influido por el Ircam de París. Su música es difícil de clasificar, lo que está bien en sí mismo.

En *Vicinities* (2011) para fagot y orquesta, el fresco sinfónico es muy báltico, y el solista expone y repite una reconocible melopea; el resultado es de una belleza inmarcesible. Luego el concierto parece disolverse en un segundo tiempo, con hechuras de adagio suspendido, en el que el interés decrece. Muere la obra en manos de un movimiento furibundo e inesperado, de sobria tímbrica y texturas, titulado ejemplificadamente *In the Vicinity of Noise. The view from within* (2016) es la primera y autónoma parte de un ciclo de cuartetos de cuerda con electrónica que se ofrecen, además, envolviendo a los músicos en una instalación lumínica de neones que remite a Dan Flavin. Los músicos del Diotima no se enredan en esta pieza de férreo experimentalismo que, en su última sección, deviene en pasajes de un feroz paroxismo.

Con *Sculpting the air* (2015), Nordin nos muestra al Intercontemporain mano a mano con un instrumento electrónico de propia creación, el *Gestrument*, híbrido que recuerda al theremín y a un complejo dispositivo de creación electroacústica. La pieza remite al concepto formal de *Vicinities*, la música escala y escala, sube y sube, reposa temporalmente y se transforma en un estallido, en un lapidario muro de sonido. Hay radicalidad pero también simplicidad y un enorme oficio en las costuras de estas obras, que nos apelan, también nos golpean.

ISMAEL G. CABRAL

PALAU DE LA MÚSICA VALÈNCIA

TEMPORADA 2022-2023

© Bartek Barczyk-DG



ANNE-SOPHIE MUTTER

© Caroline Doufre



MARIA JOÃO PIRES

© Marco Bongrove



SERGEY KHACHATRYAN

© Mary Stepkova DG



GRIGORY SOKOLOV

© Sammy Hart



ALEXANDER LIEBREICH

Director titular de la Orquesta de València

© Tom Zimberoff



LEILA JOSEFOWICZ



© Live Music Valencia



ORQUESTA DE VALÈNCIA

MÁS INFORMACIÓN:
www.palauvalencia.com



SÁNDOR VÉGH, DIRECTOR.

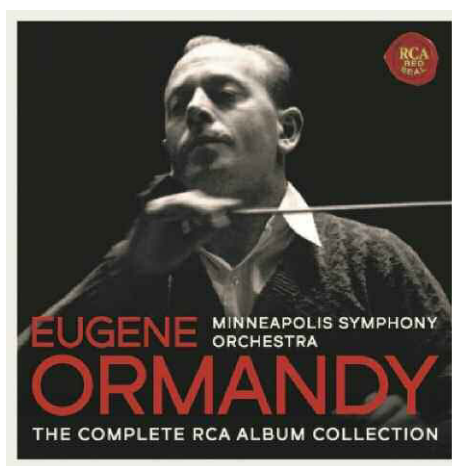
Obras de Beethoven, Haydn, Schubert, Brahms, Schoenberg, Bartók, Berg y Stravinsky. Camerata Academica des Mozarteums Salzburg CAPRICCIO 7422 (6 CD)

Hay directores excepcionales por su brío, su personalidad pasional, su grandeza. El caso de Végh, es totalmente distinto: he aquí un músico totalmente impregnado en el arte musical desde los cinco años, cuando aún vivía en Transilvania. Muy pronto su familia emigró a Budapest, que fue su verdadera cuna musical. Siendo aún muy joven, alcanzó notoriedad mundial no sólo como violinista sino como fundador y jefe del Cuarteto de Cuerda Húngaro, con el que estrenó el *Cuarteto nº 5* de Béla Bartók en 1936. A partir de 1946 y durante treinta años, dirigió el cuarteto de cuerda más famoso del siglo XX, el Cuarteto Végh. Famoso, no a la manera americana y mediática (el Juilliard, por ejemplo), sino como formación de culto. Su integral de los cuartetos de Bartók sigue siendo, hoy en día, una de las canónicas, si no la preferida por los entendidos.

Es el caso que sobre Végh sólo puede decirse algo totalmente ingenuo: que interpreta únicamente la música que le gusta y los músicos lo saben. Es tan evidente su entrega, su absoluta identificación con la pieza que es siempre una verdadera fiesta. En esta caja se ha reunido la parte final de su vida (1987-1994), con la espléndida Camerata que él mismo formó y con la que grabó su música orquestal preferida. Todos y cada uno de estos conciertos es inmenso. Comienza con Beethoven, pero el *Op. 131* y el *Op. 133*. Sigue con una inesperada *Siete últimas palabras* de Haydn en su versión para orquesta de cuerda.

Lo mejor de todo son las sinfonías de Schubert nº 5, 6, 7 y 8, interpretadas con una delicadeza, una musicalidad tan exquisitamente salzburguesa que tiene incluso (sobre todo en la nº 5) un ineludible aire mozartiano. Pero hay mucho más en la caja, como un divertimento de Bartók que supera todo lo que conozco, una suite lírica de Alban Berg, o una *Verklärte Nacht* inolvidables.

FÉLIX DE AZÚA



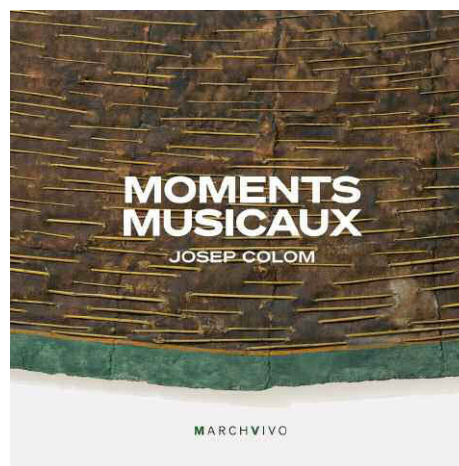
EUGENE ORMANDY, DIRECTOR.

The complete RCA album collection Minneapolis Symphony Orchestra SONY 194399523926 (11 CD)

Antes de convertirse en una figura mundial al mando de la sinfónica de Filadelfia, Ormandy pasó una temporada muy intensa con la orquesta de Minneapolis. Es una etapa mucho menos conocida, a pesar de que tuvo una gran repercusión porque el sello RCA apostó fuerte y dejó un tesoro de 180 discos en pasta (78 r.p.m.). Nunca se reeditaron en vinilo y esta es la primera vez que se remasterizan para CD. Es preciso advertir dos avisos: uno, que esta caja de once discos es sólo para aficionados serios y de morro fino porque casi todas pertenecen a los años treinta del siglo pasado. Aunque las grabaciones fueron las más perfectas en su momento, los casi cien años transcurridos se notan. Así que, primer aviso, no todos van a poder oír con placer el sonido de 1934.

No obstante, segundo aviso: aquellos que saltan por encima de la técnica sonora van a encontrar auténticos tesoros. Por ejemplo, la primera grabación americana (mayo 1935) de la *Segunda* de Mahler. Es muy sorprendente. Recordarán que Mahler no se interpretaba entonces y casi no llamó la atención antes de la segunda gran guerra, pero la versión de Ormandy es ya muy 'moderna'. Hay una buena selección de música centroeuropea infrecuente: Kodály, Zador, Enescu, Smetana, como si el director, que era de origen húngaro, hubiera querido reivindicar sus raíces. Verán también una buena sección de música francesa: Delibes, Gounod, Ravel, así como otra de música americana hoy ya casi olvidada: John Alden Carpenter, Charles Tomlinson Griffes, Percy Grainger, Roy Harris. Por supuesto también figuran clásicos como Mozart, Brahms, Schumann o Beethoven, pero lo más interesante de la caja es lo menos divulgado. Este documento cubre un periodo de la historia musical americana perfectamente ignoto. Y recuerden que Ormandy llegó a la fama mundial subido en los hombros de Toscanini.

FÉLIX DE AZÚA



MOMENTS MUSICAUX.

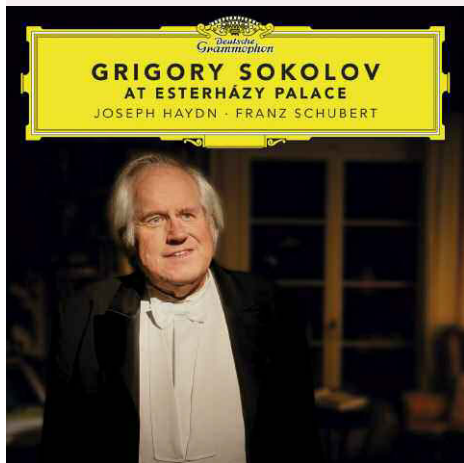
Obras de Schubert, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms y Schoenberg. Josep Colom, piano MARCHVIVO 004 (1 CD)

Bien conocido es el arte de Josep Colom: un sonido rico, potente y envolvente, un mecanismo impecable, capaz de ardidas velocidades, y una expresividad personalísima que no vacila ante los extremos en los que juegan el ímpetu del momento con la sabiduría del profesional. Este registro en vivo documenta uno de sus típicos programas, compuestos de piezas breves a las que intercala improvisaciones basadas en motivos de los mismos compositores previstos. Colom aquerencia y explica esta modalidad como una evocación de las tenidas del siglo XIX, cuando los grandes del piano cumplían parecidas alternativas. La improvisación es, de tal modo, también composición y la cercanía entre lo escrito y lo improvisado compone, por las suyas, una secuencia unitaria que alcanza la doble cualidad del arrebato y la meditación.

Desfilan así los maestros del romanticismo como una familia conjurada por el intérprete: Schubert, Schumann, Chopin y Brahms. También el ineludible maestro Bach, el inclasificable Beethoven y un Mozart donde, si se quiere, late ya un anuncio de romántica sensibilidad. Pero a esta fluencia que podríamos denominar sentimental se le cuela la austera, la casi frugal geometría de Schoenberg, de modo que los otros se tornan así más fluyentes y el inventor de la serialidad, más geométrico.

Estamos ante un recital sin pausas, animado por un aliento que tampoco cesa y autenticado por ser una toma en vivo. No deja de ser un recital correctamente articulado, uno de los tantos que pueblan nuestra afición y, al mismo tiempo, nos sitúa ante una experiencia única y personalísima. Colom matiza desde su singular inteligencia, y dota a la experiencia con un sesgo de pieza única. En efecto, no sabemos si las improvisaciones vienen de antes ni si se reiterarán en el futuro. Lo legal y más probable es que no. Se verá.

BLAS MATAMORO



SOKOLOV EN ESTERHÁZA

Obras de Haydn, Schubert, Rameau, Griboyedov, Chopin y Debussy

Grigory Sokolov, piano

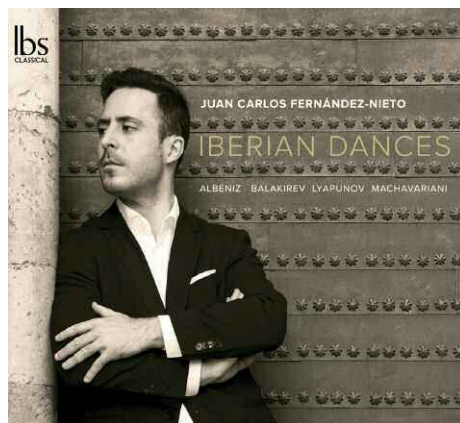
DEUTSCHE GRAMMOPHON 486 1849 (2 CD + 1 Blu-ray)

Álbum que procede de un recital celebrado en la sala Haydn del Palacio Esterházy en Eisenstadt, el 10 de agosto de 2018. Muy apropiadamente, teniendo en cuenta el marco, en el que Haydn trabajó durante tantos años, el recital se centra en su música (*Sonatas n.º 32 en Sol menor Hob. XVI: 44*, n.º 47 en *Si mayor Hob. XVI: 32* y n.º 49 en *Do sostenido menor Hob. XVI: 36*) y la de Schubert (*Impromptus D 935*), aunque ya se sabe que con Sokolov hay la consabida ración de seis propinas, que, en este caso son más Schubert (*Impromptu D 899 n.º 4*, *Melodía húngara D 817*), Rameau (*Le Rappel des oiseaux*), Chopin (*Preludio n.º 15*), Griboyedov (*Vals en Mi menor*) y Debussy (*Los pasos sobre la nieve*, el *Sexto preludio* del Libro I).

No me cansaré de insistir en que las sonatas de Haydn son una maravilla de obligado conocimiento. Lo son también en las manos formidables de Sokolov, que dibuja con exquisita articulación y refinada elegancia esta música extraordinaria. Puede decirse, con razón, que los *tempi* a menudo son moderados, pero un Haydn (¿es posible decir mejor el *Presto* de la n.º 47?) que sonrío (a la manera sokoloviana, claro está) y en el que el ruso extrae el adecuado partido a los silencios es tan singular como atractivo.

Singulares son también los *impromptus* schubertianos, con *tempi* decididamente en el lado moroso, pero planteados con un canto de inefable expresividad (qué maravilla el *D 935 n.º 1*, y también el muy lento, meditativo n.º 2), con ese punto de emotiva tristeza tan evidente en el último Schubert, algo también aplicable a la preciosa *Melodía húngara*. Exquisita articulación del Rameau (no para puristas), serena melancolía en Chopin y Griboyedov, y refinada evocación en el *Preludio* de Debussy. Como dicen ahora, en dos palabras: una maravilla. Con Sokolov, es muy difícil no dejarse atrapar en su particular magia.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



IBERIAN DANCES

Obras de Balakirev, Lyapunov, Machavariani y Albéniz

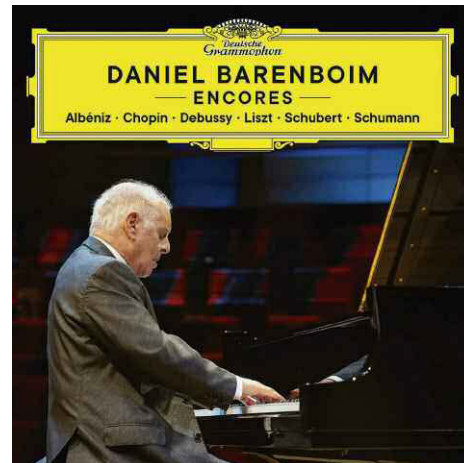
Juan Carlos Fernández Nieto, piano
IBS 262021 (1 CD)

Un doble programa aborda Juan Carlos Fernández Nieto (Salamanca, 1987) aprovechando las sugerencias musicales de una Iberia ideal convocada por el teclado. Hay comparencias rusas: *Islamey* de Balakirev en versión obviamente pianística, una pieza de los *Doce estudios de forma trascendental* de Lyapunov y *Lake Bazareti* y *Danza* de Maschavariani. Y luego, la *Suite española op. 47* de Albéniz. Son dos mundos diversos y pianísticamente distantes.

Fernández Nieto es un instrumentista potente, de sonido opulento y rico de esmaltes y texturas, un mecanismo certero y poderoso que sostiene una digitación veloz hasta el vértigo. A la vez, domina una variedad de toques que le permite una holgada, extensa y elocuentísima expresividad. Las piezas eslavas son de avasallador efecto y una exigencia técnica que evoca a los equilibristas que danzan en una cuerda tensa sin red de seguridad. A nuestro pianista no le hace falta. El resultado es un deslumbrante espectáculo instrumental.

Otro es el mundo de Albéniz y para él oímos empleado un *touché* blando y acariciante en plan intimista y reconcentrado. El de Albéniz es un casticismo hispano delicado y sutil, astuto deudor de la escuela francesa, refinado de armonías, pleno de variados cantos, con inteligentes usos rítmicos que recogen ecos bailables. Fernández Nieto lo aborda dándole unidad estilística pero, al mismo tiempo, detallando hasta la minucia cada viñeta, a la vez, como similar y distinta. Es una serie incontablemente interpretada y, sin embargo, se la dota aquí de una deleitable novedad, privilegio de los grandes. El arte del ejecutante, fácil al brillo, deslumbra pero no encieguece porque en todo momento hay en él una lucidez de lectura y una decencia de elocución que permite a quien escucha participar de una infrecuente seducción musical.

BLAS MATAMORO



ENCORES

Obras de Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Debussy y Albéniz

Daniel Barenboim, piano

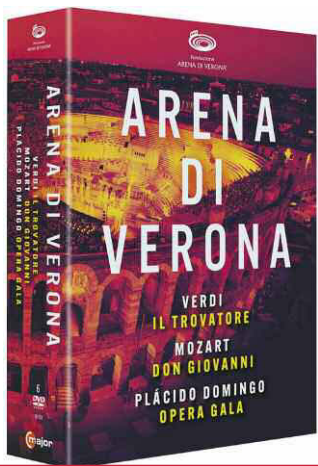
DEUTSCHE GRAMMOPHON 4860932 (1 CD)

Disco grabado en el confinamiento de la pandemia, en paralelo con las nuevas *Diabelli* y el más reciente ciclo de sonatas beethovenianas registrado por Barenboim. Dedicado a miniaturas (la pieza más larga, el *Impromptu D 899 n.º 3* de Schubert, apenas dura seis minutos) de esas que perfectamente podrían ser, en efecto, propinas que Barenboim no regatea (o no regateaba; el firmante la ha visto ofrecer hasta una docena en cierta ocasión, hace años). De Schubert, además del citado *Impromptu*, nos llega el archiconocido *Momento musical D 780 n.º 3*.

El conjunto de Schumann incluye el *Träumerei* de las *Escenas de niños* y cuatro números de las *Fantasiestücke op. 12* (*Des Abends*, *Aufschwung*, *Warum?* y *Traumes Wirren*), al que siguen la *Consolación n.º 3* de Liszt y la serie chopiniana, compuesta por el *Nocturno op. 15 n.º 2* y media docena de *Estudios* (*op. 10 n.º 4*, 6 y 8; *op. 25 n.º 1*, 2 y 7). El repertorio se completa con el *Claro de luna* de Debussy y el *Tango op. 165 n.º 2* de Albéniz.

Lamento tener que decir que, pese al indudable arte musical de Barenboim, su deterioro físico (ahora ya interrumpidas sus actuaciones, veremos durante cuánto tiempo, por un problema vascular) es patente. La experiencia y la excelencia que retiene le permiten salir relativamente airoso en las dos obras de Schubert y en alguna de las de Schumann más tranquilas, pero no en obras que exigen una agilidad que ya no está, como *Traumes Wirren*. Es, en ese sentido, sorprendente que Barenboim, que no ha sido de los que ha frecuentado los estudios de Chopin, incluya aquí, en su peor momento físico, hasta seis de ellos, con resultados que, me entristece señalar, no están a la altura de su categoría. Tampoco son para el recuerdo ni el *Claro de luna* ni el *Tango* de Albéniz. Uno tiene la impresión de que este disco, como hubiera dicho Violeta Valery, llega... *più tarde*.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



ARENA DI VERONA

Il Trovatore. Don Giovanni. Plácido Domingo Opera Gala. Plácido Domingo, Luca Salsi, Anna Netrebko, Yusif Eyvazov, Dolora Zajick, Carlos Álvarez, Alex Esposito, Maria Jose Siri, Irina Lungu, Rafal Siwek, Saimir Pirgu, Anna Pirozzi, Arturo Chacon-Cruz. Directores: Pier Giorgio Morandi, Stefano Montanari, Jordi Bernácer. Directores de escena: Franco Zeffirelli, Stefano Trespidi. CMAJOR 761908 (6 DVD)

Estuche con tres sesiones veronesas, de las cuales *Il Trovatore* (verano 2019) ya tuvo en SCHERZO su oportuno comentario. En él se destacaron varias virtudes, entre ellas, el reclamo de Netrebko, fácil de medios para obra tan complicada, aunque, en base a esa seguridad, un poco superficial de lectura; un animoso y rutinario Yusif Eyvazov; el ejemplar pero por momentos fatigado Luca Salsi y, sobresaliendo, Dolora Zajick, Azucena durante cuatro décadas sin perder recursos vocales ni expresivos. El fabuloso montaje de Zeffirelli viene enriquecido por el ballet escrito por Verdi para la versión francesa de 1857.

Es Zeffirelli también el responsable del *Don Giovanni* (filmado en 2015) como nuevo modelo de espectáculo operístico a favor de la obra, de sus intérpretes y del público que acude al veraniego festival veronés. Autor, asimismo, del bellísimo decorado se suma el vestuario de Maurizio Millenotti que, aparte de su hermosa hechura, define bien a los personajes. La iluminación de Paolo Mazzon juega un importante papel en el positivo resultado del montaje. La intimidad de la obra en un escenario tan gigantesco se consigue con la certera utilización del espacio, ayudada por la inteligente filmación de Andrea Bevilacqua. Hay dirección de actores y un trabajo muy detallado con los recitativos. Montanari acierta a dar coherencia estilística a un equipo vocal de diferentes orígenes y mayoritariamente asociado a un repertorio distinto al mozartiano.

Carlos Álvarez se mueve con la soltura acostumbrada en los dos aspectos de Giovanni, que definen sus breves páginas solistas, el del bravucón (*Fin ch'han dal vino*) y el meloso conquistador (*Deh, vieni a alla finestra*), y ofrece el necesario equilibrio con el Leporello bufo pero sin exagerar de Alex Esposito. Irina Lungu es una Anna intensa que aprovecha los remansos líricos y María José Siri es una Elvira plena de medios y efectiva de intenciones, aunque esté algo incómoda en algunos compases de agilidad. Saimir Pirgu, el más mozartiano de todos, aunque ya por esas fechas transitando partes más pesadas (a veces se nota), saca suficiente jugo a *Dalla sua pace* y supera las dificultades de un *Il mio tesoro* mejor resuelto. La pareja de aldeanos está bien cubierta por Christian Senn y Natalia Roman. Discreto el Comendador de Rafal Siwek, si bien mejora en la escena final.

El tercer capítulo del pack fue también objeto de un comentario anterior. Celebra el cincuenta aniversario del debut de Domingo en la Arena, allá por 1969, en triple presentación porque, además de Verona, debutaba en Italia y lo hacía con su primer Calaf de *Turandot* nada menos que frente a Birgit Nilsson. No es de extrañar que el cantante volviera a menudo allí donde es especialmente admirado y querido (los 25 años del debut también los celebró). La gala reúne fragmentos de tres personajes verdianos muy afines al momento baritonal del cantante: Nabucco, Bocca negra y Macbeth, donde canta el espléndido arioso *Mal per me* (cortado por Verdi en la versión definitiva de la ópera), que Domingo recupera como ya es en él una loable costumbre. Se recuerda que el primero en acordarse de esta página que tanto ayuda a redondear el personaje, fue ese gigante de nombre Leonard Warren en 1959.

La capacidad interpretativa de Domingo está ya fuera de cuestión y la voz sigue respondiendo a tan importante desafío. Le acompañan sobre todo la infalible Anna Pirozzi (Abigail, Amelia, y una muy destacada Lady Macbeth sonámbula), Marko Mimica (suficientes Fiesco, Zaccaria) y un entregado Chacón-Cruz (Ismaele con más posibilidades de destacar en Adorno y Macduff, al contar con sus dos magníficas arias). Los montajes de Trespidi son disfrutables.

FERNANDO FRAGA



CHAIKOVSKI / SHOSTAKOVICH:

Trío en La menor op. 50. Trío nº 2 en Mi menor op. 67. Trío Arriaga EUDORA 2201 (1 CD)

No es habitual que músicos españoles frecuenten el repertorio ruso, pero Juan Luis Gallego (violín), David Apellániz (violonchelo) y Daniel Ligorio (piano) tienen arrestos suficientes para adentrarse en un mundo con mucho pasado discográfico detrás y en el que las referencias históricas (incluyendo a Kogan, Rostropovich y Gilels) se mezclan con otras más recientes e igualmente importantes. Juntos forman el Trío Arriaga y han llevado estas dos enormes obras por distintas ciudades de la geografía española, desde Barcelona hasta Valladolid, Pontevedra, Murcia o Zamora, en paralelo a la grabación del disco, que tuvo lugar en la Sala Mozart del Auditorio de Zaragoza en el verano de 2020.

Los resultados están a la altura de las expectativas que cabe esperar en tres artistas de semejante nivel: limpias, diáfanas, poderosas, seguras y precisas, de las que se van viendo venir. Impecables en la concepción, perfectas en la ejecución puramente instrumental y atrayentes en términos de sonoridad. Pero es en el Trío nº 2 de Shostakovich (1944), dedicado a la memoria de su amigo Sollertinsky en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, donde despliegan un mayor poder de fascinación, donde cuadran un relato más misterioso e inquietante, como si los tres instrumentistas se moviesen en mundos cerrados y desde ellos compartiesen un lamento común. Ya en el Andante logran una espléndida fusión de sus timbres y definen la atmósfera de la pieza entera, a la que inyectan (especialmente a la Passacaglia del tercer movimiento) un conmovedor patetismo.

En el gigantesco Trío de Chaikovski (1882) la música habla por sí misma e impone progresivamente su relato de manera que nada falta sino lo imprevisto, algo que desestabilice por el lado menos esperado y añada a todos los sentimientos volcados por el compositor el valor de la emoción propia.

ASIER VALLEJO UGARTE



ROYAL
OPERA
HOUSE



*nuestra mejor
temporada*

EN DIRECTO

TEMPORADA EN CINES 2022/2023

THE ROYAL OPERA

MADAMA BUTTERFLY

GIACOMO PUCCINI

EN DIRECTO

MARTES 27 DE SEPTIEMBRE, 20:15H.

THE ROYAL BALLET

MAYERLING

KENNETH MACMILLAN

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 5 DE OCTUBRE, 20:15H.

THE ROYAL OPERA

AIDA

GIUSEPPE VERDI

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 12 DE OCTUBRE, 19:45H.

THE ROYAL OPERA

LA BOHÈME

GIACOMO PUCCINI

EN DIRECTO

JUEVES 20 DE OCTUBRE, 20:15H.

THE ROYAL BALLET

A DIAMOND CELEBRATION

C. WHEELDON, V. ZUCCHETTI, P. TANOWITZ,
G. BALANCHINE y J. TOONGA

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 16 DE NOVIEMBRE, 20:15H.

THE ROYAL BALLET

EL CASCANUECES

PETER WRIGHT basándose en LEV IVANOV

EN DIRECTO

JUEVES 8 DE DICIEMBRE, 20:15H.

THE ROYAL BALLET

COMO AGUA

PARA CHOCOLATE

CHRISTOPHER WHEELDON

inspirado en el libro de LAURA ESQUIVEL

PASE ESPECIAL

JUEVES 19 DE ENERO, 20:15H.

THE ROYAL OPERA

EL BARBERO DE SEVILLA

GIOACHINO ROSSINI

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 15 DE FEBRERO, 20:00H.

THE ROYAL OPERA

TURANDOT

GIACOMO PUCCINI

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 22 DE MARZO, 20:15H.

THE ROYAL BALLET

LA CENICIENTA

FREDERICK ASHTON

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 12 DE ABRIL, 20:15H.

THE ROYAL OPERA

LAS BODAS DE FIGARO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

PASE ESPECIAL

JUEVES 27 DE ABRIL, 19:45H.

THE ROYAL BALLET

LA BELLA DURMIENTE

MARIUS PETIPA coreografía adicional

F. ASHTON, A. DOWELL y C. WHEELDON

EN DIRECTO

MIÉRCOLES 24 DE MAYO, 20:15H.

THE ROYAL OPERA

IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

EN DIRECTO

MARTES 13 DE JUNIO, 20:15H.

ENTRADAS YA A LA VENTA
www.rohencines.es

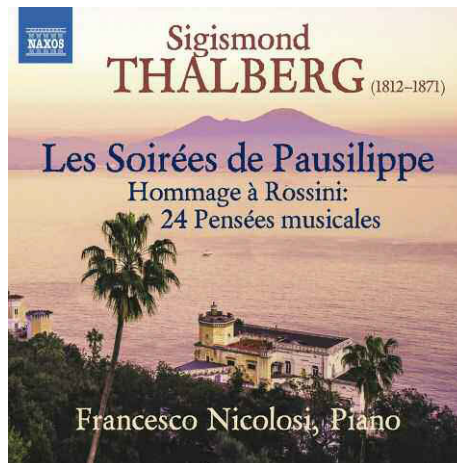
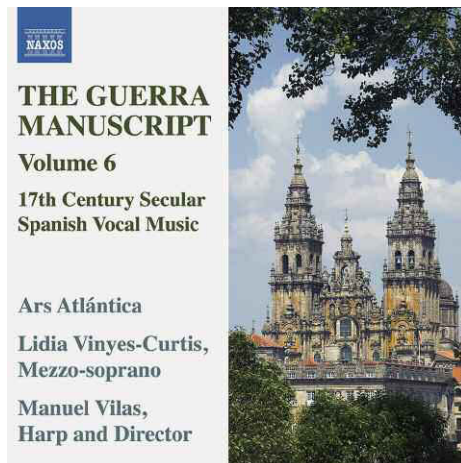
Síguenos en



TRAFALGAR
RELEASING



VERSION DIGITAL



MUHLY / GLASS:

Shrink. The Orchard. Cuarteto nº 3 “Mishima” (arr. Pekka Kuusisto)
 Nico Muhly, piano. Orquesta de Cámara Noruega. Director y violín: Pekka Kuusisto. PENTATONE 5186 745 (1 CD)

Si algo destaca es la orquesta, que es magnífica. El repertorio, la verdad, no es gran cosa aunque pueda proporcionar un rato agradable a un sector entre los melómanos, sobre todo entre muy interesados en la postmodernidad y en la postvanguardia. Entre estos últimos puede despertar gran interés pero el común de los melómanos podemos prescindir de él aunque hallemos cierto interés en una única audición. J.P.

EL MANUSCRITO GUERRA (vol. 6)

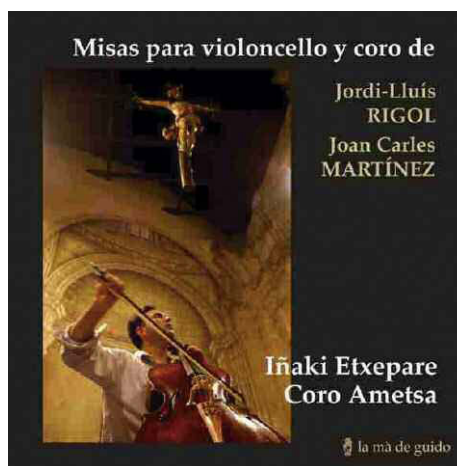
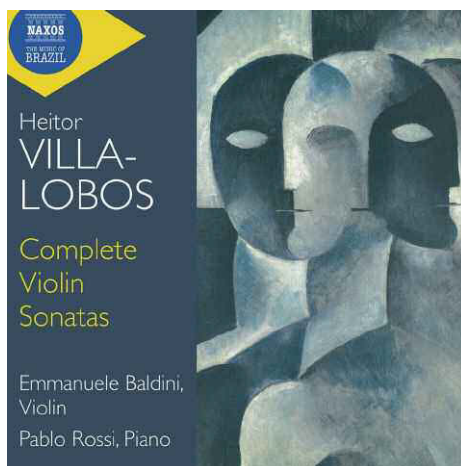
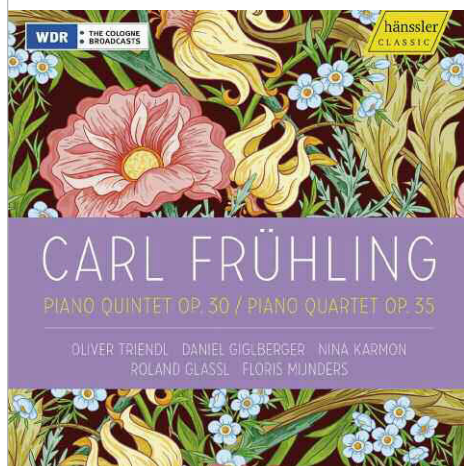
Música vocal secular del siglo XVII español. Lidia Vinyes-Curtis, mezzosoprano. Ars Atlántica. Director y arpa: Manuel Vilas, arpa y director. NAXOS 8.574390 (1 CD)

Con este sexto volumen concluye la primera grabación integral realizada del conocido como Manuscrito Guerra, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela y que, con cien tonos humanos, constituye la más importante recopilación de este género del XVII español. Es la mezzosoprano Lidia Vinyes-Curtis quien asume el protagonismo vocal, poniendo digno broche final a esta notable serie. M.A.R.

THALBERG:

Les Soirées de Pausilippe
 Francesco Nicolosi, piano
 NAXOS 8.555668 (1 CD)

Reedición (original de 1995) de la grabación de los 24 *Pensées musicales* compuestos por Thalberg en homenaje a Rossini y que suponen unas auténticas canciones sin palabras de gran calidad más allá de la música de salón. Nicolosi toca con buen gusto y con sentido de la elegancia en el fraseo, sin abusar del *rubato* y con una gran línea cantable. A.M.M.



FRÜHLING:

Quinteto con piano. Cuarteto con piano. Oliver Triendl, piano. Daniel Giglberger y Nina Karmon, violines. Roland Glassl, viola. Floris Mijnders, violonchelo. HÄNNSLER 21062 (1 CD)

Del vienés adoptivo Carl Frühling, sepultado en el olvido mucho antes de su muerte, solo se conocía su *Trio con clarinete*, grabado varias veces. La gran tradición romántica (Mendelssohn, Grieg) y su devoción por Brahms —a quien le presentó su profesor Door— impregnan ambas obras, tan ignoradas como disfrutables, que el experto Triendl y sus colegas sirven con pasión y pulcritud absolutas. J.M.V.

VILLA-LOBOS:

Sonatas completas para violín
 Emmanuele Baldini, violín
 Pablo Rossi, piano
 NAXOS 8.574310 (1 CD)

Con una sonoridad más nítida y una labor de conjunto superior a sus rivales —Abel-Szidon (Brilliant, 1982), Yao-Heller (Et'Cetera, 1990)— es esta una ocasión idónea para descubrir a un Villa-Lobos juvenil, afrancesado al cien por cien y ajeno totalmente a su usual imagen folclórica. Solo por escuchar el movimiento lento de la *Sonata nº 2* (1914) merece la pena conocer este registro sobresaliente. J.M.V.

RIGOL / MARTÍNEZ:

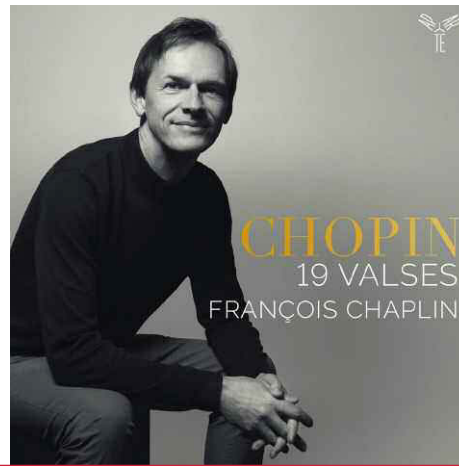
Misas para violonchelo y coro
 Iñaki Etxepare, violonchelo. Coro Ametsa. Director: Fernando Etxepare
 LA MÀ DE GUIDO 2175 (1 CD)

Estimable álbum con dos misas para violonchelo y coro escritas en latín y en euskera por encargo del propio conjunto a dos compositores catalanes, Jordi-Lluís Rigol y Joan Carles Martínez. El mérito es indudable, por el afán dinamizador en la creación de nuevo repertorio, por la dificultad de las misas y por la meritoria interpretación en conjunto. Los registros son de 2007 y 2008 y ven ahora la luz. U.S.



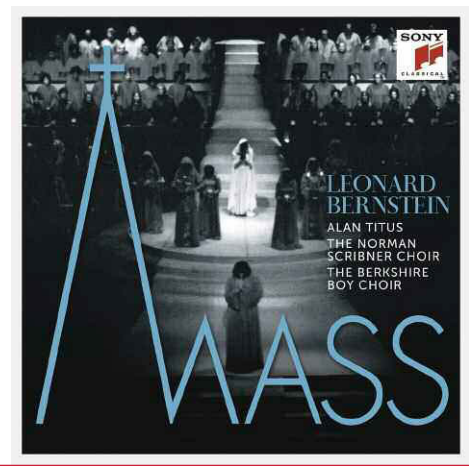
SPERGER:
Conciertos para contrabajo
 Ján Krigovsky, contrabajo. Collegium
 Wartberg 430
 CHALLENGE CLASSICS 72915 (1 CD)

Johann Matthias Sperger (1750-1812) fue el contrabajista más relevante de su época, además de compositor, por lo que dedicó buena parte de su obra a su propio instrumento. Krigovsky, con sobradas facultades técnicas y un bello sonido (tripa y afinación vienesa), ofrece una brillante versión de tres de sus conciertos, obras amables y bien construidas, en la senda de Boccherini. A.M.M.



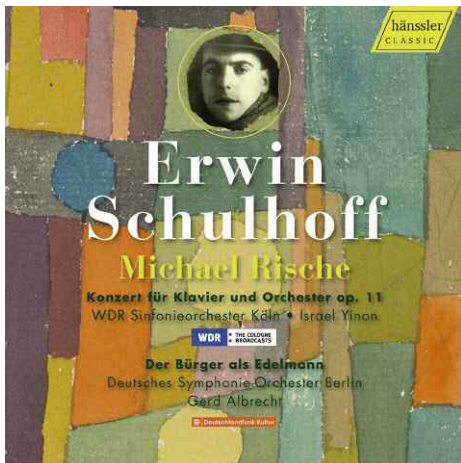
CHOPIN:
19 valsos. François Chaplin, piano
 APARTE 270 (1 CD)

Chaplin se desempeña con bonito sonido, buenos matices y refinada elegancia en esta integral. No derrocha virtuosismo vacío ni artificio, pero a veces la expresión y el *rubato* se antojan algo forzados, como en un intento de escapar a una lectura más convencional. Lo bueno es que tiene todos los valsos; lo malo, que 14 encuentran interpretaciones preferibles en manos de Rubinstein o Arrau. R.O.B.



BERNSTEIN:
Misa. Alan Titus. The Norman Scribner
 Choir. The Berkshire Boy Choir.
 Orquesta. Director: Leonard Bernstein
 SONY 19439890562 (2 CD)

Lujosa edición del registro que realizara Bernstein de su *Misa* en 1971 en paralelo a su estreno mundial en el John F. Kennedy de Washington. Pese a tratarse de una obra controvertida que no ha logrado establecerse efectivamente en el repertorio, el paso del tiempo no ha difuminado la autenticidad de esta grabación que convive en el presente con algunas posteriores y no menos logradas. A.V.U.



SCHULHOFF:
Concierto para piano nº 1. El burgués gentilhomme. Michael Rische, piano.
 O. S. WDR de Colonia. Dir.: Israel Yinon.
 O. S. Alemana de Berlín. Dir.: Gerd
 Albrecht. HÄNSSLER 21042 (1 CD)

Oportuna reedición de dos grabaciones con obras concertantes de Schulhoff a cargo del especialista Rische. Si el precoz *Concierto op. 11* revela a un músico a la búsqueda de una voz propia, *El burgués gentilhomme* es ya una formidable muestra de su escritura más iconoclasta, cercana a Weill y al Shostakovich de *La nariz*, un par de años posterior, ¡y tan opuesta a la de Strauss en su obra homónima! J.M.V.



MAHNKOPF:
Dov'è? 432. Park Avenue, Hommage à NYC. Astronomica. Neue Vocalsolisten.
 Rundfunk-S.O. Berlin. Dir.: Michael
 Wendeborg. Schola Heidelberg. Ensemble
 Aisthesis. Loadbang. NEOS 12110 (1 CD)

CD dedicado al alemán Claus-Steffen Mahnkopf (1962). Convive aquí la histriónica *Astronomica* para cuatro voces y cuatro instrumentistas, de herencia kageliana, y el poco defendible alegato pacifista *432 Park Avenue*, para barítono y tres músicos. La obra más extensa es también la más interesante, *Dov'è?* para cinco voces y orquesta sinfónica, suerte de sentido y crispado réquiem dedicado a la esposa de Mahnkopf. I.G.C.



LANG:
The Writings. Capella Amsterdam
 Director: Daniel Reuss
 PENTATONE 5187001 (1 CD)

El californiano David Lang es autor de música para la escena y el cine, en el cual ha hecho filmes experimentales de fondo orquestal. Aquí propone cuatro piezas corales basadas en textos bíblicos. En ellas sintetiza la polifonía renacentista con finas y cuidadas armonizaciones modernas. Los intérpretes son un conjunto de exquisita y delicada sonoridad. Un inteligente y eficaz trabajo de lectura. B.M.



MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL:
El contratenor - Historia y presente de una tipología vocal
 AKAL (Madrid, 2022). 344 págs.

La recuperación o reinención del tipo vocal de contratenor a mediados del siglo XX y su eclosión en sus últimas décadas y primeras del XXI pasará a la historia como una auténtica revolución estética, y también como un avance gigantesco en lo que el siglo XVIII denominaba 'gusto', a la vez juicio y sensibilidad. Una revolución ligada a la recuperación —y con criterios más historicistas y serios— de la música vocal barroca.

De este libro hay que destacar, en primer lugar, su oportunidad: ya necesitábamos un estudio completo y a fondo del fenómeno; los anteriores, escasos y algunos de ellos excelentes, adolecían de lagunas explicativas y de cierta vaguedad terminológica, nacida de una imprecisión conceptual. Elaboración de una tesis doctoral leída en 2013, la impecable y paciente metodología y el exhaustivo aparato crítico lo convierten en un tratado musicológico modélico, y lo es no sólo por abordar como nadie había hecho un tema apasionante —y fundamental, puesto que las voces masculinas agudas fueron protagonistas en el Barroco—, sino también por reunir perspectivas diferentes y necesariamente complementarias: la científica —anatomía y fisiología del aparato fonador y del canto, y las peculiaridades de este tipo vocal— y la histórica. Añade a ambas una tercera, la de género, asimismo campo especializado del autor y que incide en la recepción de este tipo de voces hoy como ayer y en los prejuicios que lo han rodeado.

Un tercio del libro se dedica a la descripción y análisis de los modos de fonación o patrones fisiológicos de funcionamiento vocal, en especial el Mecanismo 1 y el Mecanismo 2, que deben sustituir a las viejas e incorrectas 'voz de pecho' o modal y 'voz de cabeza' o falsete (término este que es preciso desterrar de una vez por sus connotaciones de falsedad o artificio), en atención a que las cavidades resonanciales no se encuentran en el

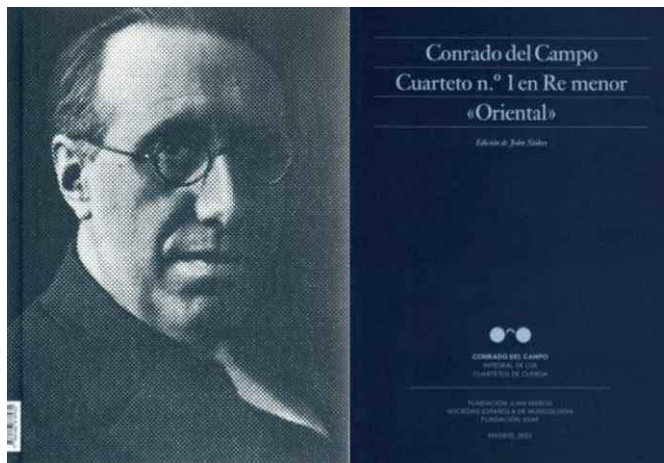
pecho ni en la cabeza. Se establecen claramente la diferencia —no siempre captada— entre mecanismo y registro, que es la sucesión de sonidos resultante del uso de un determinado mecanismo, y el hecho de que en cada uno de los mecanismos, que además se solapan, puede haber distintos registros.

Sobre esta base, el autor llega a una definición del contratenor como varón adulto mudado —lo que excluye a *castrati* y niños— que canta preferente o exclusivamente en M 2, y en un ámbito de alto o mezzo, aunque se suele incluir a los sopranistas. Apunta, asimismo, una detallada clasificación de las voces que ha quedado fuera del libro pero que hallará su lugar en una próxima publicación.

Sigue un riguroso rastreo de los tipos vocales análogos a lo largo de la historia con sus distintas denominaciones, recordando que el término latino originario se refería a una línea polifónica desde la Baja Edad Media, y que, aparte de la variedad de diapasones utilizados, la altura ha ido aumentando con el paso del tiempo, exigiendo a las voces ámbitos cada vez más agudos. Se elucidan los inicios del canto masculino agudo en el entorno occidental y las singularidades de *countertenors* y altos en Inglaterra y de *hautes-contre* y *dessus mués* en Francia.

Tras un repaso a la decadencia que siguió a la imposición del mito del binarismo y a la generalización de las voces en el XIX, que trajeron un rechazo del tipo vocal, llega a nuestro tiempo, capaz de conectar, gracias al *revival* barroco, con otra estética, y de cuestionar las supuestas identidades de género, en lo que abunda en un apéndice sobre el 'falsete' donde replantea los conceptos de sexo y género en un resumen claro y científicamente fundamentado, sin perder de vista el falaz debate sobre lo 'natural' y lo 'artificial'.

MARÍA CONDOR



JUAN GARCIA CASTILLEJO:
La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica
 SONM (Murcia, 2021). 345 págs.

CONRADO DEL CAMPO (ed. John Stokes):
Cuarteto nº 1 en Re Menor, “Oriental” / Cuarteto n.º 4 en Do mayor con narrador, “El Cristo de la Vega”. SEDEM (Madrid, 2022). 2 libros

Existió una vez un cura visionario que profetizó el futuro (o buena parte de este) de la música electrónica. Se llamó Juan García Castillejo (1903-1985) y escribió este libro en 1944. Ha tenido que esperar más de medio siglo para que su escrito, en el que da todos los pasos para convertirse uno mismo en ‘electrocompositor’, encuentre recepción y cariño. La Fonoteca SONM de Arte Sonoro y Música Experimental de Murcia lo ha editado como facsímil con el mayor de los esmeros, encargando su prólogo al apasionado e incontinente anunciador de estas músicas extraviadas, Llorenç Barber.

Hay raudales de ingenuidad en un texto que se ha de entender como una oda al progreso científico desde una época en la que todo se pensaba viable en apenas un chascar de dedos. Es así como Castillejo se empeña con fruición en argumentar que sería posible extender un cable en el fondo del océano por el que pasarían altas frecuencias capaz de reconvertir los movimientos de los bancos de peces en melodías maravillosas. Desde Motilla del Palancar (Cuenca) a Valencia, donde vivió, conocemos muy poco de la vida del cura Castillejo. Sí que podemos constatar que, además de a lo divino, atendió muy bien a las argucias retrofuturistas de su tiempo. Inventó aparatos, que se detallan aquí, máquinas que transmitían automáticamente al Morse, cacharrería que, en sus detalladas explicaciones, parecen evocarnos al theremín y a las ondas Martenot. Y demostró estar, bajo el envoltorio de candidez que rezuman muchos de sus anhelos tecnológicos, al día de los avances de la ciencia que interesaban a su campo de estudio.

De algún modo este libro suena mientras lo leemos, no habla de músicas concretas, pero navegando por sus páginas podemos imaginarnos todo ese arsenal de cables y cachivaches que él soñó como la maravillosa y extravagante orquesta del futuro.

Me produce cierto rechazo el concepto de ‘recuperación’ aplicado a músicas desusadas que ocasionalmente llegan a los escenarios públicos gracias a la aplicación y empeño de algún estudioso que pretende descubrir al mundo filarmónico un tesoro olvidado. Será porque lo efímero de estas ‘recuperaciones’ coloca al propio concepto fuera del rigor de su significado. No se recupera nada: casi nunca se atraviesan tornos que trasladen lo desconocido a lo conocido, lo desatendido a lo demandado.

Téngase en cuenta entonces esta prevención cuando digo que lo que presento aquí es algo bien distinto. Algo que sí podría ser la sólida y oportuna cimentación de una recuperación efectiva. La de los cuartetos de Conrado del Campo (1878-1953), en cuya cátedra del Conservatorio de Madrid se formaron legiones de compositores. Puesto a la sombra de la historia detrás del sol refulgente de Falla y de la luna de Turina, Del Campo fue un marcial, laborioso, extraordinariamente capaz e inasequible al desaliento que completó una copiosa obra en la que hay mucho de todo, porque la técnica de la composición no tenía secretos para él, la invención no le faltaba y la originalidad tampoco, aunque esta contrastara más, en principio, con las vanguardias que se fraguaron en su tiempo, que con las tradiciones que heredó. Hoy, sin embargo, su enroque y su *savoir-faire* son una brisa fresca e inesperada que se extiende sobre la historia de la música española de las edades de plata y plomo. En el caso de su sobresaliente producción cuartetística, por su abundancia, peso y excepcionalidad como conjunto dentro del repertorio de la música española de su tiempo, más que una brisa leve, la figura podría ser más bien la de una manta zamorana.

Así, sus catorce cuartetos constituyen un conjunto monumental único que se sostiene por sí mismo, y para cuya defensa yo creo que no hace falta más que mirar a su alrededor y constatar hasta qué punto son excepcionales.

Hasta ahora solo se habían publicado los nº 5 y 13. Uno de ellos se ha perdido y el resto, conservado en distintas fuentes manuscritas, planteaba serios problemas de edición relacionados con la caligrafía del compositor y su renuencia a revisar y fijar versiones definitivas y pulidas de sus obras, como si escribiera solo para él, sin atención a la posteridad. Por fin, los dos volúmenes que se presentan aquí inician la aventura editorial de la publicación integral de los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo en catorce volúmenes. Un proyecto liderado por la Fundación Juan March, muy bien planificado y puesto bajo la responsabilidad de un comité formado por Miguel Ángel Marín y Tomás Garrido, quienes cuentan con un consejo asesor constituido por seis musicólogos con perfiles de investigación tan variados como complementarios.

Estas ediciones se plantean además como el resultado último de un proceso que pasa antes por la interpretación en concierto de las obras editadas. Así, los cuartetos contenidos en estos dos primeros volúmenes —los nº 1 y 4— se pudieron escuchar al Cuarteto Bretón en la temporada 2020-2021 de la Fundación Juan March y se pueden ver en su página web. Es más, en este caso, el responsable directo de las ediciones es el violonchelista del Cuarteto Bretón, John Stokes, una sólida garantía de rigor y óptimo ejemplo de que lo que se pretende aquí es la producción de ediciones críticas, pero con fines prácticos. De ahí que, con cada partitura, vayan también las cuatro *particellas* en cuadernillos independientes. Y todo al más que módico precio de 18 €. Aquí no hay negocio; se trata sencillamente de facilitar la llegada de esa música a los atriles de cualquier cuarteto interesado.

JAVIER SUÁREZ-PAJARES

MUSICALIA SCHERZO & ANTONIO MACHADO LIBROS

Último lanzamiento



El horizonte quimérico

Relatos delirantes
sobre la historia de la música

MARTÍN LLADE

prólogo de Benjamín G. Rosado

Ya publicados



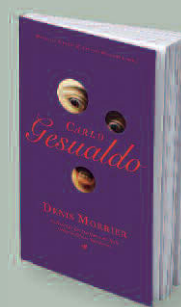
Handel en Londres

JANE GLOVER
traducción de Juan Lucas



El Piano Soviético

LUCA CIAMMARUGHI
traducción de Stefano Russomanno



Carlo Gesualdo

DENIS MORRIER
traducción de José Luis García de Busto
prólogo de Stefano Russomanno

www.machadolibros.com

FELIPE PEDRELL Y LA CELESTINA



Los días 9 y 11 de este mes de septiembre se podrá escuchar en el Teatro de la Zarzuela, en versión concierto, la ópera *La Celestina* (1902) del catalán Felipe Pedrell (Tortosa, 1841- Barcelona, 1922). Así, celebramos el primer centenario del fallecimiento del autor con la recuperación de una de sus óperas más importantes e influyentes, la segunda de aquella 'trilogía ideal' que propuso en *Por nuestra música* (1891), con la que buscaba alcanzar la tan ansiada ópera nacional. En este dossier ofrecemos cuatro textos en torno a *La Celestina* con el objetivo de comprender el pensamiento y la estética musical del compositor. En primer lugar, Vicente Carreres nos presenta la ideología nacionalista de Pedrell y su visión tan particular de España. A continuación, Francesc Cortès profundiza en el concepto de 'trilogía ideal' y el papel que ocupa en ella *La Celestina*. Después, Elena Torres aborda las razones que llevaron a Pedrell a adaptar la célebre obra homónima de Fernando de Rojas a la escena lírica. Por último, David Ferreiro ofrece un análisis global de la partitura que permitirá entender sus principales características musicales.

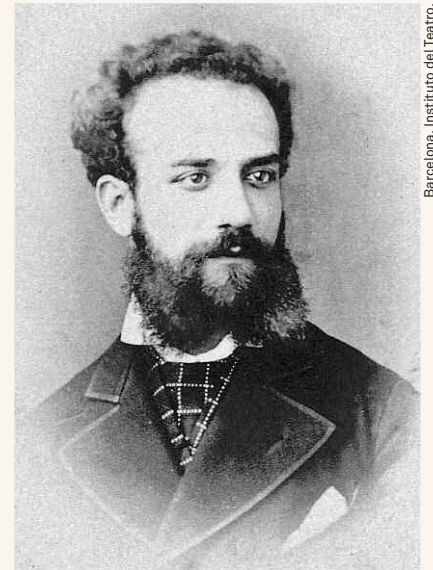
DAVID FERREIRO CARBALLO
Coordinador del dossier

Felipe Pedrell y la idea de España

VICENTE CARRERES

Felipe Pedrell (Tortosa, 19 de febrero de 1841 - Barcelona, 19 de agosto de 1922) fue un compositor, musicólogo y pedagogo catalán. Su formación musical comenzó a los siete años, en el coro de la catedral de Tortosa. Al principio de su carrera escribió sobre todo música religiosa, pero a partir de 1873, afincado ya en Barcelona e influido por Wagner, se concentró en la música para la escena, llegando a estrenar las óperas *L'ultimo Abenzeraggio* (1874) y *Quasimodo* (1875) en el Gran Teatro del Liceo. Su interés por la musicología se despertó en Italia, entre 1876 y 1877. A esa estancia siguió otra de dos años en París. 1891 marca el inicio de su etapa de madurez, con la conclusión de su ópera *Los Pirineus* y la publicación del libro *Por nuestra música*, donde expone sus ideas sobre la ópera nacional. Entre 1894 y 1904, Pedrell residió en Madrid, compaginando la docencia, la musicología y la composición. A estos años pertenecen la ópera *La Celestina* (1902), considerada su obra maestra, y *El Comte Arnau* (1904), sobre texto del gran poeta modernista Joan Maragall.

Hoy Pedrell está considerado el fundador de la musicología española moderna por un amplísimo catálogo en el que sobresalen dos empresas de enorme envergadura: las *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria (Leipzig, 1902-1913) y el *Cancionero musical popular español* (Valls, 1918-1922). Pedrell fue, además, crítico, esteta, conferenciante y el máximo impulsor del nacionalismo musical en nuestro país. Sin embargo, sus composiciones no se han mantenido en el repertorio, y el maestro murió sin ver representadas *La Celestina* y *El Comte Arnau*. Su gran impacto en la música española se debe principalmente al influjo de sus ideas sobre sus numerosos discípulos, entre los que destacan los compositores Albéniz, Granados, Falla y Robert Gerhard; y el musicólogo Higinio Anglés.



Retrato de Felipe Pedrell (c. 1870).

Barcelona, Instituto del Teatro.

EN 1941 en la Diputación Provincial de Barcelona tiene lugar el primer gran evento musicológico del franquismo: la exposición *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. La razón era el primer centenario del compositor, ensayista y musicólogo catalán Felipe Pedrell. Tras el estreno del *Concierto de Aranjuez* y la formación de la Orquesta Nacional en 1940, culminaba con Pedrell la glorificación de la música española. Para la dictadura no cabía duda: si Rodrigo y la Orquesta Nacional representaban la música de la nueva España, Pedrell encarnaba el concepto de música nacional. Sin embargo, el homenaje encerraba una contradicción: mientras se perseguía el uso público del catalán, se ensalzaba a un músico que había presentado como ópera nacional una obra escrita en esa lengua. ¿Cuál fue entonces su concepto de música nacional? ¿Y cuál fue su verdadera idea de España?

Para abordar estas preguntas hay que retrotraerse a 1891. A sus cincuenta años, Pedrell ha alcanzado la madurez como compositor, crítico y musicólogo. Acaba de concluir su ópera *Los Pirineus*, sobre libreto catalán del escritor Víctor Balaguer. Cristalizan aquí formas e ideas gestadas durante mucho tiempo, y para explicarlas y divulgarlas publica un pequeño volumen titulado *Por nuestra música*. El destino querrá que el libro acabe eclipsando la propia ópera, y no por las citas musicales ni los detalles técnicos, sino por su definición de música nacional.

Hay que recordar que por entonces ya existía un tipo de música nacional triunfando incontestable en toda España: la zarzuela. Pero muchos compositores, incluido Pedrell, la consideraban un género menor,

para el consumo doméstico, incapaz de cruzar fronteras. En su opinión, España debía crear una auténtica ópera nacional para estar a la altura de las potencias musicales del continente. Solo así podría conquistar la universalidad. Muchos lo habían intentado, pero nadie había conseguido consolidar el género. Pedrell sintió que era su momento.

MÚSICA NACIONAL: ANATOMÍA DE UN CONCEPTO

Y para Pedrell el secreto estaba en el canto popular. Esa es la voz de un pueblo. De ella parten los compositores. Siguiendo las ideas de su

Hoy Pedrell está considerado el fundador de la musicología española moderna por un amplísimo catálogo en el que sobresalen dos empresas de enorme envergadura: la Opera omnia de Tomás Luis de Victoria y el Cancionero musical popular español

amigo el crítico Josep Yxart, Pedrell conecta las músicas popular y culta en una tradición continua, ininterrumpida. El canto popular aporta el contenido; el arte moderno, la forma. Y de esa alianza surge la música de una nación.

Por tanto, la ópera nacional no será otra cosa que el canto popular transformado y expandido con una voluntad artística consciente. Podrá haber influencias extranjeras: Pedrell destaca a Wagner y al nacionalismo ruso. Pero lo más importante "es que la materia primera se mantenga intacta" (Felipe Pedrell, 1991, pág. 10), es decir, el carácter nacional o



Higinio Anglés, musicólogo discípulo de Pedrell.



Catálogo de la exposición *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, 1941.

“genio de la raza” (pág. 9), que se expresa de manera inconsciente, como una fuerza natural.

Y, sin embargo, la esencia de la música española no es una, es múltiple, pues posee “una mina inagotable de cantos populares de variadas procedencias” (pág. 42). Pedrell da especial relieve al elemento oriental, que desborda la armonía estandarizada europea. Concibe España como un país meridional, abierto a influencias distintas, donde florecen modos y escalas no occidentales. Por una parte, esto entronca con la visión exótica y aflamencada del país imaginada por los compositores europeos del XIX; por otra, procede de los cantos populares escuchados de niño por Pedrell en la comarca de su Tortosa natal.

Pero tampoco el orientalismo disuelve la multiplicidad. El músico insiste en que hay “infinidad de melodías primitivas [...] que brotan de todas las provincias de España y forman regiones musicales distintas y características” (pág. 42). Los términos son significativos: “provincias” y “regiones”. La provincia es el módulo de articulación territorial del Estado español de la época. La región no tiene entonces entidad política o jurídica, pero es clave para la autodefinición cultural de los españoles

En opinión de Pedrell, España debía crear una auténtica ópera nacional para estar a la altura de las potencias musicales del continente

contemporáneos. Coinciden, pues, la visión de la música popular y la visión de España: su rasgo específico es la diversidad.

Y una de las manifestaciones de esta diversidad son las lenguas. Para Pedrell, lo mismo que para Yxart, la música española no se limita a la cantada en español. Eso no es esencia, es superficie. De ahí que no se preocupara “poco ni mucho” de elegir una u otra lengua para componer su ópera *Los Pirineus*. Está en catalán porque en esa lengua está el libreto, y también porque el catalán, y más el de Víctor Balaguer, es “musical como ninguna lengua” (pág. 46, 47).

Detrás de la segunda razón está el amor de Pedrell por su lengua materna, que se relaciona con la ideología de la Renaixença (literalmente, Renacimiento). Surgida hacia 1830, al calor del Romanticismo, fue el movimiento que rehabilitó el uso literario del catalán, poniendo en marcha un lento proceso de redefinición de la identidad territorial catalana. Balaguer fue uno de los protagonistas de este movimiento. Además de literatura, escribió también historiografía, donde presenta una imagen idealizada de las libertades de la Cataluña medieval. A ese mundo pertenecen *Los Pirineus*.

Equipados con las lentes de nuestro tiempo y tomando pasajes aislados, podría parecer que Balaguer defiende un catalanismo

nacionalista. Véase, por ejemplo, el principio de sus *Bellezas de la historia de Cataluña*: “No es la historia de Cataluña la de una sola comarca, la de un solo pueblo, sino la de todo un país, la de toda una nación”. Sin embargo, solo unas líneas más abajo añade que esa “historia de Cataluña es también la de Aragón, la de Valencia, la de Mallorca, [...] y es también, no hay que dudarlo, la historia de la libertad en España” (Balaguer, 1860, pág. 3). Para Balaguer la nación catalana fue un ente histórico glorioso, pero en el presente, en ‘su’ presente, está englobado en la nación española o ibérica, y es a ella a la que debe servir de modelo. De hecho, el escritor participó durante décadas en la política del Estado, alineándose con los progresistas de Prim, luego con los liberales de Sagasta y llegando a ejercer de ministro. No obstante, hacia 1891 había desaparecido del primer plano de la vida política y estaba distanciado por completo de los intelectuales del nuevo catalanismo. Para ellos se trataba de una figura residual, desconectada de sus intereses y anclada en una nostalgia estéril.

Colaborar con Balaguer no significaba que Pedrell asumiera todas sus filiaciones políticas, pero sí compartían el espíritu de la Renaixença, y querían celebrar con su obra la antigua grandeza catalana. Según el propio compositor, su ópera simboliza el concepto de patria (Pedrell, 1912, pág. 181). Y esa patria es Cataluña. Pero la Cataluña medieval de Balaguer, la tierra de los antepasados, no el Estado o la nación modernos. Su catalanismo no es nacionalista. Es el de muchos artistas e intelectuales de la Renaixença: amor a la tierra natal y a su historia (Marfany, 2009, pág. 381). La identidad nacional de Pedrell se encuadra, por tanto, en eso que Josep Maria Fradera dio en llamar “doble patriotismo” (1999), preponderante en Cataluña hasta fines del siglo XIX: pasión por la patria catalana, por su lengua, sus tradiciones, su cultura propia, y al mismo tiempo adhesión al proyecto nacional español.

Hay, además, en Pedrell una clara voluntad de fundamentar sus ideas con musicólogos españoles, aunque sea a veces forzando su semántica: la cita sobre el “canto nacional” que abre el libro se atribuye al padre Eximeno; la noción wagneriana de *leitmotiv* se asimila a las vagas nociones de tono, temas o motivos del padre Juan Andrés; el ideal de simplicidad de Gluck se asocia con otro jesuita ilustrado: el padre Esteban de Arteaga, que incluso habría prefigurado algo parecido a la obra de arte total wagneriana (*Gesamtkunstwerk*). Y estos autores a menudo están mediatizados por los escritos de Menéndez Pelayo (Esteve-Faubel, 2019, págs. 21 y ss.).

Así que cuando Pedrell habla de música nacional o de ‘nuestra’ música, se está refiriendo a la música española. Lo que pasa es que su óptica no casa con el enfoque casticista y centralista de muchos compositores coetáneos. Pedrell combina dos actitudes que en él son complementarias: el esencialismo, que lo incita a hablar de “genio de la raza”, “materia primera” o acento “melódico español popular puro” (pág. 105); y el pluralismo, que postula la existencia de lenguas, culturas y “regiones musicales distintas” coexistiendo en el mismo marco nacional.

Esta dualidad se matizará y clarificará en el *Cancionero musical popular español* (1918-1922), donde se cierra el cuerpo doctrinal iniciado en 1891. Caracterizado como “patriótico intento” y “obra de nacionalización musical” (Pedrell, 2003, págs. 24-25), el *Cancionero* vuelve a incidir en el “orientalismo primitivo” (pág. 34) y en la variedad del folclore musical español, pero este se enmarca ahora en una “gran división etnográfica” que se extiende desde Francia a Portugal, traspasando fronteras nacionales que, según Pedrell, son “convencionales” o “arbitrarias” (pág. 35).

¿Dónde queda entonces la esencia nacional de nuestra música, el famoso “genio de la raza”? Está en la historia, en “esa tradición constante de la escuela española [...] que no se deja adivinar [...] en otra nación como en la nuestra” (pág. 44). La premisa no es nueva: el compositor culto bebe de las fuentes de la música popular. Pero aquí se concreta con el nombre del compositor y dramaturgo renacentista Juan del Encina, el “doble fundador del teatro moderno español musical y literario” (pág. 27). Fue él, a juicio de Pedrell, quien mejor supo destilar la esencia del

canto popular iniciando así una tradición que discurre ininterrumpida desde el siglo XV hasta el presente. Ahí está la excepcionalidad española, “el alma nacional” (pág. 45), en esa fusión singular de música popular y música histórica. En el fondo, casi todo estaba ya en 1891, pero ahora el pluralismo del folclore, que sigue siendo irreductible en sí mismo, se integra con más claridad en el concepto de música nacional.

ELOGIOS Y REFUTACIONES

En todo caso, la rápida difusión de *Por nuestra música* y la partitura de *Los Pirineus*, gracias a la intensa labor editorial y publicística de Pedrell y Balaguer, suscitó reacciones muy diversas. Entre las favorables, que son mayoría, unas destacan el carácter español del proyecto de Pedrell, como Rafael Mitjana, el padre Uriarte o la mayoría de los críticos extranjeros; y otras destacan su carácter catalán, como las revistas *La Renaixensa* o *La Veu de Catalunya* (Bonastre, 2004-5).

Pero las más reveladoras son las reacciones adversas, polarizadas en dos frentes, atacando la agenda nacionalista de Pedrell por razones antagónicas. Así, en 1895, el crítico Antonio Peña y Goñi ironiza con el compositor, primero porque su credo se basa en una ópera que no se ha estrenado, y sobre todo porque esta no es española, sino catalana. Más mordaz todavía será el compositor Ruperto Chapí, defensor de la zarzuela como vía hacia la ópera nacional: en 1903 le escribe un artículo a Pedrell rozando la falta de respeto: “Ópera en español, ¿entiendes?”. Y dándole una orden: “El idioma nacional como base general e indispensable de la nacionalidad”. Incluso Francisco A. Barbieri, gran amigo y admirador de Pedrell, tampoco compartía la adopción de elementos exclusivamente catalanes para hacer una ópera nacional. Según él, deberían utilizarse elementos “comunes a la mayoría de españoles” (Bonastre, 2004-5, pág. 258).

En el lado opuesto están los músicos e intelectuales próximos al nuevo catalanismo, que empiezan a cuestionar que España sea una auténtica nación y, por tanto, chocan con el nacionalismo de Pedrell. A propósito de *Por nuestra música* escribía el musicólogo Alexandre Cortada en 1891 que es tal la heterogeneidad de los elementos que forman la nacionalidad española que no se pueden fundir (Cortès, 1995, pág. 129). Pensemos que solo un año antes Prat de la Riba había proclamado que España solo es un Estado y la única patria (y nación) de los catalanes es Cataluña (1987, págs. 10, 13). Eran ideas todavía minoritarias, pero inflamaban los ánimos de jóvenes intelectuales y artistas. *Por nuestra música* representaba a sus ojos un estadio político y cultural superado y antagónico con su propio proyecto de país. Mientras la *Renaixença* declinaba, se estaba gestando la simbiosis del naciente modernismo con este nuevo catalanismo nacionalista. Y Pedrell era el enemigo.

Invocando a Wagner, se repudiaba su estética meridional, empapada de elementos orientales. Contra su mundo ibérico los modernistas presentaban la estampa idealizada de la Europa progresiva y desarrollada del norte. En 1893 el ensayista y dramaturgo Jaume Brossa escribía que “cuando Pedrell quiera entrar en el

Walhalla, Wagner ordenará que le cierren la puerta” (Pedrell, 1912, pág. 43). Paradójicamente, quien había sido uno de los primeros wagnerianos de la península (Pedrell), el “Wagner español”, como lo llamó el *Berliner Tageblatt* (Bonastre, 2004-5, pág. 265), quedaba excomulgado del nuevo credo wagneriano. Porque ahora este era un arma para dinamitar los puentes entre Cataluña y el mundo meridional de España.

Lo que indican todos estos testimonios es que el caso *Por nuestra música* no es solo musical o estético. Es político. Pedrell odiaba la política, pero su vida y su obra están inmersas en ella. No tenía alternativa. La nación es un concepto político. Y en la era de los nacionalismos la música y la cultura entera debían ser nacionales. La España del siglo XIX, desde la Guerra de la Independencia, consiste en una sucesión de intentos de construir un Estado nación, con avances, involuciones y baños de sangre. Pero ese Estado es solo un aparato administrativo si paralelamente no se activan discursos culturales para darle vida. Y esa es la misión de la música: despertar la pasión nacional, es decir, convertir la



Víctor Balaguer, el libretista de *Los Pirineus*.

nación en sentimiento. Por eso saltan chispas cuando Pedrell presenta su programa. No es un mero pasatiempo. Es material inflamable: mientras los unos ven en la catalanidad del músico fuerzas centrífugas a punto de estallar, los otros ven en su nacionalismo la bandera de España.

Con todo, la víctima de esta guerra ideológica fue la propia ópera. La primera representación de *Los Pirineus* se demoró hasta 1897, solo fue parcial y tuvo lugar fuera de España, en Venecia. Hubo que esperar a 1902 para verla en Barcelona, después de frustrarse las incontables tentativas por estrenarla en Madrid. Es verdad que cosechó un notable éxito, pero se dio a contratiempo, cuando ya habían cambiado las circunstancias que la cargaban de potencia y significado. En cuanto a *La Celestina* y *El comte Arnau*, sus dos óperas posteriores, Pedrell nunca las vio representadas. Resultaron, pues, premonitorias sus palabras de 1891

**Pedrell odiaba la política, pero su vida y su obra están inmersas en ella.
No tenía alternativa. La nación es un concepto político.
Y en la era de los nacionalismos la música y la cultura entera debían ser nacionales**

previendo “que otro, más afortunado que yo, saque mejores consecuencias del orden de ideas expuesto” (1991, pág. 53). El profundo análisis de Francesc Cortès (1995) ha revelado la maestría técnica de estas tres óperas, especialmente *La Celestina*, pero la realidad es que la música de Pedrell se fue quedando en los márgenes, mientras su pensamiento ganaba más y más relevancia, impulsado por su frenética actividad de pedagogo, crítico, conferenciante y musicólogo.

PEDRELL Y LA IDEA DE ESPAÑA

Tras la muerte del maestro, en 1922, su concepto de música nacional sigue extendiendo su radio de acción. Además de los compositores, lo adoptarán durante décadas críticos y musicólogos, moldeando en gran parte la imagen pública de la tradición musical española. La idea de Pedrell es ahora el eje del relato histórico. Así lo refleja *La música contemporánea en España*, del influyente musicólogo



Retrato de Felipe Pedrell (c. 1880).

Adolfo Salazar, donde se lee que *Por nuestra música* “establece la base estética fundamental de nuestra nueva escuela, la que en términos generales se trazó por Isaac Albéniz, Granados, Falla y sus compañeros y discípulos” (Salazar, 1930, pág. 50). O sea, que a Pedrell le debemos el proyecto; y a sus discípulos, su realización, sobre todo a Manuel de Falla, por plasmar en su obra “lo que es esencialmente típico del arte de su país” (pág. 186), fundiendo música popular y música histórica, como su maestro había propugnado. Una estética que Salazar había definido en 1923, en una carta al propio Falla, con una expresión rotunda: “nacionalismo de las esencias” (Torres, 2012).

La paradoja es que el relato del republicano Salazar, fallecido en el exilio (México, 1958), comparte su nacionalismo y su esencialismo con el relato que poco después oficializará la cultura franquista en el evento simbólico que abrió este ensayo: la exposición *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, de 1941. En plena dictadura se celebraba el primer centenario de Pedrell, que, contra todo pronóstico, marca un clímax en su reconocimiento. De maestro de ceremonias ejercía su discípulo Higinio Anglés, autor del catálogo y primer musicólogo profesional del país, que tomaba así el relevo fundando o refundando una ciencia musical genuinamente española. Anglés no dedicaba ninguna sección al siglo XX en su catálogo, pero España es el sujeto único de todo su esquema histórico; y Pedrell, “la figura más representativa de la música moderna española” (Anglés, 1941, pág. 5).

Sin embargo, la canonización de Pedrell tenía un precio: se explota su esencialismo, pero se calla su pluralismo. En parte ya lo había hecho Salazar, que apenas entra en la dimensión catalana de Pedrell. Tiende a articular la cultura musical española en clave centralista, con una imagen peyorativa de lo que llama regionalismos musicales. Pero en el caso de la dictadura la exclusión de cualquier signo sospechoso de catalanismo ya no es una opción, es un dogma. De un concepto doble de música nacional (a la vez esencialista y pluralista) se pasa a un concepto simple.

De una España impura, híbrida y plural se pasa a la España una, grande y libre. Y los folclores regionales se intentarán reunir en una sola cultura nacional, con un centro incuestionable y cerrado al mundo exterior. La tierra prometida es la autarquía cultural. Cierto: triunfa el concepto de Pedrell, pero volviéndose contra sí mismo.

Por suerte, hoy podemos decir que las cosas no fueron así. Pedrell nunca rompió sus vínculos con el catalanismo. Al contrario: con el tiempo se estrecharon, y en su última etapa se implicó de lleno en ese fuerte impulso institucional que estaba recibiendo la cultura catalana. Ahí está, por ejemplo, su titánica labor de catalogación de los fondos bibliográficos de lo que después sería el Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya; o la intensa colaboración con instituciones tan emblemáticas como el Orfeó Català y el Institut d'Estudis Catalans, al que dejaría en el testamento sus libros, partituras y manuscritos. Pero nada de esto le impidió coronar su carrera de musicólogo con dos obras hispánicas de envergadura y fuerza simbólica: las obras completas del polifonista castellano Tomás Luis de Victoria y su *Cancionero musical popular español*, que testimonian su firme compromiso con el proyecto de música nacional trazado en 1891. No estamos hablando de dos personas distintas. Ni de dos mundos separados. Son las dos caras de una sola identidad.

En definitiva, Pedrell fue catalán y español, como músico y como pensador. Creyó hasta el final en su propio concepto de música nacional. Y creyó también en una España híbrida y multicultural, capaz de comprender voces, lenguas e identidades distintas, sin exclusiones ni líneas rojas. Si esa España realmente existió, existe o puede llegar a existir, lo dejó a su criterio, pero sin esa idea no se entienden la figura ni el pensamiento de Felipe Pedrell.

Vicente Carreres es crítico y ensayista. Instituto Juan Andrés

BIBLIOGRAFÍA

- Higinio Anglés (1941): *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, Biblioteca Central.
- Víctor Balaguer (1860): *Bellezas de la historia de Cataluña*. Barcelona, Manero Editor.
- Francesc Bonastre (2004-2005): *Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps*. Recerca Musicològica, XIV-XV.
- Ruperto Chapí (1903): *El nacionalismo en la música. Para D. Felipe Pedrell*. El Imparcial, XXX-VII, n° 12974. 18 de mayo.
- Francesc Cortès (1995): *El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- José María Esteve-Faubel (2019): *Felipe Pedrell, la creación de la moderna musicología española y el Misterio de Elche*. Madrid, Instituto Juan Andrés.
- Josep Maria Fradera (1999): *El proyecto liberal catalán y los imperativos del doble patriotismo*. Ayer, n° 35.
- Joan Lluís Marfany (2009): “Catalanismo no es provincialismo”: *nacionalisme espanyol, catalanitat, i Renaixença*. Anuari Verdaguier, n° 17.
- Felipe Pedrell (1912): *Orientaciones*. París, P. Ollendorff.
- Felipe Pedrell (1991): *Por nuestra música*. Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Felipe Pedrell (2003): *Cancionero musical popular español*, vol. I. Barcelona, Boileau.
- Antonio Peña y Goñi (1895): *Cuatro soldados y un cabo*. La Época. 5 de mayo.
- Enric Prat de la Riba (1987): *La nació i l'Estat. Escrits de joventut* (a cargo de Enric Jardí). Barcelona, La Magrana.
- Adolfo Salazar, Adolfo (1930): *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave.
- Elena Torres (2012): “El ‘nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética?’” En Pilar Ramos (coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño, Universidad de la Rioja.

La Celestina de Felipe Pedrell y la ‘Trilogía ideal’: una cuestión bien planteada

FRANCESC CORTÈS MIR

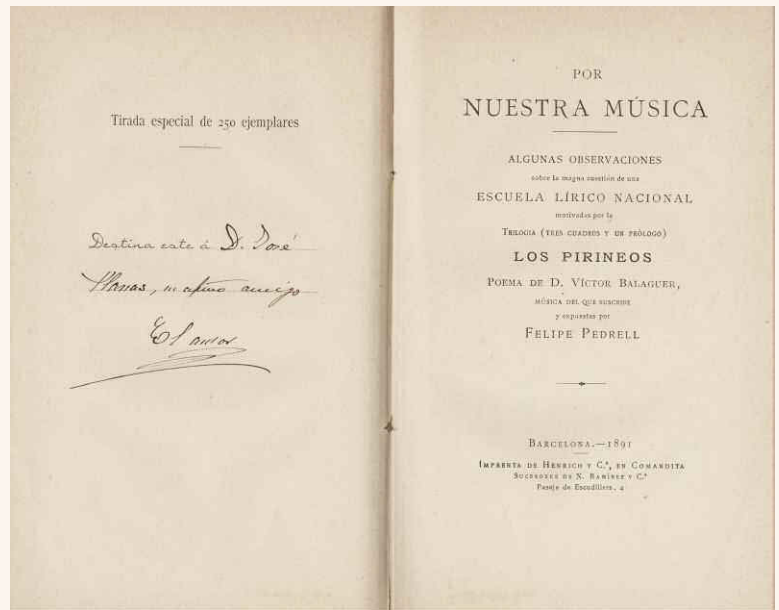
AFORTUNADAMENTE, la figura de Felipe Pedrell está siendo objeto de un continuado trasiego con la publicación de estudios entre los que descuellan la recuperación de su creación musical. Ante una figura tan poliédrica como fue la suya, con una producción musical, literaria y musicológica de unas proporciones colosales, es casi obligado que las distintas aproximaciones a su obra tiendan a compartimentarse en cada una de sus vertientes: el crítico, el musicólogo, el compositor, etc. Pero ahí nos perderíamos los entresijos que conectan todas sus facetas, que él mismo consideraba unidas.

La prosa con la que redactó sus memorias era afilada, directa y torrencial, dotada de una convicción abrumadora. La extensa documentación que acompañaba su autobiografía, tanto en la primera parte —*Jornadas de Arte* (c. 1911) —, como en la segunda —*Orientaciones* (c. 1912)— aportan tanta minuciosidad de datos que se suele equiparar por su rotundidad y acierto intuitivo como si se tratara de otra de sus publicaciones musicológicas. Toda autobiografía, sin embargo, pasa por el filtro de la memoria, a través de un proceso selectivo personal que convendría contrastar. Pedrell construyó su imagen en un momento en el que la realidad musical española solo permitía dos formas de existencia: el genio o el menosprecio. Al completar sus memorias con otras fuentes podemos añadir muchos matices que enriquecen su figura, y somos algo más fieles al curso sinuoso de los hechos que acabaron forjando su pensamiento.

El elemento central de la actividad de Pedrell, sobre el que giraban sus preocupaciones, fue la composición, concretamente la creación operística. Fue el punto focal indiscutible hacia el que convergieron tanto su ingente labor musicológica, como la crítica o los múltiples esfuerzos y proyectos para la divulgación. La investigación musicológica la entendía como una disciplina auxiliar que aportaba ejemplos e inspiración para la creación compositiva. Su momento histórico correspondió con el de los herederos de la renovación romántica, iniciada en España hacia 1835. Quizás fuera este uno de los tramos más complejos del siglo XIX por la multiplicidad de actitudes que convivieron, algunas opuestas entre ellas. La cultura, entendida como la producción y diseminación del arte y del conocimiento, estuvo al servicio de los nacionalismos románticos. Como propone Leersen, la elevación de la propia identidad cultural romántica entró en la agenda sociopolítica decimonónica¹.

La Celestina (1902), que se estrena en el Teatro de la Zarzuela este mes, formaba parte de lo que Pedrell denominó “Trilogía ideal”. Las otras dos óperas eran *Los Pirineus* (1891) y *El comte Arnau* (1904). Sin ninguna duda, estamos ante tres piezas fundamentales de la ópera española en el cambio de siglo. Por encima de ellas planea un escrito que, tanto ahora como entonces alcanzó un puesto referencial e ineludible dentro de los varios planteamientos del nacionalismo: *Por nuestra música* (1891).

El relato ortodoxo se ha ido repitiendo desde hace más de cien años. Este tópico se ha convertido casi en el único párrafo conocido sobre Pedrell en el ámbito internacional, aparte del magisterio que ejerció sobre algunos de los compositores más sobresalientes de la siguiente generación. No por calificarlo como ortodoxo, y resultar en buena



Por nuestra música de Felip Pedrell, Barcelona, imprenta Henrich & cia, 1891. Ejemplar dedicado a José Llanas.

medida una aseveración sólida, deja de ser una paradoja. El objetivo inicial de Pedrell cuando redactó *Por nuestra música* no era convertirlo en un manifiesto. *Los Pirineus* se estrenó cantada en italiano (bajo el título *I Pirinei*) en enero de 1902 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Hubo varias interpretaciones parciales, anteriores y posteriores, como la que tuvo lugar en 1938. Luego la obra esperó hasta su representación en el Liceu, en versión concierto en 2003. *La Celestina* alcanzó aún menos representaciones, y todas parciales. En 1999 se grabaron algunas escenas bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, junto con otra interpretación, también parcial, en el Liceu en 2008. De *El comte Arnau* solo se pudieron escuchar unas escenas en 1936, dentro del Festival Internacional de la Sociedad de Musicología que tuvo lugar en Barcelona, a altas horas de la madrugada, en un concierto dirigido por Pau Casals y dedicado a autores españoles.

A pesar de lo poco que se pudo escuchar su música, se discutió, polemizó y debatió sin tregua alrededor de *Por nuestra música*. Lo curioso del caso es que el escrito solo pretendía convertirse en una defensa a priori de *Los Pirineus*, con el objetivo de facilitar su estreno. Avanzaba algunas ideas acerca de *La Celestina*, pero no planteaba su composición. ¿No resulta curioso que durante lustros se mantuvieran ardientes polémicas sin haber oído ni un compás de sus óperas?

En abril de 1891, cuando Pedrell tenía bastante avanzada la composición de *Los Pirineus*, escribió a Víctor Balaguer, libretista de la ópera, para comunicarle que iba tomando apuntes de algo que aún no sabía qué formato tendría: “A ciencia cierta, [si será] una disquisición literaria y estética sobre nuestra obra [...], un estudio completo sobre el poema, el canto popular y su importancia etnológica, el *Leitmotive* del



Los Pirineus. Trilogía de Víctor Balaguer, Barcelona, Henrich & Cia, 1891, 2.ª edición de lujo con gofrados.

drama lírico moderno en general y los *Letimotive* de *Los Pirineus*, todo exornado con ejemplos para mayor edificación del leyente y para que pueda tirarme a fondo adelantándome a los *mal rahonadors* de mañana, a quienes les doy preparado el caldo”.

Ahí está el verdadero origen de *Por nuestra música*. Ese proyecto de ‘disquisición literaria’ lo trató con el periodista y escritor ceretano Lluís Cutchet i Font (1815-1892), amigo íntimo de Balaguer. Cutchet fue un impulsor de la Renaixença literaria, a la par que firme militante del liberalismo regionalista progresista. Por tanto, la cuestión clave del objetivo de *Por nuestra música* no está tanto en detenerse sobre el uso del canto popular, del drama moderno, o de unos mal llamados *Leitimotive*.

Por encima de la 'Trilogía ideal' planea un escrito que, tanto ahora como entonces, alcanzó un puesto referencial e ineludible dentro de los varios planteamientos del nacionalismo: Por nuestra música (1891)

De hecho, es saludable no insistir demasiado en la influencia de Wagner porque sus dimensiones condicionan la obra pedrelliana. Las preguntas y objetivos que conviene plantear son otros. ¿Para quién preparaba Pedrell el caldo? ¿Quiénes eran esos ‘mal razonadores’, que temía que opinaran sobre la ópera antes de oírla?

El primer escollo que debía superar *Por nuestra música* era la recepción por parte de la prensa. La mayoría de las publicaciones periódicas generalistas catalanas, incluso el semanario *La Renaixença* —que no hacía buenas migas con Pedrell—, le dedicaron comentarios muy positivos. Sin embargo, la revista *L’Avens* (1881-1893), vinculada con los grupos de jóvenes modernistas e ideológicamente conectada con las nuevas vertientes del catalanismo, arremetió en contra de *Por nuestra música*. La cuestión poseía un calado sociopolítico profundo, con ramificaciones literarias y artísticas, no solo las filias y fobias que

condicionaban la música de la época. Su actitud era crítica y polémica, innovadora, con unas tendencias que fueron fluctuando según las ideologías de los que ocupaban su dirección. En todo caso, *L’Avens* dio sus primeros pasos distanciándose del catalanismo medievalista.

Pedrell era coetáneo de la Renaixença literaria. Había nacido en Tortosa en 1841. El poeta Jacint Verdaguer, por poner un ejemplo paradigmático, nació en 1845, el mismo año que otro referente del teatro catalán, Ángel Guimerà. La Renaixença alcanzó uno de sus momentos culminantes en la denominada restauración de los Juegos Florales de Barcelona en 1859³. La divisa que presidía el certamen era “Patria, Fe y Amor”. Los distintos galardones dedicados a las composiciones poéticas versaban sobre cada una de esas temáticas. Y, tal como ejemplifica Leerssen en otros modelos nacionalistas, había unas ideologías con varios matices que sustentaban ese movimiento literario. Pero no eran las únicas de la Cataluña finisecular. La corriente del teatro y la zarzuela en catalán era opuesta, en parte, a los Juegos Florales, y alcanzó un gran impacto social, también con planteamientos sociopolíticos muy distantes. Esa corriente la podríamos personalizar en la figura del dramaturgo Frederic Soler i Hubert (1839-1895) —que firmaba como Serafí Pitarrá—, autor de dramas, de las *gataas* y de varios libretos de zarzuelas de temática catalana. Ideológicamente Pitarrá era liberal, librepensador y republicano.

Pedrell, en cambio, hizo suya la divisa de los Juegos Florales. El tema de la Patria se correspondería con la ópera *Los Pirineus*; el Amor con *La Celestina*, mientras que la Fe debería haberse transformado en una ópera cuyo argumento se centraba en el escritor y filósofo mallorquín Ramon Llull. Sin embargo, este último proyecto no cuajó porque otros compositores se le adelantaron, ya que existía un gran interés literario y filosófico alrededor de la figura de Llull. Ricardo Villa empezó a trabajar sobre un libreto de Dicenta, *Raimundo Lulio* (1902); Verdaguer estaba escribiendo las *Perles del ‘Libre d’ Amic e d’ Amat*, y el archiduque austriaco Luis Salvador se abocó en la restauración del monasterio mallorquín de Miramar, donde había residido Llull.

Culturalmente los Juegos Florales mantenían plena vigencia a principios del siglo XX. Se habían extendido hacia Valencia, organizados allí por la sociedad Lo Rat Penat en 1879. También se celebraban en Alicante y en Mallorca. Habían proyectado un modelo literario y cultural en casi todas las ciudades de Cataluña. Incluso se trasplantaron al mundo coral: Lluís Millet organizó un certamen musical que seguía los mismos patrones literarios, las Festes de la Música Catalana, celebradas desde 1904, aunque sin la continuidad del certamen literario debido a presiones políticas.

El contexto cultural y sociopolítico era mucho más atornasolado y complejo. Desde finales del siglo XIX, los detractores de los Jocs Florals iban en aumento. Algunos los consideraban arcaizantes, acusándolos de sustentar un modelo literario ochocentista *demodé*. Santiago Rusiñol redactó una parodia teatral, *Los Jocs Florals de Camprosa* (1902), que ironizaba sobre el idealismo medievalista, al tiempo que atacaba una vertiente sociopolítica del catalanismo opuesta a los planteamientos más radicales de un sector de la revista *L’Avens*.

Por nuestra música, que surgió como explicación y defensa de *Los Pirineus*, se convirtió rápidamente en ideario del nacionalismo musical. Su recepción quedó mediatizada no solo por las distintas formas de entender el complejo nacionalismo musical español, sino porque algunos aspectos de su contenido chocaban en Cataluña con un contexto cultural en el que diversas sensibilidades estaban en pugna.

Cuando Pedrell ya tenía redactado casi todo el contenido de *Por nuestra música*, ocurrieron dos hechos que, en cierta medida, empezaron a despertar su interés por *La Celestina* y el repertorio musical hispánico renacentista. En primer lugar, el periódico francés *Le Figaro* abrió una polémica alrededor de la ópera de Bruneau y Gallet, *Le Rêve*, preguntándose si era lícito que las óperas abandonaran la costumbre de escribir sobre un libreto en verso. Intervinieron muchos compositores posicionándose a favor de las piezas escritas en prosa. El 8 de agosto de

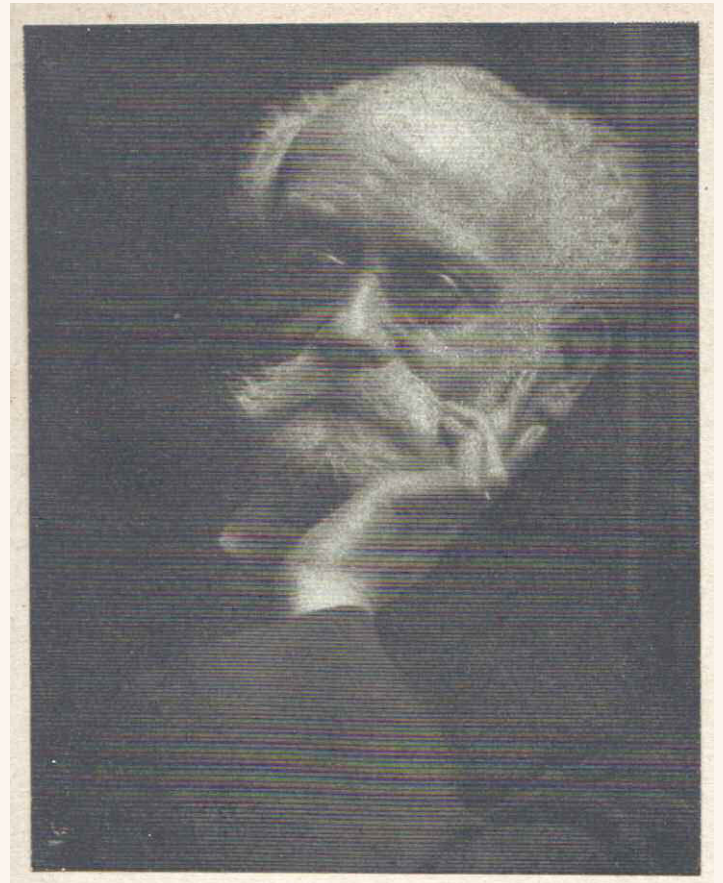
1891, Pedrell publicó en *La Vanguardia* un extenso artículo en el que sopesaba el ejemplo de *Le Rêve*, ópera escrita a partir de una novela de Zola. El crítico literario Josep Yxart animó a Pedrell a reproducir en España un debate similar. Su intervención se incorporó a *Por nuestra música* cuando ya estaba concluido el estudio en forma de un apéndice titulado “Cuestión mal planteada”. En los devaneos de Pedrell acerca de algunos ejemplos de autoridad escritos en prosa, afirmó: “En efecto, Shakespeare, Goethe y otros que podría citar, han escrito ciertas obras en esta forma. En nuestra literatura antigua poseemos una obra que sería el ideal del libretto en esta forma mixta, *La Celestina*, la famosa tragedia de Calixto y Melibea, y en la moderna, solo citaré dos, *El drama nuevo* y *El Doctor Lañuela* [...]”⁴.

En segundo lugar, en octubre de 1891, y después de un intercambio epistolar con Francisco Asenjo Barbieri, Pedrell envió una extensa carta a Eduard Hanslick, luego de enterarse que el crítico austriaco aseguraba que la polifonía española era muy tardía, e inspirada toda ella sobre modelos flamencos. En su acerada carta, Pedrell citaba como precedentes a Peñalosa, Salinas, Morales, Victoria... En definitiva, le demostraba a Hanslick la existencia de un repertorio autóctono hispano. Sobre ese repertorio, al cabo de pocos años, se inspiró para extraer las citas temáticas de la ‘música histórica’ con que estructuró *La Celestina*. La mayoría de los temas y citas proceden de Salinas, que él veía próximo temporal y geográficamente a Fernando de Rojas.

Después del éxito que alcanzó la representación de *Los Pirineus* en el Liceu a principios de 1902, el empresario Albert Bernis le ofreció a Pedrell la posibilidad de estrenar otra ópera como primer título para abrir la temporada de 1903-04. Era una oportunidad única. Normalmente las obras de autores españoles solo se estrenaban a final de temporada, cuando el riesgo económico para el empresario —en caso de poca asistencia de público— era asumible, o acarrearba pérdidas menores.

Durante junio de 1902, Pedrell empezó a seleccionar el texto de *La Celestina* al mismo tiempo que iniciaba la composición. En esos meses estaba preparando una de sus obras musicológicas de referencia: la edición de las *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, que Breitkopf und Härtel empezó a publicar en el año 1903. Podemos suponer varias motivaciones que inclinaron a Pedrell hacia *La Celestina*. En cierta medida él ya lo avanzaba en el apéndice a *Por nuestra música*. Incluso en un pasaje de su *Catálogo manuscrito*, un libro en el que anotaba meticulosamente todas sus composiciones, había manifestado en 1880 su intención de poner música a una obra redactada en prosa.

En la redacción de sus memorias, en cambio, anticipó una supuesta inspiración durante los años de juventud en Tortosa, cuando la primera lectura de *La Celestina* le impactó: “Mi tío Jaime era aficionadísimo a la lectura [...] fueron saliendo de su biblioteca las cosas más anacrónicas entre sí que puedan imaginarse, el *Teatro Social del siglo XIX*, de Fray Gerundio, y el *Quijote*, de Cervantes [...] Uno de los tales libros era el



Fotografía de Felipe Pedrell reproducida en *Escritos Heortásticos*, Vilanova i la Geltrú, Oliva impresor, 1911.

Pero, probablemente, habría otras motivaciones que le inclinaron a elegir el texto de Fernando de Rojas y emprender su composición a un ritmo febril, aparte de que pudiera tener alguna certeza de un estreno inmediato. Una de ellas fue el impacto que le había dejado la lectura del prólogo, en sus mocedades, debido al escritor tortosino Jaume Tió (1816-1844), que editó una versión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en 1840. Otra motivación, no menos importante, fue de índole conmemorativa: coincidía con la celebración de los quinientos años de las ediciones de Toledo (1500) y de Sevilla (1501) de la obra de Fernando de Rojas.

Para impulsar el estreno de *Los Pirineus*, Pedrell intentó aprovechar los fastos del IV Centenario del Descubrimiento de América. No tuvo suerte y no se estrenó en 1892. En cambio, con *La Celestina*, los quinientos años de la conmemoración editorial sí que estaban plenamente

justificados. No solo coincidía en un hecho cronológico, sino que además el escritor y crítico Francisco Fernández Villegas —Zeda— preparaba una adaptación de la novela en formato escénico para representarse en el Teatro Español de Madrid en 1903. Pedrell y Zeda se cartearon, intercambiándose sus respectivas versiones.

Y, no por citarlo al final fue una motivación menos importante el hecho de que Pedrell conociera que tanto Amadeo Vives como Ruperto Chapí tenían intención de emprender la conversión en ópera del mismo argumento. En julio de 1902, coincidieron los tres en Valencia y, según el relato de Pedrell a Ramon Fornells, que gestionaba sus derechos como autor, él les había dado ya por hecho que tenía la ópera escrita, evitando que ni Vives, ni Chapí se le adelantaran.

Como vemos, las opciones estéticas que orientan las tres óperas de la “Trilogía ideal” de Pedrell responden a motivaciones musicales apenas vinculadas con la divisa de los Juegos Florales —Patria, Fe y Amor—. El contenido musical era mucho más coherente con las propuestas estéticas expuestas en *Por nuestra música*. Los pilares que sustentaban su

Los pilares que sustentan el ideario nacionalista de Pedrell tienen una presencia variable en cada una de las tres óperas de la Trilogía, de forma que cada una posee una identidad singular

Hamlet, de Shakespeare, y el otro *La Celestina*, *Tragi-comedia de Calisto y Melibea*. [...] El efecto producido por la obra de Shakespeare fue de aquellos que se conservan toda la vida [...] El efecto causado por *La Celestina*, si bien profundo, no fue tan pavoroso como el que me produjo el *Hamlet*. Del comentario moral, ¿qué podía saber yo?, ¿qué fuerza de abstracción podía poseer para llegar hasta el fondo de las conciencias de los personajes de la tragicomedia, ni cómo analizar sus almas?”⁵.

Nuevamente asomaba Shakespeare entre sus argumentaciones interpretando ahora *La Celestina* como una especie de contrapeso hispánico al dramaturgo inglés. Pedrell sentía veneración por Shakespeare, a pesar de resistírsele en los varios intentos que hizo por convertir en ópera alguno de sus dramas.



Raig de lluna de Apeles Mestres, figurín para la representació de Los Pirineus, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

ideario nacionalista tienen una presencia variable en cada una de las tres obras, de forma que cada una posee una identidad singular. Si comparamos la dramaturgia de las tres —*Los Pirineus* (1891), *La Celestina* (1902) y *El comte Arnau* (1904)— podemos concluir que son muy distintas entre sí, con un tratamiento vocal e instrumental acomodado al trasfondo argumental de cada una de ellas.

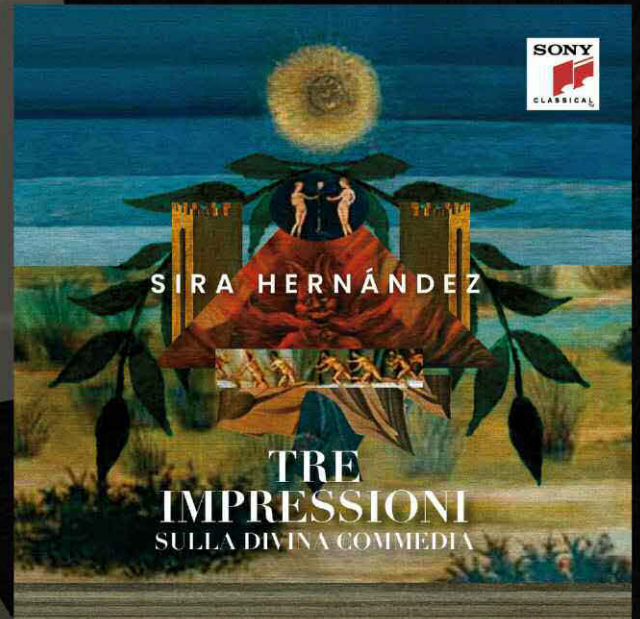
La carga épica y emotiva de *Los Pirineus* no asoma casi en *La Celestina*. La especulación armónica y tímbrica, junto con la transcendencia que alcanza la canción popular —de tradición oral— en *El comte Arnau* no derivó de una evolución acumulada después de haber compuesto *La Celestina*. Aparte de estos grandes trazos que son solo útiles para comprimir en pocas palabras el perfil de cada una, resulta evidente que para Pedrell la experiencia resultante de ver representado *Los Pirineus* en 1902 tuvo repercusiones en la composición de *La Celestina*. La más evidente está, sin duda, en su instrumentación, más equilibrada y rica en gradaciones tímbricas, con resultados muy interesantes.

La dramaturgia y la concepción escénica, en líneas generales, es mucho más activa y queda menos lastrada por el peso épico que necesitan las otras dos óperas. Incluso en la manipulación temática, o el uso de la ‘música histórica’ con motivos extraídos de Salinas en *La Celestina*, Pedrell consiguió una integración ejemplar en el lenguaje global de la partitura, un procedimiento que la convirtió en una ópera de referencia para varios de sus discípulos, singularmente para Manuel de Falla. Solo por este aprecio ejemplar por parte de Falla se justifica el interés y necesidad de poder escuchar y dar una nueva vida a *La Celestina*.

Francesc Cortès Mir es catedrático de Musicología en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)

NOTAS

1. Joep Leerssen: *Notes on Culture, Cultivation, and Romantic Nationalism*, Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pág. 54.
2. Carta de Felipe Pedrell a Víctor Balaguer, 18 de abril de 1891. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.
3. Véase Josep M. Domingo: “Barcelona i els Jocs Florals” (1859). *Modernització i romanticisme*, Barcelona, MUHBA, 2011.
4. Felipe Pedrell: *Por nuestra música*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía, 1891, pág. 130.
5. Felipe Pedrell: *Orientaciones (1892-1902)*, París, Librería Paul Ollendorff, págs. 231-233.



Sira Hernández, debuta en el prestigioso sello discográfico Sony Classical en su doble faceta de pianista y compositora.

"Corazón y cabeza, conocimiento y palpitación se unen en un viaje tan revelador y sorprendente como excitante."

Juan Ángel Vela del Campo

YA A LA VENTA

WWW.SIRAHERNANDEZ.COM



Miotta MSM Molière

WWW.MIOTTAEMOLIERE.COM

La adaptación literaria de *La Celestina*: reinterpretando el canon

ELENA TORRES

COMO es bien sabido, durante el siglo XIX fueron varias las naciones que se esforzaron en articular un pasado común como estrategia para reforzar los nacientes sentimientos identitarios. En España, esa mirada al pasado tuvo una particular relevancia, principalmente en el período de la Restauración —es decir, entre 1874-1902—, ya que el nuevo modelo de Estado apostó precisamente por la historia como elemento cohesionador.

La ópera, en tanto arte de representación simbólica, actuó como catalizadora y altavoz de la cultura de su tiempo, lo que redundó en un incremento de obras dramático-musicales inspiradas en asuntos históricos. De hecho, en las primeras décadas de la Restauración encontramos numerosos títulos que nos trasladan a diferentes escenarios clave del pasado español, cuyo tono épico contribuye a ensalzar la nueva imagen de España. Recordemos, por ejemplo, *Las naves de Cortés* de Antonio Arnao y Ruperto Chapí (1876), basada en la conquista de México por parte de Hernán Cortés; o *Guzmán el Bueno* de Antonio Arnao y Tomás Bretón (1877), ambientada en el célebre episodio transcrito en Tarifa en el siglo XIII.

En este marco se inserta *La Celestina* de Felipe Pedrell, una ópera compuesta en 1902 sobre libreto basado en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, cuya creación responde a esa mirada general sobre la historia, y en concreto sobre uno de los referentes literarios de la lengua española.

DE OBRA PROHIBIDA A CLÁSICO LITERARIO

El éxito de la obra de Fernando de Rojas desde la fecha de su primera edición, en 1499, es incuestionable. Las diferentes versiones y las numerosas ediciones que se publicaron en los años siguientes revelan la celebridad de la obra, y su transmisión a través de fuentes tanto impresas como manuscritas¹. Pero ¿cómo y cuándo pasó la obra a formar parte del canon literario español y a ser fuente de inspiración para otras artes?

Tras la amplia difusión de la obra en el siglo XVI, *La Celestina* dejó de ser un texto de consumo inmediato. La ausencia de nuevas ediciones hasta entrado el siglo XIX —como las que se

realizaron de Lope de Vega o de Miguel de Cervantes— dificultó su circulación, posiblemente por la libertad moral de su argumento y por haber sido expurgada por la Inquisición. Ahora bien, pese a abandonar la categoría de *best-seller*, el reconocimiento de la *Tragicomedia* se mantuvo e incluso incrementó

en los círculos especializados, lo que posibilitó que la obra entrara en el pódium de las glorias nacionales. Así, el jesuita Juan Andrés ensalzó la obra en términos superlativos y la utilizó para afianzar el liderazgo de España en la historia literaria universal, mientras que Leandro Fernández de Moratín calificó su prosa de modélica, junto a la de *El Quijote* y *El Lazarillo de Tormes*². Nótese que el elogio de Moratín proviene de las características de *La Celestina* que encajan con la estética neoclásica a la que él mismo se adscribe (regularidad de la fábula, verosimilitud de la historia, retrato de costumbres...), lo que confirmaría la capacidad de



La carta, óleo sobre lienzo de Luis Paret y Alcázar, c. 1772, colección particular.

reinterpretación de la obra, propia de los clásicos.

Esta valoración de los intelectuales tuvo un pronto reflejo en el ámbito artístico. Durante el siglo XVIII y primeras décadas del XIX encontramos diferentes recuerdos celestinescos en la pintura española, como el óleo de Luis Paret y Alcázar *La carta* (1772), en el que una joven

Pese a abandonar la categoría de best-seller, el reconocimiento de la Tragicomedia se mantuvo e incluso incrementó en los círculos especializados

lee en un jardín, mientras la celestina, sentada a su espalda, espera la contestación con las monedas en el regazo³. O el lienzo *Maja y celestina al balcón* (c. 1808-1812) de Francisco de Goya, que reitera la imagen de vieja alcahueta de mirada pícaro⁴.

Esta fascinación por la comedia humanística, en principio minoritaria, se incrementó exponencialmente a partir de 1822, coincidiendo con la primera edición moderna de la obra publicada en Madrid por León Amarita. A ella le siguieron seis ediciones más en el siglo XIX, entre las que destaca la realizada por el librero Eugenio Krapf



Maja y Celestina al balcón, óleo sobre lienzo de Francisco de Goya, c. 1808-1812, colección particular.

en 1899, en dos tomos y con estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo⁵.

Según ha documentado Francesc Cortès, al comenzar la elaboración de la ópera, en 1902, Felipe Pedrell disponía de tres versiones de *La Celestina* en su biblioteca. De ellas utilizó principalmente la edición preparada por Menéndez Pelayo, de la que extrajo casi íntegramente los diálogos para el libreto⁶. El rigor y profundidad del estudio del santanderino, que marcó un punto de inflexión en la recepción de la obra, junto con su consagración definitiva de *La Celestina* como parte del

cultura de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Basta ver la cantidad de obras artísticas que parecen derivarse de la fórmula celestinesca, como las novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós⁸, o el óleo de Ignacio Zuloaga titulado *Celestina*, de 1906.

Justamente en 1902, pocos meses antes de que Pedrell iniciara su ópera, *La Celestina* había permeado con fuerza en la sociedad de su tiempo. La Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos acoge información sobre diferentes estudios, entre los que destaca el de Manuel Serrano y Sanz acerca de las *Noticias biográficas de Fernando de Rojas*, con una repercusión extraordinaria⁹. Medios como El País lamentan la venta de la biblioteca del marqués de Jerez a “un millonario yanqui” —se trata del arqueólogo e hispanista Archer Milton Huntington—, pues suponía la pérdida para España de tesoros bibliográficos como “las ediciones más raras de *La Celestina*”¹⁰. Corren rumores de que tanto Amadeo Vives como Ruperto Chapí tienen intención de emprender sendos proyectos escénicos con el mismo argumento —así lo recoge el crítico Caramanchel en La Correspondencia de España, en abril de 1902”—. Y se mantiene en la cartelera la comedia de magia *Los polvos de la madre Celestina*, una obra ‘acomodada’ del teatro francés por Juan Eugenio Hartzenbusch, cuyo estreno había tenido lugar en 1841. Su argumento disparatado —que toma por protagonista a la vieja urdidora—, junto con la comicidad, el vertiginoso ritmo escénico y la riqueza casi cinematográfica de sus decorados hacían las delicias del público todavía en 1902, contribuyendo a difundir al personaje entre los círculos más populares¹².

Vista desde esta perspectiva, la ópera de Pedrell nace de su inquietud por bucear en la historia de la literatura española, pero representa también la culminación del interés por la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que se vivió a lo largo del siglo XIX; un interés promovido desde los círculos intelectuales y artísticos, pero que había calado ya en el ámbito de la cultura popular.

Ahora bien, ¿cómo entendería esta obra el público decimonónico?, ¿desde qué prisma se contemplaba al clásico en el tránsito de los siglos XIX al XX? Francesc Cortès señala la extrañeza que produciría en la audiencia el léxico y las construcciones gramaticales arcaicas, así como su desusada forma literaria. Pero el investigador incide también en el proceso de apropiación y resignificación que había sufrido *La Celestina* desde inicios del Romanticismo. Si en los siglos XVIII y XIX primaba la visión moralizante de la obra, en la siguiente centuria la comedia humanística se viste un nuevo traje, acorde a los ideales de la época: Fernando de Rojas es considerado como un innovador, y se ensalza en ella la pasión, el sentimiento trágico y, en definitiva, la presentación de un amor dramático y transcendente, capaz de conducir hasta la muerte. Como hijo de su tiempo, Pedrell se suma a esa idealización de la obra, y fija la temática de su ópera en “el placer trocado en dolor, y el amor en muerte”¹³.

La ópera de Pedrell nace de su inquietud por bucear en la historia de la literatura española, pero representa también la culminación del interés por la Tragicomedia de Calisto y Melibea que se vivió a lo largo del siglo XIX

APROPIARSE DEL CANON: FELIPE PEDRELL, REESCRITOR DE LA CELESTINA

Una vez decidido el argumento de la ópera, Pedrell abordó el proceso de creación de manera vertiginosa: el 30 de junio de 1902 comenzó la selección del libreto y el 6 de

agosto había terminado la adaptación completa de la obra¹⁴. En cuanto a las estrategias que siguió para transformar la comedia de Rojas en su propia ‘tragicomedia lírica’, llama la atención que la adaptación literaria sea obra exclusiva de Pedrell, quien acometió el trabajo guiado por los consejos de su amigo, el escritor y político Magí Morera. El alto nivel de erudición del músico y su profundo conocimiento del mundo teatral lo capacitarían para llevar a cabo esta labor en solitario, como haría más adelante Manuel de Falla al enfrentarse a la prosa de Cervantes en *El retablo de maese Pedro* (1923).

LA CELESTINA EN EL HORIZONTE ARTÍSTICO DE FELIPE PEDRELL

Más allá de la consideración de *La Celestina* como parte del canon literario, la aportación de Fernando de Rojas estaba muy viva en la

agosto había terminado la adaptación completa de la obra¹⁴. En cuanto a las estrategias que siguió para transformar la comedia de Rojas en su propia ‘tragicomedia lírica’, llama la atención que la adaptación literaria sea obra exclusiva de Pedrell, quien acometió el trabajo guiado por los consejos de su amigo, el escritor y político Magí Morera. El alto nivel de erudición del músico y su profundo conocimiento del mundo teatral lo capacitarían para llevar a cabo esta labor en solitario, como haría más adelante Manuel de Falla al enfrentarse a la prosa de Cervantes en *El retablo de maese Pedro* (1923).

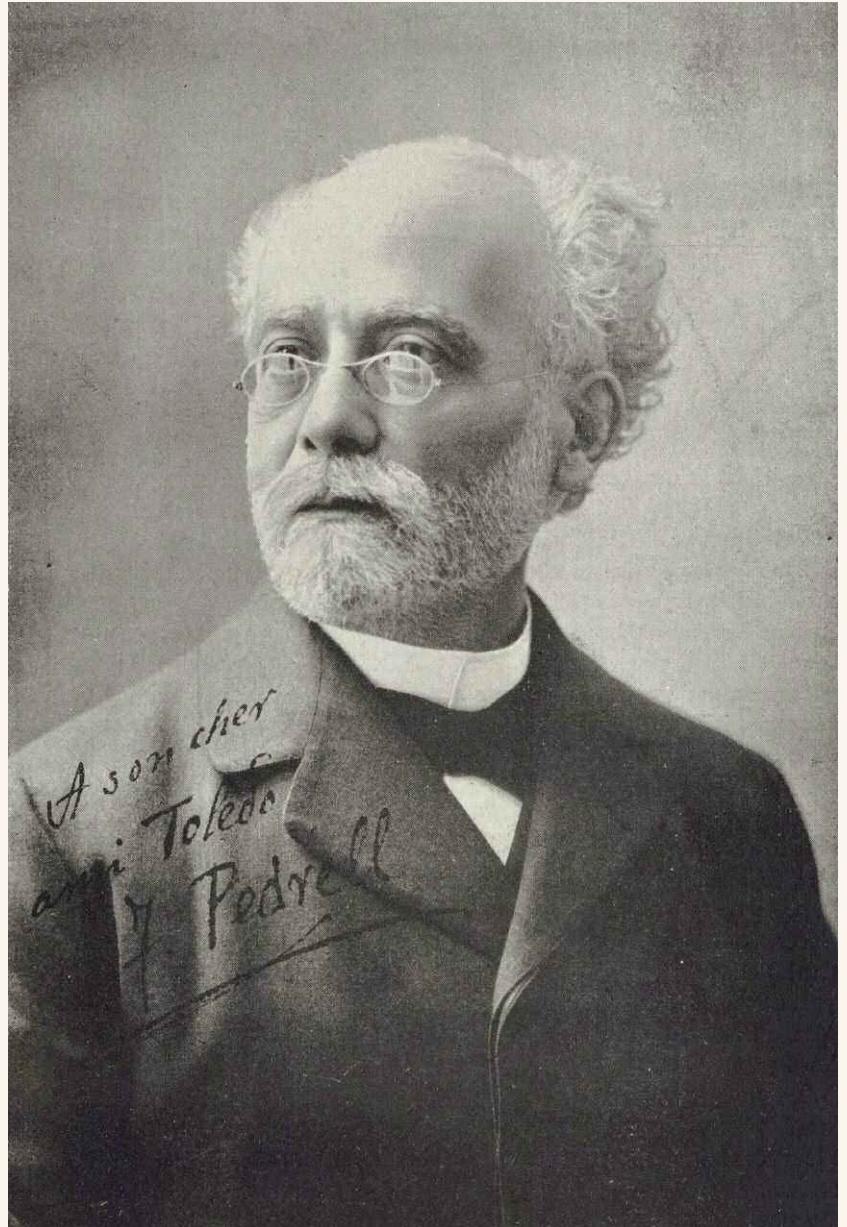
Además, Pedrell apostó por mantener intactos el léxico y la sintaxis del castellano antiguo, pese a las dudas que esta decisión generó en su entorno más inmediato. Más allá del ejercicio de síntesis y esencialización requerido en cualquier obra escénica, el compositor

respetó las estructuras gramaticales y el vocabulario arcaico, lo que le permitió bucear en la historia también desde el ámbito literario. Este sometimiento —casi veneración— al lenguaje de Fernando de Rojas trajo una consecuencia más, y es que el libreto de *La Celestina* está escrito en prosa, con lo que rompe la tradición centenaria de la ópera española de usar textos en verso. Es, sabemos, una decisión premeditada que estimuló particularmente al músico, y que sirvió de guía a futuras creaciones operísticas.

Por otro lado, la obediencia al texto original no impidió la introducción de algunos cambios, que posibilitaron a Pedrell ajustar la obra a las coordenadas del drama lírico romántico. Para mantener la lógica argumental, el músico seleccionó determinadas escenas, hizo cambios en la disposición de los cuadros, echó mano del *flashback* y propuso la síntesis de los diálogos¹⁵. En aras de trasladar la obra renacentista a la estética decimonónica, Pedrell puso en marcha varios mecanismos, como el cambio de escenario. Por ejemplo, en el primer acto de la ópera, sustituye la ambientación urbana de la *Tragicomedia* por un entorno boscoso, mucho más del gusto romántico, en el que se desarrolla la imprescindible escena de caza —imposible no pensar en los precedentes ilustres, desde *El cazador furtivo* de Weber (1821) hasta *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) —.

Paralelamente, el coro se convierte en un elemento vehicular en la ópera pedrelliana, cuando ni siquiera estaba previsto en la obra original. Este actúa como llave de entrada para la polifonía antigua —fuente de inspiración básica para Pedrell—, así como para incrementar el efecto dramático. Sirva como ejemplo el *Kyrie* que se canta como cierre del segundo acto de *La Celestina*, un coro religioso en latín, de los muchos que se emplearon en la ópera española del siglo XIX.

La búsqueda de la tensión teatral propicia también el énfasis en determinadas escenas, como la de la muerte de Celestina y sus dos criados en el cuarto acto, que adquiere tintes trágicos, incluso épicos¹⁶. La obra de Fernando de Rojas, pensada para ser leída, no necesitaba del dinamismo de la trama; sin embargo, para convertir la comedia humanística en un espectáculo escenificado, era preciso articular un punto culminante hacia el final de la ópera, que atrajera la atención del público. De ahí la intensidad del cuadro, con los gritos desesperados de Elicia y Areúsa, el coro de vecinos intrigados por lo que ha ocurrido, el pregón que anuncia la condena de Sempronio y Parmeno, la oración de los frailes y la intervención de los Niños de la Hermandad de la Caridad, que cantan entre la multitud apiñada. Con esta escena grandilocuente, además, Pedrell buscaría complacer al oyente de su época, acostumbrado a los impactantes números de conjunto y a la recreación en la tragedia, recurrente en la ópera *verista*.



Felip Pedrell, fotografía dedicada a Vicente Toledo, directo artístico de la delegación de la compañía Aeolian.

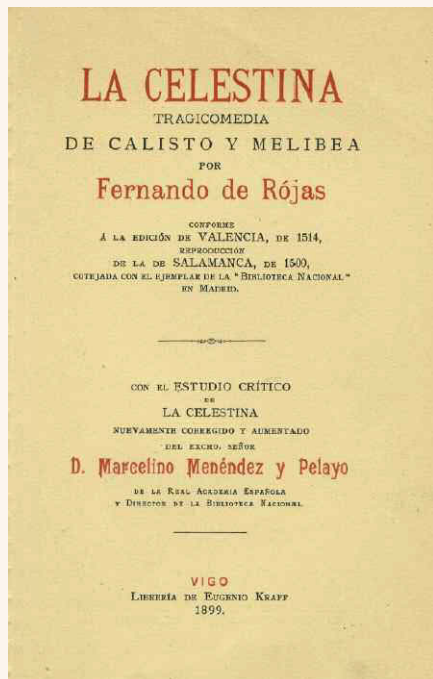
Muchos críticos quisieron ver en *La Celestina* al Tristán español, e incluso, en un alarde de orgullo patrio, la situaron por delante de la producción del maestro alemán

En último término —y posiblemente el más importante—, Pedrell hace una lectura de la obra en clave amorosa, ajustada a los códigos del siglo XIX. Para ello, elude las reflexiones de carácter moralizante, obvia los elementos alegóricos y reduce al máximo las situaciones violentas y descarnadas, impropias de la práctica dramática de la época. En su lugar, explora la pasión amorosa entre Calisto y Melibea, y su nexa fatídico con la muerte. Así lo expresa Melibea en su monólogo final: “¿Qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviese yo penada? Su muerte convida a la mía, y así contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida...”.

Inevitablemente, esa exaltación amorosa, que solo se realiza a través de la muerte, propició que la ópera de Pedrell fuera obsesivamente comparada con Richard Wagner¹⁷. Muchos críticos quisieron ver en *La Celestina* al Tristán español, e incluso en un alarde de orgullo patrio, la situaron por delante de la producción del maestro alemán: “Ero [sic] y Leandro, Romeo y Julieta, Tristán e Iseo, palidecen ante la pareja inmortal de Calisto y Melibea, más grande por ser precisamente más humana”, aseguraba Rafael Mitjana¹⁸. Dejando al margen la retórica nacionalista, tan propia de la época, Mitjana acertó de pleno al reconocer la filiación wagneriana de *La Celestina*, sin olvidar la particular idiosincrasia de la obra; una idiosincrasia que, como han demostrado Francesc Cortès y David Ferreiro, reside en el tono más realista, los diferentes usos melódicos y la introducción del material popular¹⁹.

Esta es la relectura del clásico literario que propuso Felipe Pedrell a las puertas del siglo XX. Falta por ver cómo se lleva a escena en el Teatro de la Zarzuela en pleno siglo XXI, pues la capacidad del mito de traspasar los tiempos y las fronteras no tiene límite.

Elena Torres es profesora titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid



La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea por Fernando de Rojas, con estudio crítico de Marcelino Menéndez Pelayo, Vigo, Librería de Eugenio Krapp, 1899.

NOTAS

1. Localizamos ediciones en Burgos (1499), Salamanca y Toledo (1500), Roma (1506), Zaragoza (1507), Valencia (1514), Sevilla (1518), Toledo (1526) y Salamanca (1570). Además, Emilio Blanco apunta que entre 1501 y 1560

el libro se editó con frecuencia bienal, hasta alcanzar la cifra de 32 ediciones. Citado en Laura Mier Pérez: *Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco*, Dicenta. Cuadernos de Filología hispánica, n.º 35, 2017, pág. 248.

2. Salvo indicación contraria, los datos de la difusión de la obra hasta el siglo xix proceden de Joaquín Álvarez Barrientos: "La Celestina, del siglo xviii a Menéndez Pelayo", *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2001, págs. 73-96.
3. Recordemos que Paret, aficionado a la obra de Rojas, fue denunciado ante el tribunal del Santo Oficio por posesión de libros prohibidos casi veinte años más tarde.
4. Para más información sobre la cultura visual generada por *La Celestina*, véase <https://celestinavisual.org/>.
5. Fernando de Rojas: *La Celestina, introducción del doctor don M. Menéndez Pelayo*, Vigo, Lib. de Eugenio Krapp, 1899-1900, 2 vols.
6. Francesc Cortès: *El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El comte Arnau*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pág. 470.
7. Felipe Pedrell: "Necesidad de inspirar nuestra música en el estudio de nuestros grandes e ignorados maestros españoles de los siglos xvi y xvii", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell, el día 10 de marzo de 1895*, Barcelona, Tipografía de Víctor Berdós, 1895, pág. 11.
8. Véase, por ejemplo, *El abuelo* (1897), en cuyo prólogo Pérez Galdós califica la *Tragicomedia* como "la más grande y bella de las novelas habladas". Rosa Lida de Malkiel: *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pág. 71.
9. Muestra de ello es la reseña publicada en *La Lectura*, Madrid, mayo 1902, pág. 422.
10. "La biblioteca del marqués de Jerez", *El País*, Madrid, 27-1-1902, pág. 3.
11. Caramanchel: *Cosas de teatros. La zarzuela grande*, La Correspondencia de España, Madrid, 12-4-1902, pág. 1.
12. Por lo que observamos en la prensa, la obra se mantuvo intermitentemente en cartelera desde marzo hasta noviembre de 1902.
13. Felipe Pedrell: *Orientaciones (1892-1902)*, París, Librería Paul Ollendorff, págs. 233-234.
14. Tomamos estos datos de Francesc Cortès: *El nacionalismo musical de Felip Pedrell...*, pág. 477.
15. *Ibid.*, pág. 484.
16. *Ibid.*, pág. 486.
17. *Ibid.*, pág. 491.
18. Rafael Mitjana: *Escritos heortásticos. Al maestro Pedrell*, Tortosa, Casa social del Orfeo Tortosí, 1911, pág. 79-80.
19. Véase el trabajo de David Ferreiro en este mismo dossier.



TRIPLE CONCIERTO DE BEETHOVEN

5. OCTUBRE 2022 | 19.30

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA



ORQUESTA SINFÓNICA RTV ESLOVENIA

**ROSSEN MILANOV, DIRECTOR
SMETANA TRIO, SOLISTA**

Temporada 22/23

VIENA EN MADRID



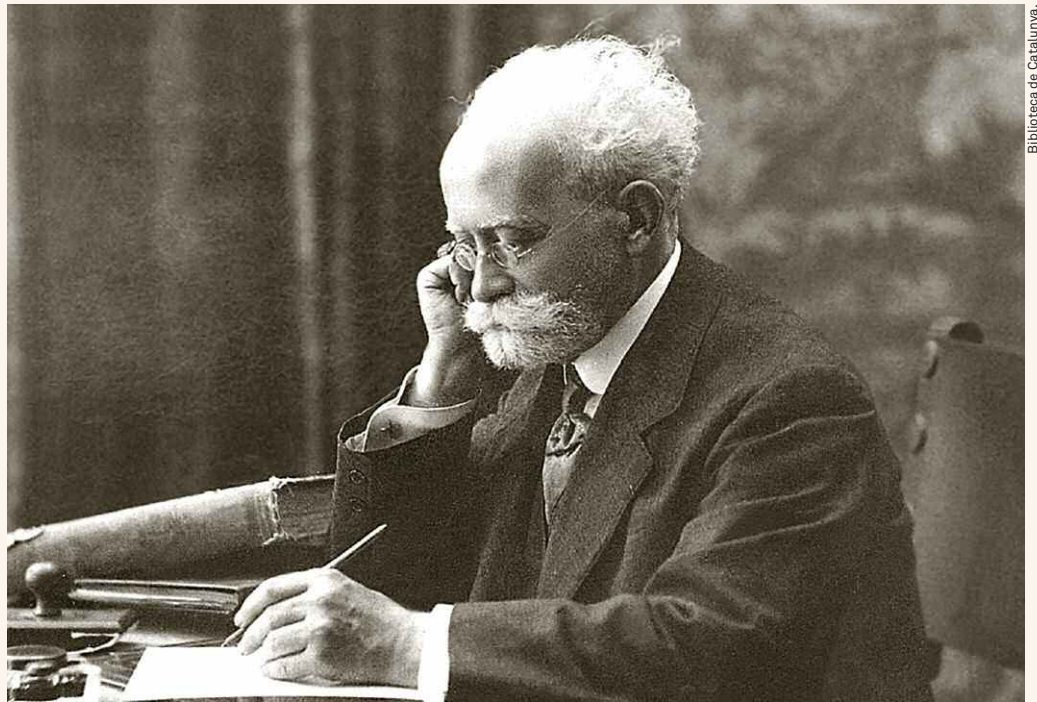
Entradas ya a la venta en
www.hispaniaconciertos.com

Tres pinceladas musicales en torno a La Celestina

DAVID FERREIRO CARBALLO

FELIPE Pedrell inició el proceso de creación de *La Celestina* en junio de 1902, siguiendo el impulso estético e ideológico que le había proporcionado la experiencia de *Los Pirineus* y la sistematización en *Por nuestra música*¹ de su ideario nacionalista². De esta forma, Pedrell seguía transitando por el camino que él mismo había trazado hacia la ópera nacional a través de la composición de la segunda parte de su 'Trilogía ideal', ahora sobre el lema del amor. Para poner en marcha esta empresa seleccionó como argumento la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, lo que suponía una dificultad añadida: adaptar a la escena lírica un texto de innegable calidad, pero extremadamente complejo que, además, generaría un libreto en prosa. Otra cuestión que hay que considerar, por su clara incidencia en la simbología dramática de la música, es la diferencia en el mensaje que ambos autores — Rojas y Pedrell— quisieron transmitir: mientras el primero nos alecciona sobre los amores truncados a causa de la fatalidad, Pedrell nos presenta una dualidad trágica al contraponer el amor y la muerte, lo que denota cierta intencionalidad por crear una versión española de *Tristán e Isolda*. Esto hace que, en líneas generales, *La Celestina* presente una sonoridad sombría, incluso en las escenas de amor, como una suerte de nebulosa trágica que solo se rompe en las secciones populares e históricas y que anticipa que nada acabará bien.

La versión operística de *La Celestina*, subtitulada como 'tragicomedia lírica' —un guiño simbólico al texto de Fernando de Rojas—, está estructurada en cuatro grandes actos, de los cuales el segundo y el tercero se dividen a su vez en tres cuadros. Felipe Pedrell empezó la composición de la ópera por el último de ellos, a principios del mes de julio de 1902. Esto significa que la escritura musical arrancó muy poco tiempo después de haber comenzado, el 30 de junio, la selección de los fragmentos del texto original de Fernando de Rojas que adaptaría para escribir la ópera, lo que nos indica que Pedrell era plenamente consciente del difícil reto que tenía entre manos. Además, trabajó intensamente y con premura: el libreto quedó terminado el 6 de agosto de 1902; y los primeros borradores de la música de los cuatro actos estaban listos para iniciar la instrumentación a principios de septiembre. Al mismo tiempo, Pedrell y su editor de confianza, Ramón Fornell, empezaron a preparar la partitura para canto y piano con el objetivo promover la obra lo antes posible a través de una propuesta trilingüe: castellano antiguo, italiano (con traducción de Angelo Bignotti) y francés (con traducción de Henri de Curzon)³. A mediados de septiembre, Pedrell completó la



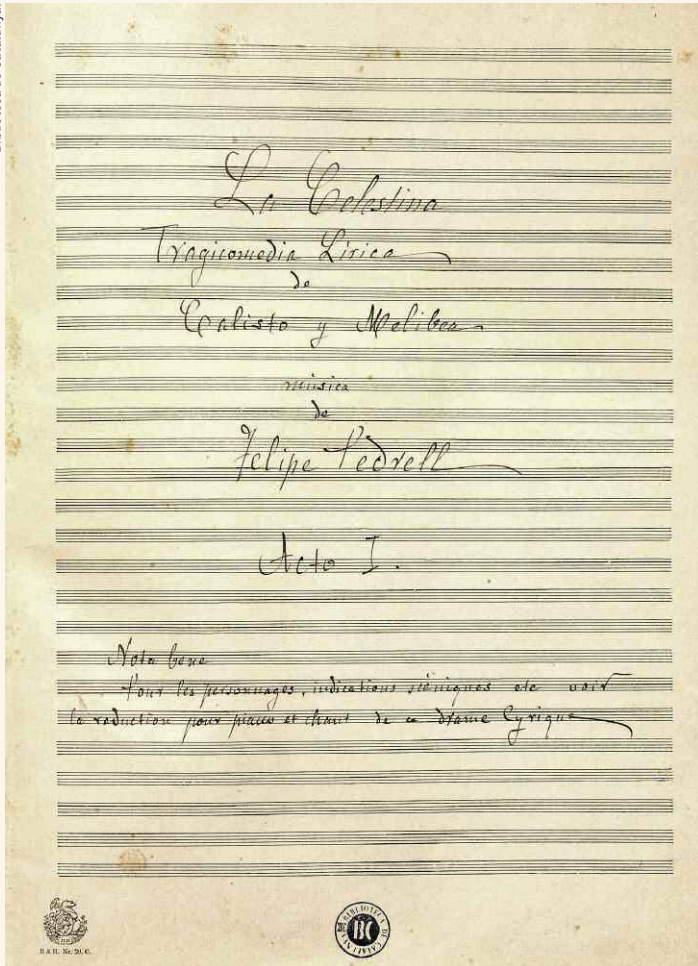
Retrato de Felipe Pedrell.

Biblioteca de Catalunya.

orquestración de uno de los cuatro actos, pero sus obligaciones docentes en Madrid ralentizaron el proceso en los tres restantes, que, según las fuentes conservadas, parece que quedaron listos el 9 de octubre de 1902. Por último, tanto la partitura para canto y piano como la edición del libreto —que también contenía un pequeño opúsculo en defensa de la obra⁴— fueron publicados en 1903.

Por supuesto, y al igual que *Los Pirineus*, esta segunda ópera es monumental. Nos encontramos ante un manuscrito orquestal de 750 páginas⁵, cuya edición para su estreno en septiembre de 2022 en el Teatro de la Zarzuela ha generado una partitura general de 807 páginas. En buena lógica, y ante la imposibilidad de abordar un análisis holístico de la obra, he optado por seleccionar tres elementos musicales que, juntos, revelan una fotografía global de *La Celestina*: la elaboración temática, el empleo de música popular y la presencia de música de corte historicista. Estos tres componentes entroncan directamente con el ideario nacionalista de Pedrell, y su elección también responde a mi deseo de ofrecer ejemplos concretos que ilustren musicalmente el planteamiento teórico de los dos primeros artículos de este dossier. Por otro lado, estas tres pinceladas musicales aspiran a desmentir uno de los tópicos más extendidos sobre el modelo dramático de nuestro protagonista: si bien históricamente se ha establecido un vínculo estético muy estrecho entre Felipe Pedrell y Richard Wagner, lo cierto es que el wagnerismo no capitaliza, ni mucho menos, el planteamiento lírico de *La Celestina*. Sí está presente en la estructura interna de varias secciones individuales, sobre todo las que contienen una carga dramática más intensa, pero a nivel

Biblioteca de Catalunya.



Felipe Pedrell: *La Celestina* [manuscrito], Acto I, págs. 11 y 12.

global, la ópera no sigue ciegamente los preceptos del drama lírico wagneriano, sobre todo en lo que atañe a planteamiento melódico y estructural.

Felipe Pedrell, a diferencia de lo que sí había hecho para *Los Pirineus*, no nos ha dejado por escrito un planteamiento dramático que justifique la elaboración de los 36 temas que es posible escuchar en *La Celestina*, y por ello el análisis de este parámetro en una partitura tan amplia como la que nos ocupa se torna extremadamente complejo. Esta complejidad no solo reside en su extensión, sino también en el hecho de que el propio argumento elimina personajes (Celestina, Sempronio y Parmeno) e incorpora otros nuevos (Tristán, Sosia y Pleberio) a partir del tercer acto;

indiscutible, coherente y constante a lo largo de toda la tragicomedia; pero, al mismo tiempo, se aprecia aquí un primer indicador que difumina el wagnerismo, ya que no todos los temas contribuyen a generar un subconsciente dramático —aunque todos ellos, por supuesto, se relacionan con un contexto dramático concreto—. Además, qué duda cabe, esta combinación de funciones temáticas tiene también sus consecuencias en los planos tonal y armónico, aspectos en los que no procede ahondar en este texto.

Dicho lo anterior, me gustaría abordar un ejemplo que sí redundaría en la esencia del modelo wagneriano y en el verdadero uso que Pedrell hace del mismo: el tema de Celestina, una melodía recurrente que se

puede identificar con el concepto de leitmotiv, aunque, como veremos, entendido desde una perspectiva muy elemental. Para ello, el punto de partida de mi argumentación se sitúa de nuevo en la esfera de la creación de la obra. Una vez finalizada la elaboración del libreto, Pedrell se lo envió al escritor y político catalán Magí Morera. Entre otros consejos de índole literaria y de cierto calado —que fueron aceptados y se implementaron en la versión definitiva del texto—,

Morera le recomendó que redujera el rol de Celestina a un segundo plano. Sin embargo, Pedrell hizo todo lo contrario: la alcahueta no solo es un personaje principal y relevante en los tres primeros actos, sino que su presencia musical es constante en toda la ópera —antes incluso de su primera aparición y también después de su asesinato— a través de un tema musical recurrente dotado de cierta carga asociativa y dramática. Este leitmotiv es un ejemplo paradigmático del tipo de wagnerismo que nos vamos a encontrar en la obra, pues su análisis revela las funciones de las melodías que se sitúan en la cima de la jerarquía dramático-musical a la que he aludido en el párrafo anterior.

Partimos de la definición global de leitmotiv: una idea o gesto melódico dotado de signifiante, su configuración interválica, rítmica,

Si bien históricamente se ha establecido un vínculo estético muy estrecho entre Pedrell y Wagner, lo cierto es que el wagnerismo no capitaliza, ni mucho menos, el planteamiento lírico de La Celestina

además de que la psicología de los que se mantienen hasta el desenlace (Lucrecia y Melibea) cambia tras la muerte de Calisto al principio del cuarto acto. Así, como explica acertadamente el profesor Francesc Cortès, algunos temas de *La Celestina* se relacionan con ciertos personajes (Celestina, Lucrecia y Pleberio); otros representan ideas recurrentes más abstractas (el amor entre Calisto y Melibea); y otros —esto es una reflexión personal— son materiales melódicos más puntuales y descriptivos (aunque a veces recurrentes, pero de carácter estructural) que no establecen ningún tipo de conexión simbólica y/o emocional con el resto de la ópera, como la escena de caza en el primer acto. Esto pone de manifiesto una jerarquía dramática para los temas de la obra, en cuyo primer nivel se sitúan los que contienen una carga asociativa

armónica, etc.; y significado, el elemento dramático (personajes, objetos y sentimientos) al que representa. Además, según Thomas S. Grey, podemos establecer tres funciones dramáticas asociadas a esta técnica: profecía, acción y recapitulación⁶. Lo interesante de este tipo de elaboración temática es que se plantea siempre en estrecha asociación con el mapa tonal general, intermedio y específico de la ópera, algo que, bien trabajado y con una transformación temática profunda y meditada, puede generar una carga asociativa muy potente. Esto se puede ver a la perfección, por ejemplo (pero no solo), en *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, cuatro dramas líricos en los que el compositor construye un auténtico subconsciente de la trama que va mucho más allá del desarrollo inmediato de la acción. Sin embargo, el uso que Pedrell hace de la técnica del leitmotiv no explora del todo esta última premisa (incluso la transformación temática es demasiado suave), quedando así reducido a la simple asociación con un elemento dramático que se proyecta melódicamente a través de las tres funciones mencionadas y, en ocasiones, una simbología directa que deriva de la configuración armónica.

El tema de *Celestina*, cuya primera aparición se muestra en la figura 1, es un claro ejemplo de lo que acabo de apuntar. Pedrell lo presenta en la Escena II del primer acto, justo después de que Calisto le cuente a Sempronio sus desvelos por Melibea y este le hable de la alcahueta como remedio para sus males. Precisamente, el leitmotiv suena cuando *Celestina* se presenta como solución a los problemas de amor de Calisto, y a este respecto la música es clara: la línea melódica, aparentemente simple, está sustentada por dos acordes de séptima de sensible (fundamentales de Si y Fa#), lo que hace que, en lugar de tener una sonoridad amable, se cree una nebulosa tétrica —tan característica de la concatenación de este tipo de acordes— que, en este caso, nunca resuelven en un centro tonal. La asociación que nos propone Pedrell, a modo de premonición dramática, es doble: por un lado, se presenta la idea melódica que acompañará a *Celestina* durante toda la ópera; por otro, nos anuncia, a través de la sonoridad armónica descrita, que el idilio amoroso entre Calisto y Melibea no va a terminar bien, como así ocurre. Pedrell incide en la segunda parte de la premonición en lo que resta de primer acto y también durante el segundo y el tercero, pero ahora con *Celestina* siempre presente en la acción.

Esto confirma la asociación temática con el personaje; pero, al mismo tiempo, también provoca que el subconsciente dramático sea más básico y repetitivo, ya que el tema se ofrece siempre igual, casi sin variaciones, aunque apoyado por nuevas raíces armónicas. Por último, en el cuarto acto, con *Celestina* ya muerta, su leitmotiv vuelve a sonar en varias ocasiones, a modo de recapitulación dramática, para recordarnos que, realmente, ella es la causa de todas las desgracias: no solo la muerte de Calisto y Melibea, sino también la de Sempronio, la de Parmeno y la suya propia. Resulta evidente, por tanto, que para Pedrell el personaje de *Celestina* es el más importante de la ópera, y esto justifica sus razones para desatender el consejo de su amigo Magí Morera.

La reflexión que quiero transmitir en virtud del análisis anterior —y del conocimiento profundo de la partitura— es que Pedrell no explota al máximo la técnica del leitmotiv ni las posibilidades dramáticas y asociativas que le ofrece el modelo wagneriano. Sin embargo, con esto no se pretende restar ni un ápice de calidad *La Celestina*, sino simplemente demostrar que la *Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea* no es tan wagneriana como se suponía. Evidentemente, insisto, esto no es un demérito, sino que responde al modelo lírico ensayado por Pedrell en su camino hacia la ópera nacional, en el que juegan un papel trascendental los dos elementos que voy a comentar a continuación: la música popular y la música histórica.

La presencia del canto popular en *La Celestina* es mayor que en *Los Pirineus*, aunque el proceso de transformación que plantea Pedrell sigue la misma premisa: estilizar las melodías con el objetivo de integrarlas en un lenguaje compositivo más académico, ese ‘nacionalismo de las esencias’ que tan bien describe Elena Torres⁷. Por otro lado, Pedrell hace una criba coherente del canto popular, pues extrae los materiales de los cancioneros de los siglos XVI y XVII para generar una relación estrecha entre la música y la época real (los inicios del Renacimiento español) en la que se desarrolla el relato de Fernando de Rojas. Además, la gran mayoría de los cantos populares que Pedrell utiliza en esta ópera están incluidos en su propio cancionero⁸.

Francesc Cortès, en su tesis doctoral, analiza con detalle la presencia de esta música en *La Celestina*, por lo que remito al lector interesado a su

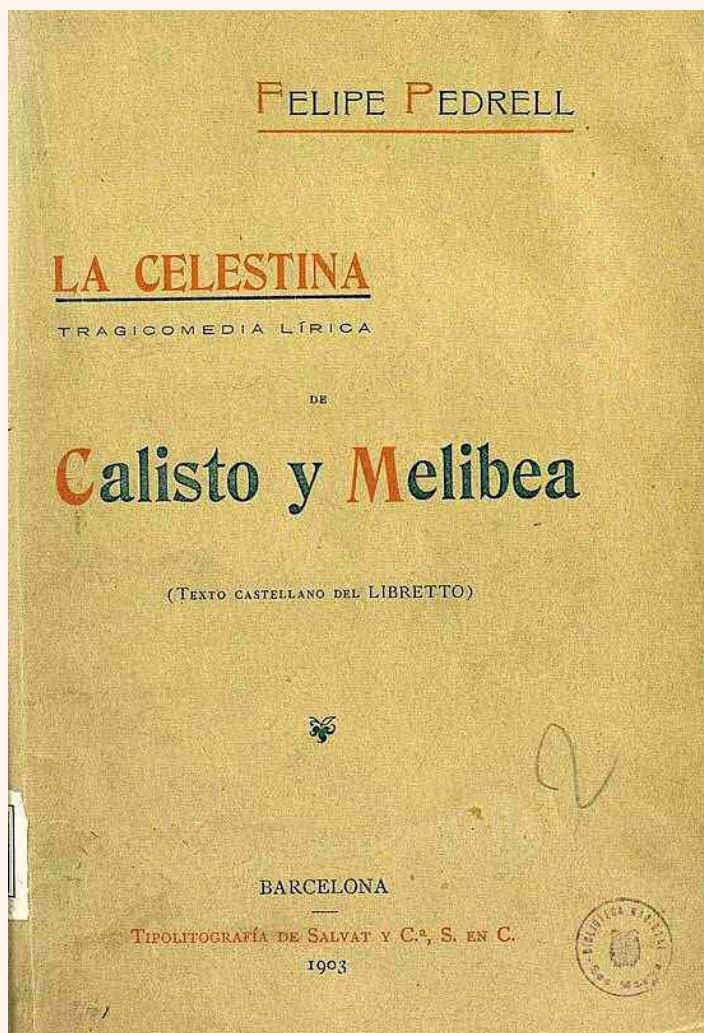
Pedrell defiende una ópera nacional basada en un modelo internacional —el drama lírico, aunque no demasiado wagneriano— que se fusiona con el canto popular del país

lectura. Aquí resulta suficiente con apuntar las cuatro categorías que, siguiendo a Cortès, podemos encontrar en la ópera: canciones de cuna (Melibea y Lucrecia al principio del cuarto acto, mientras esperan a Calisto, por ejemplo); los romances castellanos extraídos de la obra publicada en 1575 por Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (como la intervención del coro en la escena de caza del primer acto); los cantos procesionales de Semana Santa (como el que se escucha en la escena final del tercer acto, cuando ejecutan a Sempronio y Parmeno); y varios cantos tradicionales catalanes (como la canción *Quan un soldat ve de la guerra*, que suena el principio del segundo acto, entre otros). La extensión de estas secciones es desigual, pero, a grandes rasgos, nunca sobrepasan la horquilla de los 30-40 compases.

Lo realmente interesante de estos materiales musicales es su función dentro de la ópera. En primer lugar, los cantos populares nunca ocupan una escena completa, y tampoco pueden ser considerados como su elemento más importante. En segundo lugar, sus propias características técnicas (melodía acompañada simple y simétrica, tonalidad o modalidad estable y armonías sencillas) hacen que se presenten como un contraste dramático respecto a otras secciones más complejas e inestables. De hecho, es frecuente que los fragmentos populares lleguen después de un proceso modulante que termina con un silencio general, algo que una vez más nos aleja del wagnerismo más férreo, pues se interrumpe la continuidad del drama lírico. En tercer lugar, las secciones de carácter popular no terminan de manera conclusiva, sino que el autor, a menudo, añade un desarrollo basado en el tema principal o incluso reelabora ciertas melodías después de una primera exposición. Como vemos, esta práctica sobrepasa la función de contraste dramático y nos da una idea más precisa de la importancia que tiene para Pedrell el canto popular en su modelo operístico: es evidente que quiere nacionalizar el drama lírico. En otras palabras, Felipe Pedrell defiende una ópera nacional basada en un modelo internacional

Quasi grave
SEMPRONIO
p 552
tan bien como ella te da el remedio

“Motivo de *Celestina*”. *La Celestina*, Acto I, Escena 2, cc. 552-555 (reducción editada por David Ferreiro Carballo).



Felipe Pedrell: *La Celestina* [portada del libretto], Barcelona, Salvat, 1903.

—el drama lírico, aunque no demasiado wagneriano— que se fusiona con el canto popular del país.

Por supuesto, esto no es casual, ya que entronca de lleno con su faceta musicológica y con el ingente proceso de recopilación y de documentación del folclore español que emprendió desde mucho antes de planear e iniciar la composición de la ‘Trilogía ideal’. De hecho, fue a partir del año 1900 cuando Pedrell comenzó a armonizar y a arreglar buena parte de los cantos populares que había recogido con el objetivo de publicarlos en un cancionero musical que, por diversos avatares editoriales, no vería la luz hasta 1918-1922. Sin embargo, ya en 1900, cuando estaba buscando la forma de publicar su *Cancionero musical popular español*, Pedrell escribió una carta a Ramón Fornell en la que confirma la estrecha relación entre el drama lírico, el canto popular y el modelo de ópera nacional que implementaría después en *La Celestina* y *El conde Arnau*: “La significación que tiene la obra [el cancionero] es que en ella está contenido toda la médula y sangre del drama lírico, pues de aquí sale y ha de salir el drama de carácter propio. Todas las naciones tienen cancionero como el mío y los que lo tienen bien hecho tienen drama lírico”⁹.

Pero este modelo de ópera nacional tiene un tercer elemento: la música histórica, o, dicho de otra forma, la manipulación de materiales de procedencia musicológica, que en *La Celestina* derivan del romance y se presentan con más madurez y sutileza que en *Los Pirineus*, aunque el carácter de mosaico histórico no llega a desaparecer del todo. Como he dicho, mi mirada vuelve de nuevo hacia los romances de Francisco de

Salinas, que en este caso particular se revelan también como un punto de unión entre lo histórico y lo folclórico. Un ejemplo representativo es el romance *Fonte frida*, añadido al texto de Fernando de Rojas y entonado por el coro en la escena III del primer acto. Además, el profesor Francesc Cortès nos explica muy bien otra cuestión relativa al tratamiento de la música histórica que también se puede ilustrar con *Fonte frida*: la propuesta musical de Pedrell es ficticia, ya que no se ha conservado su melodía. La letra, sin embargo, se encuentra en dos fuentes históricas: la primera, los versos de Juan de Mena incluidos en su poema *Debate de la razón contra la voluntad* (1577); la segunda, el ya mencionado *De musica libri septem* de Salinas, aunque solamente reproduce el primer verso. Otro ejemplo interesante aparece en la primera escena de la ópera, en donde escuchamos un romance que versa “Yo me levantara madre / Mañanica de Sant Joan”, de cuya procedencia nada más podemos aportar. Con todo, sí conocemos que el ritmo métrico empleado el *trimetrum hypercatalecticum*, el cual está recogido y descrito en el libro de Salinas como un canto típicamente español y entonado por los segadores, hecho que incide en la marcada relación entre lo histórico y lo popular.

Los dos ejemplos anteriores —tampoco hay muchos más en la obra— sirven para exponer mi reflexión: la presencia de la música histórica en *La Celestina* no es literal, sino que los romances se usan de un modo más especulativo, bien como inspiración, bien como contexto; y por eso no encontramos casos de polifonía pura, citas directas, o melodías de los trovadores, como sí pasaba en *Los Pirineus*.

En definitiva, en *La Celestina* Pedrell elabora una ópera nacional que conjuga ciertos elementos del drama lírico wagneriano —la estructura interna de algunas secciones y la técnica del leitmotiv— con el canto popular del país que, en este caso, recibe también la influencia indirecta de la música histórica. A pesar de que nunca llegó a estrenarse, el modelo de *La Celestina* fue muy influyente en la siguiente generación de compositores —los casos de Manuel de Falla y Conrado del Campo son ejemplos representativos—, de ahí su gran importancia y la necesidad de su recuperación. Por mi parte, con este texto espero haber conseguido que el lector y el buen aficionado a la ópera pueda acudir al Teatro de la Zarzuela con un conocimiento algo más realista de la segunda parte de la ‘Trilogía ideal’ pedrelliana.

David Ferreiro Carballo es investigador postdoctoral "Juan de la Cierva" en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense de Madrid

NOTAS

1. Felipe Pedrell: *Por nuestra música*, Barcelona, Henrich, 1891.
2. Salvo indicación contraria, los datos que se mencionan en este artículo están tomados de la tesis doctoral de Francesc Cortès: *El nacionalismo musical de Felipe Pedrell a través de sus seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El conde Arnau*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.
3. Felipe Pedrell: *La Celestina* [canto-piano], Barcelona, Ramón Fornell - Dotesio, 1903.
4. Felipe Pedrell: *La Celestina* [libreto], Barcelona, Salvat, 1903.
5. Felipe Pedrell: *La Celestina* [manuscrito], Barcelona, Biblioteca de Cataluña, signatura: M-798
6. Thomas S. Grey (ed): *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
7. Elena Torres: “El ‘nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”. *Discursos y prácticas nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos (ed.), Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, págs. 27-51.
8. Felipe Pedrell: *Cancionero musical popular español* [4 vols.], Barcelona, E. Castells Valls, 1918-1922.
9. Carta de Felipe Pedrell a Ramón Fornell. Madrid, 20-11-1900, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, signatura M-964.

La Celestina se estrena en el Teatro de la Zarzuela 120 años después de su composición gracias a la edición crítica realizada por David Ferreiro Carballo bajo el amparo de dos proyectos de investigación y desarrollo: MULICO - “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata” (PID2019-104641GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, desarrollado en la Universidad Complutense de Madrid, y dirigido por Elena Torres Clemente; y MadMusic-CM - “Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVIII-XX” (H2019/HUM-5731), financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo, llevado a cabo por el ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) y dirigido por Álvaro Torrente. Tras su representación, la partitura será publicada conjuntamente por el ICCMU y la SEDEM (Sociedad Española de Musicología), financiada por el proyecto MULICO.

Sylvia
Schwartz

“CUANDO INTERPRETO NO SOY SYLVIA, SOY COMO UN PRISMA A TRAVÉS DEL CUAL SE FILTRA MI PERSONAJE”

Con cinco años Sylvia Schwartz (Londres, 1983) ya sabía que de mayor quería ser cantante. Hija del intelectual y economista Pedro Schwartz y de la mecenas y pianista Ana Bravo, creció en Londres y habla inglés, alemán, español, francés e italiano, y próximamente ruso, ahora que acaba de descubrir Duolingo. Estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en la Escuela Superior de Música Hanns Eisler con la profesora Júlia Várady. Y desde que se subió al escenario del Staatsoper de Berlín lleva más de quince años actuando en teatros de ópera y festivales de todo el mundo, desde la Scala de Milán a las Óperas Estatales de Berlín o Viena, pasando por el Teatro Bolshoi o los festivales de Edimburgo, Baden-Baden, Salzburgo o Verbier. Ha trabajado con pianistas como Wolfram Rieger, Charles Spencer y Malcolm Martineau y con directores como Claudio Abbado, Daniel Barenboim, René Jacobs, Nikolaus Harnoncourt, Gustavo Dudamel, o Zubin Mehta. Aunque la mayor

parte del tiempo está viajando, ha vivido en ciudades como Madrid, Berlín o Roma, donde, cuando alguien la insulta al volante, les sonrío con dulzura y les respondo: “Villano, mascalzon!, Ceffo da cani!”, “Mostro, fellon, nido d’inganni!” y otras citas de Don Giovanni, porque encuentra que las palabras de Da Ponte ponen punto final al torrente de palabritas e insultos soeces. Vive pegada a la radio, y se conoce todos los programas de detectives de la BBC desde los años 50, de Lord Peter Wimsey y Sherlock Holmes a Paul Temple. Los próximos 21 al 25 de este mes de septiembre representará a Eurídice junto a Natalia Labourdette en la ópera de cámara *Orphée* de Philip Glass, basada en el film de Jean Cocteau, que se representará en el Teatro Real bajo la dirección musical de Jordi Francés y la dirección de escena de Rafael R. Villalobos.

CAMILA FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Es madre de tres hijos. ¿Cómo logra conciliar este hecho con su carrera como cantante de proyección internacional?

Pues es muy difícil, porque tienes que ser varias personas a la vez. Lo difícil es ser egoísta y decir: “Esto es lo que yo necesito”. Por ejemplo, tengo una amiga que es una grandísima cantante, y antes de empezar una producción se va uno o dos días a su piso de estudiante en Berlín a centrarse. Eso es un lujo, pero lo ideal es poder aislarte y convertirte en esa otra persona. Incluso con cargo de conciencia, buscar tu espacio. Porque, al final, en la lista de quehaceres, tú no es que estés abajo, es que te caes de la lista. Lo que más había perdido y que ahora estoy empezando a recuperar es tiempo para no hacer nada. Simplemente sentarme, por ejemplo, con esta

la atención, y eran poemas de Kavafis. Leí los que me apetecieron y tienen un poder... Aunque haga un calor asfixiante, puedes sentir como si nevara, ¿no?

Kavafis es maravilloso. También tiene algunos poemas para adultos que, con poquísimas palabras, inmediatamente te llevan a otro mundo... Eso es la poesía. Dice Cocteau que la palabra ‘inspiración’ no le gusta, le gusta más ‘expiración’ porque lo que está haciendo es exhalar algo que viene de otro lado, como un orfebre o un artesano. Eso me parece muy interesante, porque si me comparo con cantautoras como Billy Eilish o Adele, ellas crean más que yo, porque escriben sus propias canciones, y yo solo interpreto. Pero según esa idea de Cocteau, a lo mejor creamos al mismo nivel.

atentos. Seriedad, en el sentido de hacer las cosas bien, que de eso no hay tanto. Y lo de escuchar y estar atentos, eso sí que no hay nada que se le parezca.

Tiene otra frase que dice: “Te entrego el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por las que la muerte viene y va. Mírate toda tu vida en un espejo y verás a la muerte afanándose, como las abejas en una colmena transparente”.

Impresionante, ¿verdad? Cuando has escuchado eso y te miras al espejo, ves las arrugas y dices: “Está aquí, [la muerte] está aquí...”. Extraordinario. Y más aún con los recursos que utiliza, que son como de teatro antiguo, de *Deus ex machina*. El juego que hace con los espejos, o, por ejemplo, unos guantes de goma normalmente son difíciles de poner, pero él los filma al revés, y lo ves porque al final se aplasta un poco uno de los dedos, donde agarras para tirar de él. Lo que Cocteau hace con la historia de Orfeo y Eurídice me parece muy relevante para el mundo de la ópera de hoy. Para él, un sofá en un salón es invisible, desaparece. Pero lo sacas a la calle, y vuelve a ser un sofá. Eso es lo que está haciendo con esta historia. La gente se queja de las puestas en escena modernas, y lo entiendo, porque hay muchas malísimas. Pero de las buenas se quejan también, porque para disfrutar de una puesta en escena moderna hay que tener una cantidad crítica de puestas en escena a la antigua en el repertorio personal. Un buen director de escena cuenta la misma historia que está contando el compositor y el libretista, aunque sea en el Polo Norte. Pero tiene la ventaja de que puede contar la historia de otra manera. Si tienes miedo de ver una puesta en escena moderna y de salir desilusionado, métete en Internet y mira cinco versiones distintas a la antigua, del Metropolitan, de la Scala de los años 60, con todos los grandes, con Pavarotti... Mira todas esas versiones y disfrutarás mucho más de lo que está intentando hacerte pensar el director de escena.

"Dice Cocteau que la palabra 'inspiración' no le gusta, le gusta más 'expiración' porque lo que está haciendo es exhalar algo que viene de otra parte"

ópera, y caerme por todos los agujeros de Cocteau, de Philip Glass, del director de escena... seguir la corriente de los pensamientos y luego esperar un ratito a ver qué sale. Y eso es lo que estoy ahora, poco a poco, aprendiendo a hacer. Y también lo de leer por leer, pero leer con orden, como dice un amigo mío. Si te interesa un tema, hazte una lista y ve por ahí. Y salen muchas ideas. Eso es lo que me hace falta, porque sin la preparación vocal no podría vivir, no podría cantar. La voz va cambiando, el cuerpo va cambiando, y el trabajo es aprender a tocar ese instrumento todos los días, no sólo con los cambios pequeños del clima o de cómo me encuentro, sino con los cambios a largo plazo. Eso es lo que estoy intentando recuperar.

Eso de leer por leer, ¿por qué no lo hacemos más? Ayer encontré media hora para leer y cogí el primer libro que me llamé

Es una figura fascinante, Cocteau...

Hay un vídeo que grabé para la juventud del año 2000. No parece que tenga un texto fijo, porque va saltando de un tema a otro y el estilo es como una conversación. Empieza grabándose en un plano general, luego se acerca y en el medio solo ves sus ojos, luego sale de nuevo el plano medio y al final de nuevo entero. Sencilísimo, algo rudimentario, y tremendamente efectivo. Y dice cosas como, por ejemplo, “a lo mejor ni existe el medio para reproducir esta película que estoy haciendo. A lo mejor mis libros ya no se están leyendo. Vosotros tendréis vuestro baile, el último baile que tiene la juventud de hoy — esto es del año 1962— se llama el *twist*”. Y lo dice así, como una cosa que es muy nueva. Pero las cosas que dice, lo que espera que sea la juventud de hoy... Es muy triste, porque es lo opuesto de lo que es la juventud de ahora. Espera que sean serios y

¿Cómo es Rafael R. Villalobos?

Es maravilloso, yo creo. Es un joven de Sevilla que con diez años fue un día a la ópera y decidió que lo que quería en la vida era ser director de escena. Y lo es enteramente, ha comprendido lo que querían hacer originalmente Monteverdi y la Camerata Fiorentina cuando crearon la ópera, que era traer todas las artes a un solo sitio para hacernos pensar, hacernos más humanos poniéndonos un espejo. Yo acabo de hacer *Juana de Arco* de Honegger, uno de los miembros de Le Six e inspiradísimo por Cocteau. Es curioso porque Cocteau temía que perdiéramos la humanidad convirtiéndonos en robots. Por su parte, Honegger veía que con la Segunda Guerra Mundial habíamos perdido la humanidad convirtiéndonos en animales. Y ahí está la línea del medio, que Cocteau, y Philip Glass, y este director de escena, y todos están buscando, que es transformarnos con este arte y que salgamos del teatro siendo más humanos. Me parece que han escogido muy bien al director musical y de escena, que Philip Glass ha escogido bien a Cocteau, y uno siente que Cocteau nos ha escogido a todos.

Orphée de Philip Glass está basada en la película homónima de Jean Cocteau, quien en 1950 escribió y dirigió esta película tras haber perdido a su amante, Raymond Radiguet, con solo veinte años. Glass, por su parte, emprendió este doble homenaje cuarenta años después, en 1991, tras la muerte de su compañera, la diseñadora y artista multimedia Candy Jernigan. ¿También tira usted de sus propias experiencias a la hora de construir sus personajes?

Completamente. Me gusta leer muchas cosas e imbuirme del mundo del compositor, por ejemplo, he mirado cuadros que hay en el Prado... Y me pregunto: ¿cómo pensaban las mujeres antes? El dilema moral que tenían, o lo grave que era desobedecer al padre puede parecer que está muy alejado de cómo pensamos ahora. Pero los sentimientos son los mismos, el sufrimiento es el mismo, hasta gran parte de lo que pensamos es lo mismo. La vida no ha cambiado en realidad. Si por ejemplo miramos un personaje como el de Donna Anna en *Don Giovanni*, está lleno de colores. Leyendo *Don Juan Tenorio* está claro que ella sabía quién era Don Juan, porque además él mismo reconoce que el único crimen que no cometió fue engañarla, que ella lo sabía y vino voluntariamente. Así que, de repente, ella se convierte en un personaje que tiene que mentir, porque ha hecho algo de lo que se avergüenza, y eso es completamente actual. Por tanto, siempre hay de dónde tirar, de tus experiencias, y claro, cuanto más vives, más completa puede ser tu interpretación. Y entre el duelo y la música hay un paralelismo muy interesante, porque cuando pierdes a alguien, la relación no se queda ahí. Tú pierdes a tu padre a los veinte años y la relación sigue desarrollándose, sigue evolucionando, a pesar de que una de las

personas ya no está. Y con la música y con el arte pasa lo mismo, la relación no para, igual que la relación con los muertos no para. Cocteau dijo que él no creía en la muerte, que para él la muerte era simplemente una fase más. Y el duelo entendido como algo vivo está también presente en la música de Philip Glass. Ese aspecto incesante de su música es la vida que no para: tic-tac, tic-tac, tic-tac. Y cuando piensas en el duelo de esa manera, puedes creer en Dios o ser todo lo espiritual que quieras, pero tus recuerdos hacen que la relación con la persona que se ha muerto siga viva.

“Y ella al morir, por segunda vez, no se lamentó; y en realidad, ¿de qué habría podido quejarse, salvo de ser demasiado amada? Le dio a su esposo el postrero adiós, que Orfeo apenas consiguió aferrar, y volvió a caer en el lugar del que había salido”, escribe Ovidio en *Las metamorfosis*. ¿Cómo es representar un papel cuando conoces el destino fatal que le aguarda a tu personaje?

Tenemos una relación con la muerte muy extraña en nuestra sociedad, porque hacemos como que no va a pasar. Pero es que va a pasar, y deberíamos tener más conversaciones sobre nuestra muerte. Son conversaciones que hay que tener. Y estas obras en las que te enfocan la muerte de distintas maneras nos consuelan y

pero luego él se vuelve contra ella, ella no lo entiende y está esperando un niño, y no sabemos si se lo dice o no, o cuándo se lo dice, y poco a poco ella se da cuenta de que está enamorado de otra y ella termina sacrificándose por él. En la historia original, la curiosidad de Orfeo sacrifica a Eurídice, y sin embargo aquí, ella se sacrifica a sí misma para poder liberarle de la vida con ella. En la historia original, él no la puede mirar hasta llegar al mundo de los vivos. Y, en un giro maravilloso de Cocteau, en la película pueden seguir viviendo juntos, pero él nunca más la puede mirar. Así que el de ella es un personaje mucho más interesante, porque es una persona plana al principio, feliz, casada, va a tener un niño, su marido es famoso y lo hace todo bien, y poco a poco se va cayendo su mundo, como un espejo que se rompe y de ahí nace un impulso noble por parte de ella que tendrá su eco en la princesa.

A nivel técnico-vocal, ¿qué preparación requiere el personaje de Eurídice?

Desde el punto de vista técnico no es muy difícil. La dificultad reside en hacer natural y real las palabras que estamos diciendo. Por estar más cerca del diálogo tiene que sonar hablado y, sin embargo, mantenerse impostado y al mismo tiempo creíble...

“Me parece que en esta producción han escogido muy bien al director musical y de escena, que Philip Glass ha escogido bien a Cocteau, y que Cocteau nos ha escogido a todos”

sirven para quitarnos el miedo a la muerte. Cocteau le da la vuelta a la relación con la muerte. Decía que él no era su obra, que aspiraba a que su obra hablase por sí misma, y que si, llegado el momento de la muerte, su obra llegaba a tener algo de valor, le gustaría que escribieran en su tumba: “He empezado”.

¿Y qué ocurre con la música de Philip Glass? ¿Introduce una nueva capa en la historia?

Sí, su música es inesperada y muy evocadora. Películas que hizo, como *Koyaanisqatsi*, son una expresión perfecta de esa música, que es como un paisaje. Y ahí está la sorpresa, que de repente los cantantes nos introducimos en ese paisaje con las palabras de Cocteau. También es muy sorprendente porque no estamos acostumbrados a escuchar óperas de Philip Glass en España. Ha escrito obras maravillosas, pero aquí en España no se programan mucho. Por ejemplo, *Cuervo blanco* se puso hace como veinte años y yo creo que no estábamos preparados.

¿Cómo es Eurídice? ¿Qué relación tiene con Orfeo? ¿Cambia esa relación a lo largo de la ópera?

Cambia mucho, porque si piensas en la Eurídice de siempre, es un personaje algo plano. En cambio, esta tiene muchos niveles, está casada, se quieren y todo es fantástico,

Este será el primero de tres Orfeos. Le seguirán *L'Orfeo* de Monteverdi y *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Si contamos además los dobles repartos, esta temporada en el Teatro Real va a haber un montón de Eurídice... ¿Cuál le gustaría que fuera su aportación al personaje?

Hay una sola Eurídice. Y soy yo [bromea]. Lo único que puedo esperar es ser auténtica, con lo mal que suena eso. Pero si no lo sacamos de contexto, esa autenticidad es lo que vale en el arte. Aunque te disfracen, te pinten de azul y te pongan una peluca absurda, lo que sale de ti cuando cantas y el movimiento de tu cuerpo como actriz tiene que ser auténtico, real, tiene que reflejar quién eres tú. Somos un equipo creando eso, y si consigo reflejar mi realidad humana a través de la lupa o del prisma de Cocteau, Philip Glass, sus tiempos, nuestros tiempos y el director de escena, entonces he hecho algo interesante, que contrasta con la realidad de otra Eurídice, que lo hará a través del prisma de otras personas. Por supuesto que es importantísima mi experiencia y mis emociones, y todo lo que yo soy y lo que yo he vivido. Pero para que exista Eurídice, Sylvia tiene que desaparecer. No soy Sylvia, soy como un prisma a través del que se filtra mi personaje. ¶

2022 **XXIX** Música Antigua Aranjuez



Organiza

Aranjuez

Ayuntamiento del Real Sitio y 1250

17 de Septiembre - 16 de Octubre

Mirando a otras músicas



Sábado 17 de Septiembre. Paseo en barco por el Tajo y visita al Museo de Falúas
Coro El León de Oro. *Copérnico, el hábito no hace al monje*
Actor: Carlos Dávila. Libreto: David Álvarez

Sábado 24 de Septiembre. Visita al Palacio Real de Felipe II: *Un retrato de las reinas*
La Real Cámara con Aurora Peña, soprano. Emilio Moreno, violín y dirección
Descubriendo a Rodríguez de Hita

Domingo 25 de Septiembre. Paseo en barco por el Tajo
La Ritirata. Josetxu Obregón, dirección. *Festeggiando Francesco Mancini*

Domingo 2 de Octubre. Paseo Musical Jardín de la Isla
Fahmi Alqhai & Accademia del Piacere & Quiteria Muñoz, soprano
Músicas mestizas de la Nueva España

Sábado 8 de Octubre
Ignacio Prego, clave & Moisés Pérez Sánchez, piano y teclados
Artista invitada: Cristina Mora, voz. *Una noche con John Dee*

Domingo 9 de Octubre
Daniel García Trío & Vandalia. Jazz y voces del Renacimiento
Beata Viscera

Domingo 16 de Octubre. Chocolate y Concierto Familiar
Spanish Brass. *De Bach a Albéniz, Falla, Granados, Turina...*



Toda la información en

musicaantiguaaranjuez.com

Venta Anticipada

entradas.com

Produce



Festival asociado a



Remarkable
Arts Festival.
European
Festivals
Association



Colaboradores



Instituciones Colaboradoras



Alejandro Roemmers

“IMAGINAR UN MUNDO SIN MÚSICA ME RESULTA TERRIBLE”

“Soy raro para los empresarios por mi lado artístico, y soy raro para los artistas debido a mi parte empresarial”. Así define con ironía Alejandro Roemmers sus múltiples talentos, que ha desarrollado tanto en el ámbito de la empresa como en el de la literatura.

A su actividad de escritor (es autor de numerosos volúmenes en poesía y prosa, y su libro *El regreso del Joven Príncipe* se ha traducido a más de treinta idiomas) suma además desde hace años una intensa labor como mecenas y filántropo. Junto al compositor Daniel Doura, Roemmers firma la *Sinfonía argentina*, que el próximo 27 de octubre se presenta en el Auditorio Nacional de Madrid. Obra ambiciosa y de gran formato (está escrita para orquesta, coro, piano y guitarra), la *Sinfonía argentina* contará con el pianista canario Javier Negrín y el guitarrista italiano Edoardo Catemario como solistas. La Orquesta Filarmonía de Madrid y el Coro Filarmónico de Brno actuarán bajo la batuta del director uruguayo Roberto Montenegro, un antiguo alumno de Celibidache. El concierto será retransmitido por RTVE en su programa Los conciertos de La 2 y la recaudación irá destinada a instituciones benéficas.

STEFANO RUSSOMANNO

¿Cómo nace la *Sinfonía argentina*?

Surgió como proyecto de mecenazgo con el objetivo de conmemorar el bicentenario de Argentina en 2010 y de que Daniel Doura pudiera plasmar su talento en una obra importante. Daniel es un compositor que ha recibido diversas distinciones en Estados Unidos y Argentina, así que le propuse que escribiera una sinfonía, algo poco habitual en los tiempos modernos. A mí me gustan mucho los coros, por lo que le sugerí que la obra también tuviera coro, así como una parte solista de piano y otra de guitarra. Él aceptó, pero quiso que yo participara de algún modo en la creación de la pieza. Al haber coro, se le ocurrió utilizar textos míos. Él mismo seleccionó unos poemas de entre los muchos que he publicado. Cada poema elegido está estrechamente relacionado con un movimiento de la sinfonía.

¿De qué manera se fue desarrollando la obra?

Cada cierto tiempo, nos veíamos en mi casa y yo trataba de dar forma con palabras e imágenes a cómo quería que fuera la sinfonía. Luego, Daniel se encargaba de convertir aquello en sonidos desde su propia sensibilidad. El comienzo de la sinfonía, por ejemplo, para mí tenía que ser tenue, parecido a un despertar. Se me ocurrió pensar en esas playas argentinas anchas y rectas, kilómetros y kilómetros que vas recorriendo al amanecer. Al principio no hay ningún movimiento y poco a poco la vida empieza a manifestarse: ves el brillo del sol, una pequeña brisa de aire levanta el agua, un ave marina se alza en vuelo... de la misma forma empieza a cobrar vida también la música. Daniel componía la música, luego me hacía escuchar el resultado y yo le daba mi opinión. Lo expresaba en forma muy coloquial, pero nos entendíamos. Para el final, pensé en un cuarto movimiento que tuviera un carácter optimista y vital, y que fuera también un resumen de los ritmos y las danzas más conocidas del folclore de nuestra tierra. Puesto



que iba a ser una sinfonía argentina, había que darle en un determinado momento un rasgo popular más acusado.

A algunos les extrañará que una sinfonía argentina no incluya en su plantilla al bandoneón.

El bandoneón no lo usamos, aunque sí se evoca su sonoridad a través de una mezcla tímbrica de diferentes instrumentos de viento. Es cierto que mucha gente asocia Argentina con el tango y con el bandoneón, pero se trata en realidad de música ciudadana de Buenos Aires. La guitarra, la guitarra española, representa mucho más a Argentina como territorio extenso, como país. Al ser fácil de transportar, era realmente el instrumento que los gauchos y la gente de la tierra utilizaban para acompañarse. Por eso tenía que estar.

¿Fue laborioso llegar a un resultado satisfactorio para ambos?

Fue un trabajo de entendimiento recíproco. A través del diálogo, supimos llegar a un punto de encuentro para obtener un lenguaje que no es tradicional pero tampoco agresivo como el de mucha música

Magallanes y Elcano. Este tema redondea con una imagen física algo que está en toda mi poesía y en todo lo que escribo: el tema de la fraternidad universal, del mundo sin fronteras. La única frontera la ponemos nosotros, desde nuestra limitada capacidad de amarnos y comprendernos. Dar la vuelta al mundo por primera vez fue como darle un abrazo al planeta y al mismo tiempo mostrar su finitud. Antes, cuando uno miraba al mar, podía imaginar la Tierra como algo infinito. Tras la hazaña de Magallanes y Elcano, la Humanidad descubre de repente que el mundo tenía un tamaño concreto. Estamos todos acá, reunidos en un espacio relativamente pequeño, y además lo estamos contaminando, lo estamos arruinando. Curiosamente, esta vuelta al mundo no se habría podido realizar sin pasar por el sur de Argentina, que entonces era la única apertura natural hacia el Pacífico. Argentina fue el único lugar que dio paso a la comunicación entre Oriente y Occidente. Con la inclusión del preludio y el interludio, cobra ahora pleno significado este abrazo que nosotros queremos simbolizar en la sinfonía.

ningún virtuoso del instrumento, pero incluso en la época en la que trabajaba a diario en la empresa, el volver a casa y sentarme a tocar el piano representaba un momento de paz y relax.

¿Es la música un puente entre lo físico y lo espiritual?

Para un músico es por supuesto esencial aprender las notas y tocar bonito, pero hay algo más importante aún: convertirse él mismo en el mensaje que quiere transmitir. Un gran bailarín o un gran músico transmite la música con todo su ser. Es mucho más que una habilidad, es algo que emana de toda la persona. Y esto supone una transformación interior muy importante. El milagro de la música reside para mí en esa fuerza transformadora. El camino más importante que debe hacer todo ser humano es el más corto, pero también el más difícil: el de la cabeza al corazón.

Esta idea impregna también su actividad filantrópica. ¿Puede hablarnos un poco de ella?

Por un lado, soy mecenas; por otro, filántropo con actividades que no tienen que ver con lo artístico. En este último apartado nuestros proyectos pasan por desarrollar comunidades y pueblos llevándoles tecnología o enseñándoles cosas que pueden ayudarles a elevar su nivel de vida. En un pueblo en el norte de Argentina hemos enseñado a sus

habitantes a cultivar el suelo tanto para su propia alimentación como para vender. También les hemos ayudado a recuperar oficios utilizando técnicas ancestrales que a veces se habían perdido o aprovechando las novedades que la ciencia puede aportar. Hemos logrado transformar por completo la vida de estas personas y ahora estamos replicando el proyecto también en otros lugares como África.

¿Y en lo referido a la música?

He estado apoyando a diversos músicos, como los pianistas Horacio Lavandera y Nahuel Clerici. Últimamente he impulsado en Argentina un proyecto didáctico a través de la creación de una orquesta infantil con el objetivo de integrar a chicos que vienen de países limítrofes y de Venezuela, porque ha habido mucha inmigración procedente de ahí. La música es un gran vehículo de integración: cuando tocas en una orquesta tienes que actuar coordinadamente, entender al otro, escucharlo. También damos becas y patrocinamos conciertos en entornos naturales, como en la Patagonia. Además, hicimos el musical *Franciscus* sobre la vida de San Francisco, y este mes de septiembre estrenamos en Buenos Aires otro musical basado en mi libro *El regreso del Joven Príncipe*. Retomé el libro para actualizar su temática y se titulará *Regreso en Patagonia*. Los textos son míos y la música, de Nazareno Andorno. Y luego está por supuesto la *Sinfonía argentina*. Estoy convencido de que con ella hemos logrado algo que inspirará y hará pensar a la gente. ¶

“La Sinfonía argentina es un homenaje del Cono Sur a toda Hispanoamérica y a España. Daniel Doura y yo somos argentinos, y por lo tanto la sinfonía tenía que reflejar nuestras raíces”

contemporánea. La *Sinfonía argentina* es una música que todo el mundo puede entender. La carga dramática está presente, te toma y te conmueve, pero sin crispar. A medida que la escuchas, la obra te va metiendo en su forma y te va llevando hasta un crescendo. Empiezas a participar y eso te emociona. Este es su valor.

¿Cómo ha sido hasta ahora la respuesta de crítica y público?

La sinfonía se tocó por primera vez en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2011. En aquel entonces la obra no pudo sonar tal como estaba pensada por varias circunstancias; entre ellas, la falta de efectivos. No obstante, la acogida fue positiva. El verdadero estreno tuvo lugar en 2018, en la localidad checa de Teplice. En esa ocasión, la sinfonía cosechó un éxito que nunca habríamos imaginado. En la sala había un público muy entendido que escuchó la obra con gran atención y al final explotó en un aplauso de doce minutos. Nunca había vivido nada parecido. A continuación, la obra viajó a Múnich y Praga con una aceptación igual de extraordinaria. También los profesionales que han tenido la oportunidad de mirar la partitura o de tocarla han hablado de ella en términos muy elogiosos.

¿La versión que se escuchará en Madrid presenta alguna novedad?

Sí. La más importante es sin duda la presencia de un preludio y un interludio escritos para narrador y guitarra. Con este añadido la obra alcanza su versión definitiva e incluye un homenaje nuestro a los 500 años de la circunnavegación de la Tierra por parte de

Estas nuevas referencias dotan a la Sinfonía argentina de un marco geográfico y cultural más amplio.

La *Sinfonía argentina* es un homenaje del Cono Sur a toda Hispanoamérica y a España. Daniel y yo somos argentinos, y por lo tanto la sinfonía tenía que reflejar nuestras raíces argentinas (el cuarto movimiento busca representar de alguna manera este suelo y esta gente, y por ello había que darle un contenido más autóctono). Pero en la sinfonía están presentes también nuestra formación y nuestros valores, que son cosmopolitas. El amor a tus raíces nunca puede ser excusa para quedarte encerrado en localismos, debe ser más bien un impulso para mostrar al mundo las características del lugar de donde procedes. Para mí, la fidelidad a uno mismo y la autenticidad son valores primordiales del ser humano junto al de fraternizar con el otro, amar, compartir. Por eso creo que me gustan tanto la poesía y la música, porque son artes sin filtros.

¿Qué representa la música para usted?

Una de las expresiones artísticas más antiguas de la humanidad. Pienso en la madre cantando al bebé para que se duerma... Imaginar un mundo sin música me resulta terrible. He escrito muchos libros de poesía y prosa, y creo que parte de mi sensibilidad hacia la música viene de ahí. La musicalidad de la frase tiene una importancia fundamental. Según el tono, la misma palabra puede decir cosas muy distintas y se recibe de forma totalmente diferente. Desde pequeño he recibido también clases de piano. No soy

Perico Sambeat se descubre en la Atlántida



Rafael Fernández

PERTENECE a la generación posterior a los Iturralde y Montoliu, la que a mediados-finales de la década de los años 80 acabaron de dar un futuro al jazz español. Fue una época en la que el jazz-flamenco se reivindicó como forma de expresión dominante en nuestra escena, por más que él sintiera la necesidad de ampliar su creatividad por otros caminos estéticos. Fue así cómo, en 1991, se trasladó a Nueva York para ampliar y profundizar sus estudios jazzísticos en la New School de la Gran Manzana, junto a maestros venerables como Lee Konitz, Jimmy Cobb o Joe Chambers; ahí es nada. Este dato biográfico no es baladí, pues, se insiste, su explosión en la escena jazzística española se produjo cuando todo el mundo había decidido hacer jazz-flamenco, no había jazzista español que no se entregase a este abrazo. Ello nos diagnostica un músico comprometido con su propia inspiración, pues no fue nada fácil abrirse camino fuera de los márgenes del *swing* y la bulería. Pero no podía hacer otra cosa, pues si algo caracteriza a Perico Sambeat (1962) es su honestidad, una máxima que ha cumplido desde todos los flancos creativos que ha agitado, desde sus propios proyectos como líder, aventurándose desde el *bop* moderno a culturas como la música *gnawa* o el propio flamenco a proyectos compartidos como ese trío de diez, el CMS, junto a Javier Colina y Marc Miralta, o ese ensemble de estrellas que es el Valencia Jazz Top 7, responsable de uno de los mejores testimonios discográficos de la última década, *Plays Zappa* (Nuba-Karonte, 2016), uno de los homenajes más audaces de cuantos se han realizado en torno a la obra de la mítica figura rockera.

Ahora regresa a unos de sus formatos favoritos, el de cuarteto, cuando todavía resuenan los aplausos por su anterior registro con este tipo de alineación, *Ofrenda* (Nuba-Karonte, 2019). El material sobre el que trabaja actualmente lleva por título genérico *Atlantis*

(Nuba-Karonte, 2022), en el que despliega una energía y espiritualidad insólitas, con composiciones profundas y abiertas, y ese saxo alto con sonoridad de tenor (una de sus raras habilidades) que le coloca a la diestra de instrumentistas maestros y admirados como el mencionado Konitz. El título del álbum bien pudiera ser metáfora de la búsqueda de una imaginaria ciudad jazzística perdida, pues en eso anda Sambeat, en la búsqueda de nuevas emociones musicales; este año cumple sesenta años, pero en su caso siempre parece estar en la línea de salida.

El nuevo cuarteto de Sambeat también arroja otro gran titular, pues representa la conjunción de jazzistas nobles con los que se asoma a otro precipicio. El contrabajista Pablo

improvisación coral que arrebató desde la primera nota, primero desde los dominios del *hardbop*, luego desde los territorios abiertos del *free jazz*.

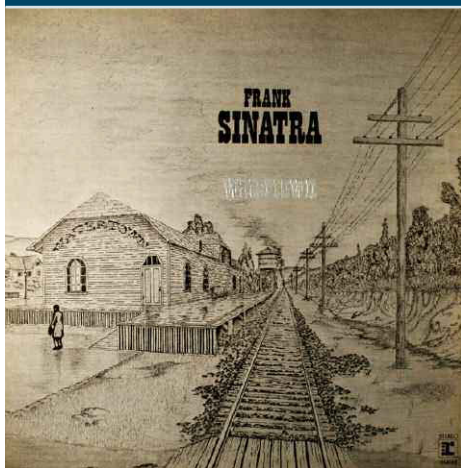
Perico Sambeat está de dulce, como se suele decir coloquialmente. Al margen de lo ya apuntado, mantiene viva una *big band*, propietaria de algunos de los arreglos más inteligentes y emocionantes de la actual modernidad jazzística; alianzas creativas junto a otros actores principales de la escena neoyorquina como Joe Magnarelli; y proyectos como el referido homenaje a Frank Zappa, sobre el que el tiempo pasa, pero no deja de solicitarse en los distintos festivales. Es, sin duda, uno de los saxofonistas más creativos del actual panorama jazzístico español, un músico

Su explosión en la escena jazzística española se produjo cuando todo el mundo había decidido hacer jazz-flamenco; no había jazzista español que no se entregase a este abrazo

Menares y el baterista Rodrigo Recabarren son escoltas habituales de esa saxofonista al alza que es Melissa Aldana, mientras que el pianista Fabián Almazán acostumbra a asistir la rítmica del trompetista Terence Blanchard; esto es, un crisol de músicos de retaguardia con liderazgo propio, silencioso, pero propio. Hay mucha afinidad latina entre todos (aquellos son chilenos; este, cubano), y mucho gusto por la innovación, los pasajes libres e improvisados, amor por melodías folclóricas sin olvidar al lenguaje *bebop* como argamasa de todo. La intensidad sin medida se aplica a prácticamente todas las composiciones de Sambeat (a excepción de la pieza *Lem*, de Pablo Menares, y la versión de *Forlane* de Ravel, por cierto, una de las joyas del lote). En total, ocho temas que bien pudieran quedar representadas en *Leviatán*, una encendida interpretación con todo el cuarteto desbocado, entregado a una

con un marchamo de autor a través de una saludable fijación con elementos llegados de cualquiera de las corrientes de la cosmogonía del jazz; desde el lenguaje dominante del *bebop*, a las claves afrocubanas; desde el *blues*, a las últimas invenciones renovadoras del flamenco. De todo ello han dado cuenta los festivales de jazz más importantes de nuestro país y Europa, y de las más insignes programaciones de los auditorios y clubes de mayor predicamento.

Este nuevo proyecto, de título evocador y mágico, nos emplaza ante la madurez de un artista que se resiste al aburguesamiento y ahí están sus números discográficos. *Atlantis* supone su 29º registro como líder, sin contar los más de un centenar como invitado o colaborador. Esto es: cifras que no acaban de acotar la dimensión creativa de un músico en constante renovación. ¶



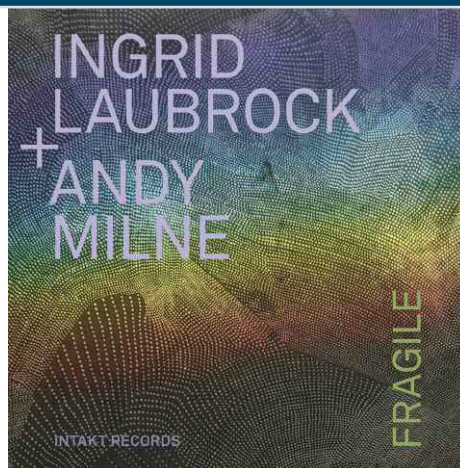
FRANK SINATRA:
Watertown. CAPITOL RECORDS (1 CD)

Debido al vaivén de su voz, esa sugestiva oscilación de la mente y el cuerpo a la que llamamos swing, aceptemos que Frank Sinatra es un cantante de jazz. Y, además, excelente. Hace 52 años, Sinatra rivalizaba con los Rolling Stones a la hora de ofrecer uno de los mejores espectáculos del mundo, sus actuaciones agotaban en taquilla las localidades, y las filmaciones que de ellas se hacían ocupaban la mejor hora en la parrilla televisiva estadounidense. 52 años después, este disco publicado originariamente entonces, reivindica aquellas mismas hazañas entre cuanta gente tenga memoria y buen gusto.

Watertown es un álbum con canciones de Bob Gaudio, uno de los componentes del grupo pop Four Seasons, y, por añadidura, un raro producto también en la discografía del cantante. Raro, por cuanto su carácter conceptual era la primera vez que era abordado por Sinatra. En estas canciones se cuenta la historia de un personaje de Watertown, en Nueva York, al que su mujer —hechizada por los encantos de la gran ciudad— ha abandonado dejándole con dos hijos. La desesperación, el temor y la terca convicción de que debe existir una vida mejor son moneda de cambio en los textos de estas canciones. Gaudio, en la mejor tradición de algunos narradores estadounidenses, escribe sobre la angustia de vivir sin amor, sobre el hastío que padecen quienes piensan que no les queda nada por experimentar.

La música, de Jake Holmes —coautor con Gaudio de las canciones—, permite volver a apreciar los genuinos valores y placeres de la Voz, y el álbum se reedita en estos días con los salvíficos cuidados de la redigitalización en el estudio, y con la inclusión en el temario de una canción extra, *Lady Day*, homenaje a Billie Holiday, que jamás apareció en la edición original de 1970.

LUIS MARTÍN



INGRID LAUBROCK & ANDY MILNE:
Fragile. INTAKT (1 CD)

La saxofonista alemana Ingrid Laubrock es una de las artistas más interesantes de la última década por varios motivos, pero el principal sea quizá su capacidad para liderar proyectos muy diferentes, destacando en todos ellos: desde formaciones pequeñas a sus trabajos orquestales, Laubrock siempre construye obras entre lo destacable y lo sobresaliente. Como instrumentista también es cada vez más elocuente, y quizá por eso se haya embarcado en una serie de álbumes a dúo con diferentes pianistas, mostrando la forma más pura y desnuda de su capacidad como improvisadora.

Es difícil saber si existía el plan de grabar varios álbumes cuando publicó *Kasumi*, su dúo con Aki Takase, pero cuando salió *Blood Moon*, mano a mano con su amiga Kris Davis, la idea estaba ya rodando. Ahora llega *Fragile*, su tercer dúo con un pianista, y el resultado no podía ser más fascinante.

Hay dos cuestiones clave en este álbum: la primera, que al contrario que en los registros junto a Takase y Davis, en los que cada compositora aportaba piezas al repertorio, en *Fragile* Laubrock es la autora única de todas las piezas; es decir, que, aunque estamos ante un dúo en el que ambos músicos interactúan con naturalidad y espontaneidad, el pianista está al servicio de la música de Laubrock. Y luego está la propia elección del *partenaire*: el canadiense Andy Milne, un pianista portentoso e injustamente poco conocido. Forjado al abrigo de los grupos de Steve Coleman, Milne es un músico en cuya carrera es difícil encontrar puntos bajos. No es la primera vez que graba a dúo —en el pasado lo hizo con Grégoire Maret y Benoît Delbecq—, pero la asombrosa química que muestra con Laubrock va más allá de un simple encuentro entre músicos afines, y *Fragile* merece ser considerado entre los mejores álbumes publicados en lo que va de año.

YAHVÉ M. DE LA CAVADA



WADADA LEO SMITH:
The Emerald Duets.
TUM RECORDS (1 CD)

Intensa actividad la de ese trompetista científico y cuántico que es Wadada Leo Smith para celebrar su 80º aniversario, con la publicación de distintas cajas en el sello finlandés TUM Records a lo largo de 2021 y 2022. Tras poner en el mercado *Trumpet* (3 CD), *Sacred Ceremonies* (3), *The Chicago Symphonies* (4) y *A Love Sonnet for Billie Holiday* (1), ahora llega el turno de un quintuple estuche, *The Emerald Duets*, elaborado en alineación de duetos de trompeta y batería, a saber, junto a los bateristas Pheeroan AkLaff, Andrew Cyrille, Han Bennink y Jack DeJohnette, que comparece en dos de los cinco títulos.

Música experimental y críptica con distintas inspiraciones argumentales: políticas, históricas, sociales, geográficas... Junto a AkLaff Wadada firma *Litanies, Prayers and Meditations*; junto a Cyrille *Havana, Cuba*; y junto a Bennink *Mysterious Sonic Fields*; por su parte, Jack DeJohnette participa tocando batería, piano y órgano en *Freedom Summer, The Legacy*, mientras que Wadada Leo Smith participa tocando la trompeta y el piano; en el quinto disco, *Paradise: the Garden and Fountains*, Leo Smith y DeJohnette se entregan al formato genérico del registro, el de trompeta y batería.

El formato no le es nada ajeno a Leo Smith, que cuenta con varias producciones pergeñadas junto a bateristas. La propuesta, no por compleja, resulta un estímulo sonoro constante, con desarrollos armónicos impredecibles en el inicio, pero enormemente felices en el destino final, por el aluvión de emociones que agitan. La fórmula es recurrente: planteamientos codificados para alcanzar arrebatos espirituales y a la vez orgánicos. La dificultad de la escucha siempre obtiene justa recompensa, simplemente hay que sumergirse sin complejos en el ideario sonoro y entramado del trompetista, pues la magia siempre acaba apareciendo. Y la luz.

PABLO SANZ

Juan Antonio Bardem, el cine en cautiverio

APROVECHANDO EL CENTENARIO DE UNO DE LOS DIRECTORES MÁS IMPORTANTES DEL CINE ESPAÑOL, REFLEXIONAMOS SOBRE LA CONTRIBUCIÓN MUSICAL EN LOS TÍTULOS SEÑEROS DE SU FILMOGRAFÍA



A los veintitantos, Juan Antonio Bardem (1922-2002) pensó que la sociedad podía cambiarse con el cine. Pertenecía a una generación que, tras la guerra, se encontró con un país desolado, formaba parte de una juventud con la necesidad de reconstruirse un futuro, pero a la que se le había hurtado la capacidad de tomar sus propias decisiones. Comunista combativo, desde 1939 sintió que vivía en una clandestinidad permanente. Cuando se dedicó a rodar películas, la censura, católica y oficialista, acabaría por ajustarle cuentas. A pesar de su empeño en contribuir a la renovación del cine español en su acercamiento a temáticas más sociales —iniciada con el estreno de *Surcos* en 1951, de José Antonio Nieves Conde—, Bardem no se convertiría en avanzadilla de un cine protocommunista en plena dictadura franquista, pero alcanzaría a ser crítico con la sociedad que le rodeaba, proclive al conflicto entre arquetipos, al fin y al cabo, a desarrollar un cine posibilista. Bardem hizo el cine que se podía hacer, no el que quería hacer.

Debido a ese conflicto entre su comprometido ideario político y una realidad tremendamente conservadora, con el paso de los años acabó relegado al ostracismo. Al principio, tras los éxitos de crítica internacional, le dejaron hacer sin perderle de vista. Pasada la ebullición, el sistema acabó por cortarles las alas. A principio de los setenta, tras años en el dique seco, se vería obligado a trabajar para llenar el estómago. Su cine ya había perdido temperamento. Era técnicamente digno, pero carecía de valor humano. Para un revolucionario cuyo discurso aspiraba a dibujar una incipiente conciencia de clase, a convertirse en testimonio del momento, debió ser muy frustrante hacer películas que nunca estarían a la altura de sus sueños.

Es conocido el escaso interés que despertó en Bardem la música para cine. Su pragmatismo chocaba con las convencionalidades imperantes en su uso. Si en sus guiones los personajes permanecían anclados al suelo, sentía que la música, con su carácter ilusionista, hacía lo indecible para que alzaran el vuelo. Una implacable lucha entre realidad y ficción en la que acabó ondeando bandera blanca. En el período más fértil de su carrera, el

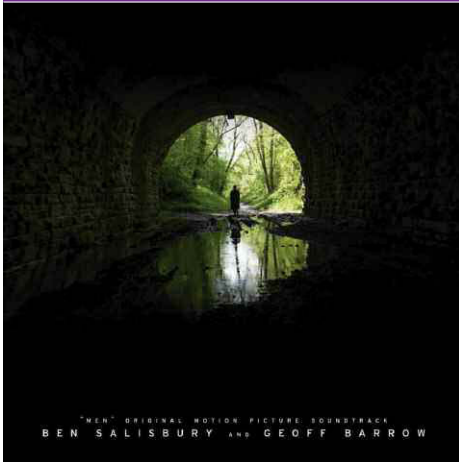
comprendido entre 1951 y 1963, la música, en un acto de progreso paulatino, no sólo exterioriza la irrenunciable contemporaneidad de lo narrado, sirviendo como documento sociocultural de la España de la época, sino que articula el constructo emocional de los sujetos escénicos ayudando a desentrañar lo que éstos callan. Ese axioma no funcionará en su debut, rodado a pachas con Luis García Berlanga, la fallida *Esa pareja feliz* (1951). Mientras Bardem hace equilibristas para mostrar, desde una crítica amable, la dura realidad de las clases populares de la época, el maestro García Leoz se pierde entre ilustraciones musicales que desplazan el discurso crítico hacia el *slapstick*.

En Isidro Buenaventura Maiztegui (1905-1996) encontrará al cómplice cuyas composiciones, minimalistas y de dramatismo simplificado, nunca sobredimensionarán la imagen. Músico argentino de ascendencia guipuzcoana, Maiztegui había destacado durante la etapa dorada del cine porteño hasta que en 1954, con su entrada en recesión, decidió instalarse en Madrid. Con Maiztegui, las interpolaciones musicales en el cine de Bardem no solo presumen de discreción, sino que funcionan como un código morse a través del que se perfila el retrato psicológico de los personajes. En *Cómicos* (1953), su primer filme en solitario, los títulos de crédito sirven de marco para canalizar las frustraciones de unos comediantes cuyas ambiciones profesionales no se verán cumplidas. El tempestuoso empleo de armonías no resueltas y un sentimiento fatalista de corte mahleriano acompañan la caída del telón en un teatro de provincias.

Maiztegui concentra toda la fuerza expresiva de la excelente *Muerte de un ciclista* (1955) en un uso muy herrmanniano de cortas frases ascendentes, coloreadas por las maderas más graves y los contrabajos. Funcionan como una autopsia en la que de un tajo certero el bisturí separa la carne del hueso. La carne: el complejo dilema moral de una pareja de amantes que se niegan a auxiliar a un ciclista al que han atropellado para seguir cubriendo su aventura. El hueso: su excelente situación social a través de la que Bardem denuncia el estatus adquirido por la alta burguesía tras la Guerra Civil. Su siguiente filme, *Calle Mayor* (1956), obtuvo mala recepción en un pase

previo en los Estudios Chamartín y la música de Maiztegui, deliberadamente monótona, fue criticada con dureza. La película, una producción franco-española, logró viajar de contrabando al país vecino para poder presentarse al Festival de Venecia. Remontada en Francia, se le añadió una nueva banda sonora compuesta por Joseph Kosma, el músico de Renoir y Carné. El último y fantasmal paseo de la solterona Isabel por un provinciano salón de baile, constituye el mejor momento musical de toda la filmografía de Bardem. Kosma retrata su desolación emocional enfrentando dos planos narrativos —ficcional y diegético—, a través de la fusión de un vals deconstruido a la manera raveliana y una afinación de piano donde las octavas pasan de la disonancia a la temperación con una crispación deliberada.

La venganza (1958) es, en apariencia, un filme sobre la ruda vida de una cuadrilla de segadores que se convierte, como en la Guerra Civil, en un pulso entre bandos, pero también en un triunfo de la reivindicación proletaria. En él, Maiztegui echa una mirada a la España menos desarrollada utilizando a Turina como germen catalizador. Sin embargo, en *Los inocentes* (1963), su última colaboración con Bardem, el influjo es moderno y deudor de la *nouvelle vague*. El jazz personifica los escauceos amorosos de dos jóvenes de muy diferente estrato social, antagonismo de clases que evidencia a través del uso del clavecín. En la extraordinaria *Nunca pasa nada* (1963), un reflejo espiritual de *Calle Mayor*, el francés Georges Delerue toma el relevo con un íntimo y delicado trabajo que contribuye a confrontar la visión de una España triste, encerrada en sí misma, con la Europa representada en una chica liberada, dueña de su propio destino. Ese recorrido por las viejas calles de una ciudad de provincias donde pervive aún un espíritu decimonónico puede considerarse su última contribución valiosa a una filmografía dominada por una continua carrera de obstáculos contra el franquismo. Bardem fue un cineasta al que la suerte le fue esquiva y al que la mordaza no le impidió ejercer un formalismo radical. ¶

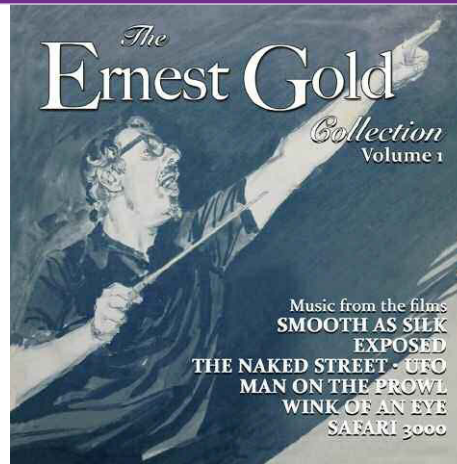


BEN SALISBURY / GEOFF BARROW:
Men. Tim Travers-Brown, contratenor. Ben Salisbury, barítono. Jessie Buckley, soprano. Ross Hughes, flautas. INVADA RECORDS (e.d.)

En su última película, Alex Garland coge el mito del hombre verde, la manzana del Génesis, el empoderamiento femenino, las *Metamorfosis* de Ovidio, los universos transpoéticos de Neil Gaiman y Angela Carter, los trocea y echa a su batidora metatextual junto a su habitual tropo de la conciencia traumática. El puré resultante es la variación proteica del tema de *Leda y el cisne*, alegoría del deseo fatídico que postra al hombre y a la mujer vuelve objeto, tal como lo expresa el Hombre Múltiple citando a Yeats durante el tercer acto. Él somos todos cayendo por la grieta de Lilith, los Adanes pecaminosos.

Con estos mimbres, Garland elige muy adecuadamente el *Gloria* de la *Missa syllabica* de Arvo Pärt como preludeo y referente de la muy *reservata* música del dúo Salisbury/Barrow, conocido por sus interesantes aleaciones de *ambient*, postclásica y ruidismo blando para las también garlandianas *Ex Machina*, *Aniquilación* y *Devs*. Si en la miniserie de HBO, *S/B* exploraron el tratamiento electrónico de la voz a *cappella*, en *Men* comprimen el material en una monodía severa para establecer opositivamente los personajes de Harper (Ella) y el Hombre Múltiple (Ellos): Ella, un tetracordio silábico por tonos —*Runaway/Crash*— que se resuelve por resonancia —la propia actriz Jessie Buckley aportando su voz de soprano—, en una pastoral macabra que ondula en *glissandi* a cargo del contratenor —Travers-Brown, conocido por las cantatas bachianas de Suzuki— sobre pedales de órgano, marcada con cierto *vibrato* pero generalmente manipulada con *distorts*, *reverbs* y cortes de onda para connotar el deseo aflitivo y atávico que está en el origen de la tragedia (y de la película) Una composición singular y dueña de una rara poesía que conviene escuchar con oídos curiosos y prestos a nuevas sensaciones.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN

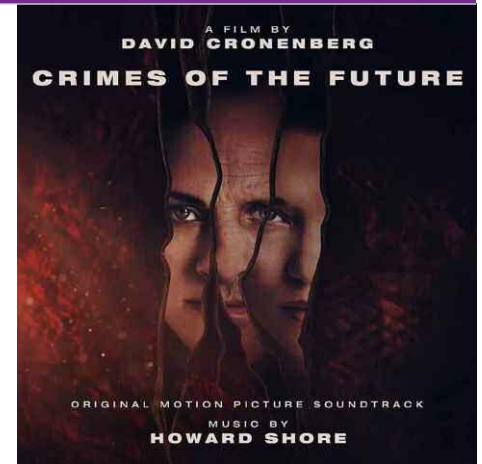


ERNEST GOLD:
The Ernest Gold Collection, vol. 1. DRAGON'S DOMAIN RECORDS 738 (1 CD)

En 1946, Ernest Gold (1921-1999) comenzaba una carrera llena de baches en el cine americano. Perdido entre pequeñas producciones de serie B, un encuentro con George Antheil le cambiaría la vida. Stanley Kramer esperaba a la vuelta de la esquina y en 1959, después de trece años de remar sin descanso, Gold ya no estaba para lisonjerías. No dejaría pasar la oportunidad. Tras un silencio de siete décadas, Dragon's Domain recupera algunos de esos títulos arrinconados en la filmografía del austriaco, una buena muestra de su etapa inicial de aprendizaje.

Si de *Smooth As Silk* (1946) se rescatan dos inofensivas piezas de música diegética, el tema de créditos de *Exposed* (1947), un thriller rutinario, muestra que Gold, con un par de películas en el bolsillo, ya domina la técnica para generar tensión narrativa a través de un previsible juego de *crescendo* y *diminuendo* de metales. Bajo el amparo de Antheil, en *The Naked Street* (1955) marca un nuevo punto de inflexión con su lograda fusión entre una sofisticada escritura de género y un corpus melódico de fuerte tono sentimental. En la bombástica *UFO* (1956), un documental sobre platillos voladores, la música adquiere una intensa tonalidad bartokiana cuando se adentra en territorios más propios del *sci-fi*. Esas experimentaciones se trasladan al timbre, con empleo de theremin, en el slasher *Man on the Prowl* (1957). En *Safari 3000* (1982), su último trabajo para la gran pantalla, Gold parece ya lejos de los días de vino y rosas. La partitura es un totum revolutum. Piezas de *dinner music* o ritmos tribales conviven con galops y apuntes de pop. Pero el tema central señala directamente al universo de *El mundo está loco, loco, loco* (1963) donde Gold despliega su arsenal inconfundible. En sus aceleraciones, los metales se desinhiben para bailar un charleston en un último canto del cisne.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ



HOWARD SHORE:
Crimes of the Future. Penderecki String Quartet. Leif Mosbaugh, oboe y corno inglés. Diseño sonoro y programaciones: Kyle Feehan. Director: Howard Shore. DECCA (e.d.)

En 1996, el profeta Vaughan de Ballard/Cronenberg preconizaba en *Crash* que el nuevo salto evolutivo de la especie consistiría en una remodelación tecnológica del cuerpo y en el consiguiente desarrollo de una 'psicopatología benévola'. *Crímenes del futuro* presenta el escenario de ese salto, radicado en las lóbregas barriadas de una Atenas post-histórica cercada por embarcaciones cadavéricas que signan el fin de la epopeya —porque no hay *nostós* (regreso) posible—. Dentro de sus paredes, el *homo plasticus* celebra la emergencia de la nueva humanidad abriéndose en canal o tatuándose los tumores porque el dolor y el placer también serán otra cosa.

En su decimosexta película juntos, Shore y Cronenberg siguen explorando la síntesis electroacústica a la que llegaron en *Crash* y *eXistenZ* después de unos acercamientos al 'cine de la nueva carne' ora electrónicos —*Videodrome*— ora puramente acústicos —*Cromosoma 3*; *La mosca*; *Inseparables*— con una composición que diferencia sin separar y junta sin amalgamar ambas tipologías musicales: si la tecnología biomecánica se representa con un arpegio sintetizado ascendente —*Sark Lust*— o varios *sustains* sobre pulsos —*Deviant Digestive System*— y la idea de la belleza con pasajes texturizados para cuarteto de cuerda —*Caprice*; *Odile*— que Shore diseña en su estilo acórdico más retraído e idiomático, sugiriendo pero nunca sentimentalizando, el punto de encuentro es la doble música del futuro: una pavana en *tempo andante* expresando la utopía —*Crimes of the Future*— y el fúnebre *leitmotiv* sobre dos acordes en intervalo de segunda menor como epitafio del pasado (o sea, de nuestro presente) La obra se completa con un par de temas diegéticos en modo techno/dub/industrial a lo NIN —*Body is Reality*; *Klinek*; *Inner Beauty Pageant*— que aumentan la sensación de distopía sonora. Otra exquisitez del señor Shore.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN



Raíces estéticas de Alexei Ratmansky

Madrid. Teatro de La Zarzuela. Del 7-VII-2022. Alexei Ratmansky: *Grosse Fuge* • *Polyphonia* • *Concerto DSCH*. Compañía Nacional de Danza. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Mario Prisuelos, piano. Director artístico: Joaquín de Luz. Director musical: Manuel Covés.

ESTA vez se sale del teatro con mucho mejor sabor de boca que con la *Giselle* o con la última y bastante discreta aportación de Duato (un ballet sobre el suicidio, sin apariencia de estar realmente terminado y pulido). Las coreografías del programa triple de la Compañía Nacional de Danza (CND) son buenas, están más que rodadas y los bailarines se esfuerzan en hacer bien su labor. Otra cosa es que a veces el resultado, sin llegar a hacer aguas, flaquee en algunos puntos álgidos de los montajes. Esto tiene su explicación y, sobre todo, tiene remedio; es un mal menor.

¿Qué debe hacerse cuando se pretende analizar a un coreógrafo como Alexei Ratmansky que, por derecho y méritos propios se sitúa en la cúspide de la demanda internacional? Pues hablar con propiedad de su obra, no falsearla con banalidades, ir a sus raíces, hacer notar al público que lo aplaude hoy qué hace este artista, cómo llegó a este punto en estilo, creatividad y solvencia coreútica. La obra coreográfica de Ratmansky rezuma alta cultura, sensibilidad musical y plástica y, sobre todo, una seria asunción de los valores de su pasado formativo, en lo estilístico y en lo estético.

Es un facilismo y un disparate decir que en Ratmansky la inspiración formal está en Balanchine, es oír campanas y no saber dónde está el campanario y eso se puede leer estos días. Otra cosa es apuntar que, en el mismo programa triple, una obra de Christopher Wheeldon, hace veinte años un debutante en lo coreográfico, hiciera guiños aseguibles por evidentes y gráficos a un tipo de ballets generados por Balanchine en su segunda etapa de abstracción sinfónica, un período que va de 1949 a 1960 tutelado muy de cerca por Stravinsky (como sucede con *The Four Temperaments*; Ballet Society, 1946), a quien Wheeldon hace referencia explícita con figuras y maillots femeninos, aunque cambiando el color).

Ratmansky mantiene abiertas tres líneas creativas diferentes, que a veces convergen y muchas otras veces no: el versionado de grandes títulos de los siglos XIX y XX; los ballets largos originales de gran formato y las piezas de concierto que pueden formar parte de programas dobles o triples. En todo ello, el ruso hace gala de su cosmopolitismo y de su variada carrera experimental, aunque teoría y práctica



Alba Murriel

del ballet soviético están presente tras una exigente destilación de valores, y es ahí cuando aparecen compositores como Prokofiev, Khachaturian y Shostakovich, o fenómenos culturales trascendentes como fueron la Reforma, la Ópera Privada Mamontov, el movimiento pre-realista gestado en el Teatro Stanislavski y nombres memoriales de la coreografía como Alexander Gorsky, Fiodor Lopukhov y Kasyan Goleizovsky. Aquí están los elementos del árbol genealógico-estético, y es aquí donde debemos contar los anillos del tronco de donde sale el Ratmansky creador; su encuentro con la obra de Balanchine puede ser sincero y hasta útil, pero es cronológicamente tardío, epidérmico y no causal. Pensemos que el primer gran ballet de Ratmansky en el Bolshoi fue su versión de *The Bolt* (Leningrado, 1931), que en su estreno fue coreografiado por Lopukhov y duró pocos días en cartel, al ser prohibido.

La Reforma en la naciente URSS tuvo muchos accidentados matices en época convulsa, y fue un proceso hacia la abstracción coreográfica que comenzó entre 1921 y 1932. Stalin, asesorado por Lunacharsky, lo jorobó todo con los pronunciamientos del Realismo Socialista (Lunacharsky, qué paradojas del destino, antes había sido cronista desde París para periódicos rusos de los éxitos de Diaghilev, murió un año después, en 1933, justo cuando venía a la España republicana a ocupar el puesto de embajador designado por Stalin), pero el desastre ya estaba instalado y aplicado con furia por los comisarios políticos. Aun así,

las ideas de la Reforma calaron y pervivieron en el ballet ruso-soviético.

Fiodor Lopukhov fue su teórico principal pisando en las huellas de Fokine, y el concepto 'danza-sinfonía' es la traducción literal del cirílico (ruso) del ballet sinfónico, basado en música sinfónica no escrita expresamente para bailar (como puede ser una sinfonía de Beethoven o de Glazunov, por decir dos nombres de grandes sinfonistas usados por Lopukhov). Kazan Goleizovsky fue el gran coreógrafo del estilo mencionado. Lo llegaron a apodar 'el Balanchine moscovita'. Sufrió lo suyo. Estuvo treinta años sin que lo dejaran pisar el Teatro Bolshoi. Y resistió. El término 'emoción acrobática' es como denominaba a un tipo de movimiento virtuoso, pero sin contenido narrativo, sólo calisténico y físico, de fisicalidad justificativa, como dicen los estudiosos estéticos alemanes.

Hace pocos años, en 2018, el bailarín Sergei Polunin recuperó para un espectáculo suyo la obra de Goleizovsky *Scriabiniana* (que estrenara Ekaterina Maximova en la Sala Chaikovski de Moscú en 1960), haciendo que la bailara como protagonista Natalia Osipova. Fue una buena ocasión de ver algo de Goleizovsky, al que hoy sólo intuimos, a veces, dentro de Ratmansky. *Concerto DSCH* cumple 14 años y debe lo suyo a la tradición ruso-soviética moderna abanderada por Lopukhov y Goleizovsky. Esto es una verdad incontrovertible. ¶

**OPÉRA DE PARIS:**

Une saison (très) particulière. Directora del filme: Priscilla Pizzato. Aurélie Dupont, Hugo Marchand. Le Ballet de l'Opéra de Paris. Nureyev Foundation. BELAIR 196 (1 DVD)

Un día realmente particular e histórico en el decurso de la historia del ballet actual fue la forma de regreso al trabajo del ensemble de la Ópera de París después del obligado y traumático cierre por la pandemia. Se cerraron los teatros (Palais Garnier y La Bastille), se dejó de ir a tomar las rutinas diarias de clase y ensayo, se confinó a cientos de personas entre artistas y otros trabajadores. El regreso no fue triunfal ni eufórico. Fue y es difícil. Para un bailarín, cesar de practicar es enterrarlo en vida.

El documental de Pizzato es un canto al rigor y al trabajo, planteado con sensibilidad y elevando poco a poco el tono, como es el mismo ballet del que se sirve: *La bayadera* de Nureyev. Esa fue la ambiciosa y poderosa obra para volver a escena y a la vida del arte, a través de *La bayadera* regresaban los artistas parisienses a hacer lo que mejor saben. Se trata de un ballet largo, difícil, complejo, lleno de matices diferentes y situaciones comprometidas. Los ensayos van subiendo también de tono, la entrega vuelve a ser lo que fue. Lanzado en esta primavera de 2022, el documental ya ha recibido premios y elogios; era una tarea arriesgada: se han hecho quizás demasiadas películas testimoniales en los últimos veinte años sobre la vida interna del Ballet de la Ópera, pero esta vez había un ingrediente humano y dramático excepcional.

Los ensayos y el baile ya pulimentado en escena de un bailarín (Heymann) entregado a un rol mítico (el Ídolo de Oro) daban una metáfora fulgurante de este ingrato, a veces misterioso y magnífico oficio que termina abruptamente con las leyes de la ópera a los 42 años, en que se produce una jubilación forzosa y surgen muchas preguntas. La pandemia ha sido también un cisma de reflexión y este filme lo resalta y puntualiza con la elocuencia de sus bellas imágenes y la voz de sus protagonistas. ¶

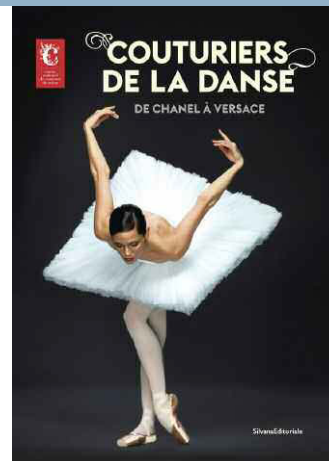
**TERO SAARINEN:**

Third Practice. Coreografía: Tero Saarinen; Música: C. Monteverdi. Helsinki Baroque Orchestra. Director musical y arreglos: Aapo Häkkinen. BELAIR 198 (1 DVD)

Grabado en marzo de 2021 en la Ópera Nacional de Finlandia, el trabajo coreográfico sobre Monteverdi es una de las últimas creaciones de Tero Saarinen y se había estrenado como coproducción italiana dos años antes, en el Teatro Amilcare Ponchielli de Cremona, dentro del Festival Monteverdi. Un mes después, en el Festival de Kuopio, tuvo lugar el estreno finlandés, con un buen reconocimiento de público y crítica. Saarinen parte de una formación acelerada y peculiar; pocos saben que comenzó muy tardíamente a estudiar ballet a los 17 años en el Conservatorio de la Ópera Nacional Finlandesa, y que a los cuatro años de aprendizaje entró a las filas de la compañía titular, donde permaneció más de diez años y desde donde comenzó su aventura creativa. Esto explica, en parte, su secuenciado de los materiales, su preocupación por los conjuntos muy organicistas y ligados, y una cierta conciencia lírica que lo distingue.

Para su obra sobre los madrigales monteverdianos, Saarinen contó con la Orquesta Barroca de Helsinki y en ella aparece de manera virtual, según una hipnótica replicación múltiple y por efectos de trabajo digital, la cantante española Núria Rial, una premiada soprano que se ha especializado en la música antigua. En escena también encontramos al delicado tenor Topi Lehtipuu. A la atmósfera espectral y a los estudiados segmentos en un silencio ritual, Saarinen suma la mímica particularmente expresiva de sus bailes y una idea de síntesis plástica y poética del alma musical.

El documental que completa la oferta de este DVD, también dirigido por Freundlich, es una exploración en el estilo y el método de trabajo de Tero Saarinen, acercándonos con una mirada experta a la rutina de un artista de fuerte personalidad que ha sabido implantarse en el panorama de lo mejor de la danza internacional de nuestra época. ¶

**PHILIPPE NOISSETTE:**

Couturiers de la Danse: de Chanel à Versace. Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie, Moulins. SILVANA EDITORIALE (Milán, 2019). 160, págs.

Si ya es impactante en la portada de este libro encontrar a la primera bailarina Igone de Jongh (del HET National Ballet de Amsterdam) vistiendo el ya hoy icónico tutú cuadrado ideado en 2014 por los modistas Viktor & Rolf para la obra *Shape* (coreografía de Jorma Elo), no menos sorprendente e ilustrativo es su interior, donde Philippe Noisette, en sucesivos y cronológicos capítulos detalla la evolución de esas colaboraciones míticas entre grandes nombres de la moda y el ballet, comenzando con Coco Chanel y sus aportes a los Ballets Russes de Diaghilev (como en *Le Train Bleu* en los míticos años 20) o las múltiples y muy variadas de Gianni Versace con Maurice Béjart.

El libro catálogo de generoso formato respalda la exposición realizada en el centro de Moulins entre 2019 y 2020, pero va más allá, dejándonos un documento de gran utilidad soberbiamente ilustrado; la pandemia impidió su merecida difusión. Partes de este texto de Noisette son jugosos encuentros y entrevistas con figuras como Jean Paul Gaultier, Christian Lacroix, William Forsythe o Daniel Larrieu. Todos ellos, desde sus ángulos particulares, explican el enorme y decisivo papel que muchas veces ha ejercido la moda en el producto de danza y ballet.

Sin ser estrictamente local, es cierto que es en Francia y en Italia donde más profundamente se dan esas colaboraciones magistrales entre maestros de ambas profesiones, como también es cierto que se trata de la cuna y faro histórico tanto de la alta costura como, en muchos aspectos de la coreografía de autor. Si la moda por sí misma resulta influyente, al aliarse con la danza conforman un tándem infalible en cuanto a impacto estético. Se citan y ejemplifican otros casos como Sonia Delaunay, o Karl Lagerfeld y su larga y fructífera cooperación con Los Ballets de Montecarlo. ¶

¿Elitismo o discriminación?



A menudo se acusa al sector de la música clásica de elitista, de falto de diversidad y de coto cerrado para personas con un bagaje de generaciones concernidas por las actividades culturales. Ciertas políticas educativas no hacen más que alimentar esta visión. España está dotada de 24 centros superiores públicos o sostenidos con fondos públicos y un número creciente de centros privados, regulados por las leyes de Educación que, a pesar de expedir titulaciones de grado y máster del mismo nivel que las universidades, se encuentran fuera del espacio universitario. Las consecuencias de esta situación son evidentes: estudiantes con menor dotación de becas, profesorado excluido del reconocimiento de méritos en creación e investigación y centros sin autonomía organizativa ni capacidad para proponer titulaciones acordes a las necesidades de la sociedad.

El Gobierno está trabajando en dos propuestas normativas: la ordenación del sistema universitario y el de las enseñanzas artísticas. Nada hace suponer, hasta este momento, que estas propuestas normativas acaben con la desigualdad de trato hacia la música y las artes. ¿Se sostiene la acusación de elitismo cuando se sigue discriminando a la música y las artes en la regulación y en las políticas públicas?

Les voy a dar tres datos: a) Becas de matrícula *versus* becas básicas. Los estudiantes universitarios con bajos ingresos tienen derecho a becas que cubren el ciento por ciento del coste de la matrícula (en Cataluña, unos 1.600 €) y los estudiantes de estudios superiores artísticos sólo tienen derecho a la llamada beca básica que cubre 300 €. b) Incentivos al desarrollo profesional. El profesorado universitario tiene una doble condición: docente e investigador; y su carga docente (unos 240 créditos/año, que equivalen a unas diez horas semanales de contacto con el alumnado) se combina con una carga investigadora que, junto a las actividades de gestión e innovación, constituye un incentivo de desarrollo profesional. El profesorado de enseñanzas artísticas está considerado exclusivamente como docente, su carga no baja de diecisiete horas semanales de contacto con el alumnado y su actividad artística, de gestión o de innovación no sólo no da acceso a ningún incentivo sino que, en algunos casos, la formalización de sus obligaciones docentes impide el normal avance de una carrera artística tan necesaria para la actualización de

su docencia. c) La titulación de Grado se reduce a una, a pesar sus ocho especialidades, una de las cuales —Interpretación— contiene más de cinco ámbitos y más de 30 modalidades, y está regulada por el Ministerio de Educación. Las titulaciones de máster sólo pueden estar propuestas por la Consejerías de Educación de las distintas comunidades autónomas. A los centros no se les reconoce la capacidad investigadora que alimentaría estudios de doctorado.

Interesadamente se ha generado un debate sobre la inclusión de las enseñanzas artísticas en el sistema universitario que ha provocado batallas estériles y división entre personas e instituciones que persiguen los mismos objetivos. A mi modo de ver es un falso debate. La cuestión es: ¿Queremos enriquecer un ecosistema musical y artístico capaz de poner la educación superior al servicio del progreso de la música y las artes? ¿Queremos que este sistema acoja personas diversas y con capacidades diversas? ¿Queremos generar las alianzas necesarias para que la investigación pueda influir en nuevas y más actuales formas de creación y presentación de resultados? ¿Queremos que la práctica musical y artística tenga dispositivos que, al margen de las prácticas profesionales, ofrezcan a la ciudadanía las oportunidades necesarias para sentirse protagonista de la práctica musical? Si estos son nuestros objetivos, necesitamos un sistema de educación superior que, además de formar a las profesionales del futuro, investigue sobre la creación, la industria, el patrimonio y las prácticas comunitarias; un sistema de educación superior que se relacione con el resto del ecosistema y quede influido por sus necesidades; un sistema de educación superior permeable a nuevas y más diversas voces.

¡Dentro o fuera de la universidad, qué importa! Lo que importa es que el perfil del alumnado sea diverso y, por tanto, tenga acceso al mismo sistema de becas; que el perfil profesional de los docentes sea doble (docente e investigador/creador); y que los centros tengan la autonomía necesaria para —a través de su sistema interno de calidad— evaluar las necesidades y proponer los cambios necesarios para su mejora continua en los distintos niveles del Marco Español de Cualificaciones de la Educación Superior (incluso el de doctorado). Es cierto que en España sólo la universidad tiene esa capacidad de emancipación de los ministerios y las consejerías, y que la universidad española tiene una amplia

tradición que podría compartir con el sector artístico. Quizás por eso, la manera más rápida y segura de culminar este proceso de normalización de los estudios artísticos sea la universidad de las artes.

Estamos ante un momento histórico: Por un lado, la propuesta de Ley de Ordenación del Sistema Universitario (LOSU) ha entrado a debate parlamentario y no contiene la posibilidad de crear unas universidades de las artes que tan buen resultado han dado en Austria, Finlandia, Suecia, Noruega o Alemania (resultados en cada disciplina artística y resultados en investigación interdisciplinaria). Por otro lado, el Ministerio de Educación sostiene que ya va por la sexta versión de un borrador de norma que regulará las enseñanzas artísticas profesionales y superiores pero que nadie del sector ha visto. ¿Se aprobará una norma que nos singularice aún más en nuestro entorno europeo? ¿Podrá una norma sin rango de ley orgánica dar los mismos derechos al alumnado, al profesorado y a los centros y dotar de los mismos compromisos presupuestarios para la investigación que la Ley de Ordenación del Sistema Universitario?

Es el momento de generar oportunidades legislativas que abran el campo, que impongan los retos y que dejen a cada comunidad autónoma tomar sus decisiones. Es el momento de incluir en la LOSU la posibilidad de crear universidades de las artes para que aquellas comunidades autónomas que estén en disposición de hacerlo puedan dar el paso; y es el momento de desarrollar la disposición adicional novena de la LOM-LOE en el sentido de situar la educación superior —como su titulación indica, en España— en la órbita universitaria, de aclarar el propósito y la ubicación de las titulaciones de grado profesional y de comprometer presupuestos y despliegue territorial de las instituciones (escuelas de música y artes) que deben garantizar la práctica musical y artística de base sin la cual el entramado de la educación superior no se sostendría.

Si conseguimos este desarrollo, ¿alguien duda de que el paisaje de la música clásica se ampliaría? ¶

Nuria Sempere es directora general de la Escola Superior de Música de Catalunya, ESMUC

OCG

22

23

LUCAS MACÍAS
director artístico**JOSEP PONS**
director honorífico**JOSEPH SWENŠEN y
CHRISTIAN ZACHARIAS**
principales directores invitados

16 septiembre 2022 / B1

**MÚSICA PARA
LOS REALES FUEGOS**Haendel y Haydn
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
HARRY CHRISTOPHERS director

23 septiembre 2022 / B2

MÚSICA ACUÁTICARameau, C.P.E. Bach y Haendel
PAUL GOODWIN director

30 septiembre y 1 octubre 2022 / V1S1

TRES GUERREROSBrahms y López-Montes
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
LUCAS MACÍAS director

7 octubre 2022 / J1

EL AMOR BRUJOFalla, Breton y García Abril
ALBA MOLINA cantadora
LUCAS MACÍAS director

14 octubre 2022 / V2

FANTASÍA CORALBeethoven y Farrenc
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
JOSU DE SOLAUN piano
LAURENCE EQUILBEY directora

21 octubre 2022 / V3

**BRAHMS Y
SCHUMANN & SWENSEN****JOSEPH SWENSEN** director

28 octubre 2022 / J2

**LLANTO POR IGNACIO
SÁNCHEZ MEJÍAS**Beethoven y Marco
JOSÉ LUIS TEMES director

5 noviembre 2022 / F1

**DE LA ANTEQUERUELA
AL SACROMONTÉ****ESTHER CRISOL** idea original, guion y canto
MÓNICA IGLESIAS bailaora
LUIS MARIANO guitarra
MANUEL BUSTO director

11 y 12 noviembre 2022 / V4S2

UNA VIDA DE HÉROERajmáninov y Strauss
SANDRO GEGECHKORI piano
JOVEN ACADEMIA DE LA OCG
LUCAS MACÍAS director

18 noviembre 2022 / J3

ALEGRE SOLEÁVega y Robledo
KIKI MORENTE cantador
JUAN CARLOS GARVAYO piano
LUCAS MACÍAS director

25 noviembre 2022 / V5

LA MÚSICA DE LAS ESFERASFalla y Pérez Frutos
BELÉN HERRERO mezzosoprano
FRANCIS LÓPEZ diseño visual y videocreación
JULIO GARCÍA VICO director

16 y 17 diciembre 2022

MESÍAS participativo**JONE MARTÍNEZ** soprano
CARLOS MENA alto
FRANCISCO FERNÁNDEZ tenor
ELÍAS ARRANZ barítono
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
Coros participativos
AARÓN ZAPICO director

21 diciembre 2022 / F2

**VILLANCICOS
POPULARES DEL MUNDO****COROS INFANTILES**
HÉCTOR ELIEL MÁRQUEZ director

20 enero 2023 / V6

LA GRANDESchubert y Berio
ANTONIO MÉNDEZ director

4 febrero 2023 / F3

RITMO... +RITMO**JAUME ESTEVE** y
NOELIA ARCO dirección y percusión
PEDRO BERBEL e
IRENE RODRÍGUEZ percusión
CARLOS LÓPEZ y **NOEMÍ PAREJA**
(CÍA. ZEN DEL SUR) danza

10 febrero 2023 / V7

**LA NOVENA DE
SHOSTAKÓVICH**Shostakóvich y Schumann
ADOLFO GUTIÉRREZ violoncello
PABLO GONZÁLEZ director

17 y 18 febrero 2023 / V8S3

LA TERCERA DE BRAHMSBrahms, Schubert y Schumann
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
CHRISTIAN ZACHARIAS piano y director

17 y 18 marzo 2023 / V9S4

AMÉRICA, AMÉRICABernstein, Barber y Gershwin
JOVEN ACADEMIA DE LA OCG
ADAM GOLKA piano
JOSEPH SWENSEN director

25 marzo 2023 / F4

¡VOIÀ! MÚSICA!**UN CONCIERTO
MÚSICO MÁGICO**
QUIQUEMAGO idea original y presentación
BEATRIZ FERNÁNDEZ directora

31 marzo 2023 / V10

**CÓRDOBA
EN GRANADA**Mozart y Bruckner
ORQUESTA DE CÓRDOBA
CARLOS DOMÍNGUEZ-NIETO director

14 y 15 abril 2023 / V11S5

**EL CONCIERTO PARA
VIOLÍN DE BEETHOVEN**Beethoven y Schumann
AKIKO SUWANAI violín
LUCAS MACÍAS director

12 y 13 mayo 2023 / V12S6

**SCHUMANN
& ZACHARIAS****CHRISTIAN ZACHARIAS** piano y director

25 mayo 2023

Ópera en concierto**EL RAPTO
EN EL SERRALLO**Solistas a determinar
CORO DE LA OCG
(Héctor E. Márquez director)
LUCAS MACÍAS director

Soñar con los ojos abiertos



Cajas Vivid y plato Nagra.

ACUDIR A UNA 'AUDICIÓN' EN UN ESTABLECIMIENTO ESPECIALIZADO ES UNA BUENA FORMA DE AYUDARNOS A DECIDIR PRÓXIMAS COMPRAS, PERO TAMBIÉN UN MODO DE SOÑAR CON LOS OJOS ABIERTOS

HACE unos meses comentamos en esta sección que dábamos la bienvenida a esa 'nueva normalidad' que, después de mucho tiempo con escasa libertad de movimientos o reunión (pandemia), nos permitía volver a los conciertos, y también conseguía que pudiéramos volver a tener 'audiciones', es decir, exhibiciones de sistemas de sonido de cualquier tipo. ¿Qué es eso de una 'audición'?

Un componente de alta fidelidad puede admirarse en un escaparate, o en una página web, incluso podemos conocer sus características y acercarnos a sus prestaciones o sonido descritos a través de alguna prueba. Pero ni siquiera los vídeos permiten saber lo más importante: cómo suena, y qué tal reproduce nuestros discos o cortes favoritos.

Subrayo el tema vídeos porque hay quien pretende que ése es un buen modo aproximado de acercarse al sonido de un componente o equipo, pero ni siquiera cuando se usan buenos micrófonos (muy pocas veces) y buena cadena de reproducción (también son las menos) eso se hace realidad. Estaremos escuchando el micrófono de grabación, la sección de audio del móvil u ordenador usado, y luego lo mismo, pero al revés, en la escucha (sujeto además a manipulaciones). Sí, los discos y archivos de música también pasan por algo así, pero en manos de profesionales y como referencia fija... no para percibir los matices de tal o cual componente de audio.

Las tiendas especializadas todavía tienen mucho sentido porque cuentan con una o más

salas preparadas para estas pruebas, donde suelen tener equipos montados con diferentes opciones, normalmente sin 'llenar' el espacio (lo que perjudicaría la acústica y falsearía la escucha). Cuando un cliente muestra interés por algún aparato, se prepara un sistema acorde (evitando desequilibrios) para que lo pueda escuchar, y a ser posible disfrutar, lo que allanará el camino a la futura inversión. Escuchar algunos es soñar con los ojos abiertos (¡o cerrados!). Altavoces, amplificadores, fuentes digitales, tocadiscos, pero también proyectores y sistemas de cine, incluso accesorios (cables o tratamiento de corriente)... podemos probar cualquier cosa. ¶

DENTRO de mi trabajo probando componentes, asisto a muchas audiciones y a veces se trata de probar un sistema completo. Bueno, en realidad siempre es un sistema completo, pero ocasionalmente la prueba puede centrarse en algún componente concreto... Desde que recuperamos cierta libertad he tenido ocasión de escuchar un buen número de sistemas, incluso fuera de nuestras fronteras, y se nota que el cliente es cada vez más exigente porque los distribuidores ponen más empeño en aquellos detalles que al final pueden tener mucho peso en el sonido final, evitando improvisar. Recuerdo ahora cuánto me gustaron algunos equipos (y salas, que es una pieza importante por su acústica) como el de cajas Estelon YG, amplificador D'Agostino y CD Meridian, o el de cajas Wilson Sabrina X y electrónica Audio Analogue. Tampoco olvido las cajas Fink Kim con etapa Gryphon, ni el conjunto Bowers&Wilkins 800 Diamond4 para cine, y qué decir del sistema con cajas Vivid y electrónica Mola Mola donde lucía el espectacular tocadiscos Nagra Aniversario (170.000 euros, sí ciento setenta mil)... Pero de eso, de platos para soñar, ya hablaremos en el próximo número. ¶



Conjunto Bowers&Wilkins 800 Diamond4 para cine.



Cajas Fink Kim con etapa Gryphon.

La suerte del violista



Paul Hindemith.

ERA la suerte del violista, la del que no espera nada, porque los papeles han sido repartidos un día en que él no estaba presente y ha de conformarse con aquello que a nadie le resultaba atrayente. Lo mismo él, ni violín ni violonchelo, demasiado mediano para ser alguna de las dos cosas y con un timbre capaz de evocar ambas y negarlas a su vez. “Mira que eres raro, Hindemith”, le decían sus compañeros. “¿Por qué has escogido un instrumento que no le atrae a nadie?”, insistían.

Los violinistas eran invitados a las casas de la aristocracia para degustar los manjares más refinados, que sus anfitriones deseaban que estuvieran a la altura de su arte con el que, de paso, esperaban que los deleitase a los postres. Y a los violonchelistas los sacaban en la primera plana de los diarios, siempre sentados, como si la forzosa pose de ejecución de su instrumento los convirtiera en una suerte de pensadores de Rodin con frac. De él no se acordaban, en cambio, ni para lo bueno, ni para lo malo. Así que cuando había aplausos, se acurrucaba en su rincón para dejar que el *concertino* se llevara la gloria del chaparrón de palmas. En tanto que, si la reacción era una tormenta de abucheos, se marchaba con una sonrisa, sabedor de que nada de aquello iba con él.

Cuando empezó a componer, pasó un poco lo mismo. Al fin y al cabo, la viola era el eje sobre el que pivotaba su imaginario sonoro, por lo que la medianía de esta impregnaba todas sus manifestaciones, aunque fueran brindadas con un follaje orquestal en el que su timbre característico pareciera diluirse. Por eso, ante sus primeras partituras, los todavía irredentos partidarios del Romanticismo le espetaron: “Suena usted demasiado etéreo... Impresionista, acaso. Y eso es lo peor que puede llamársele a la música. Una mera impresión que no deja huella”. A los partidarios del Impresionismo, en cambio, les parecía que sonaba demasiado macizo, pese a su pretensión de atmosférico, lo mismo que un tronco de roble pintado de azul turquesa.

Harto de que cada extremo lo tomara como una parte del otro, se sumó a las filas del denominado Expresionismo, no por convicción moral, sino más bien con el ánimo de meterles miedo pulsando los registros más graves de sus cuerdas. Al menos empezó a divertirse de lo lindo, aunque solamente él fuera capaz de comprender ese humor, chistes de violista. Los demás comenzaron a encontrarlo terrorífico, cosa que empezó a llamar la atención, algo inusual en los de su especie. Pero pronto se encontró un juicio, a modo de antídoto contra su influjo. “Bien —escribieron los críticos— ya nos ha asustado. ¿Y ahora qué?”.

Herido en su amor propio, decidió dar un viraje radical. Buscó producir una música que no

periodo, que encontraba bochornosas, fueran olvidadas.

Pero algo en él le indujo a contestar a los críticos más ultramontanos que le reprochaban: “Usted no sabe componer. Mire a Bach, Mozart o Monteverdi. ¡Esos sí que son músicos!”. Su respuesta fue componer obras a la manera de esos tres y, para su sorpresa, en lugar de lograr gustar a sus detractores sólo consiguió que estos empezaran a aborrecer a... ¡Bach, Mozart y Monteverdi!

Para entonces ya estaba seguro de que hiciera lo que hiciera, la sociedad no lo iba a asimilar, o por lo menos, no por mucho tiempo. La suerte del violista, ni más ni menos. Pero entonces se produjo el cambio. Primero vinieron por los comunistas, después por los

“Tuvo que abandonar su país y emigrar a América, donde le frustró descubrir que cada universidad prestaba una atención particular a la viola y existían hasta cátedras de esta, como si fuera algo especial”

sonase a nada, ni siquiera a sí misma. Algunos llamaron a eso ‘nueva objetividad’, pero él lo comparó al acto de zambullirse unos minutos bajo las aguas del mar con los ojos cerrados y no pensar en nada, ni siquiera en la inminencia de la muerte que esto acarrearía. Lo peor es que hubo quienes empezaron a tomarle en serio, como una firme respuesta a la sobreabundancia de estéticas de la época. Eso no podía ser. Un viola no era susceptible de ser etiquetado.

Durante un tiempo anduvo jugando al despiste con esos partidarios que se negaba a tener, subvirtiendo las normas del sistema tonal. No era una idea suya, pero le parecía lo suficientemente desconcertante como para que la sociedad se olvidara de él un tiempo. Fue peor. ¡Le salieron imitadores entre aquellos mismos que él pretendía imitar! Decidió saltar a otra estética, a fin de que las obras de ese

sociedaddemócratas, luego por los sindicalistas y, al fin, por los judíos. Y, así, y para su sorpresa, también fueron a por los violistas. Tuvo que abandonar su país y emigrar a América, donde le frustró descubrir que cada universidad prestaba una atención particular a la viola y existían hasta cátedras de esta, como si fuera algo especial. Hostil a la idea de ser una especie de estrella, renegó de su instrumento y lo aparcó en un rincón, jurando no volver a tocarlo. Pues ¿qué tenía de especial ser especial si lo eran los demás también? Pero como no hay mal que cien años dure, pronto se encontró endulzando las brumas de su exilio con una música no destinada a nadie en concreto. Y es así cómo al poco empezó a sucederle algo que jamás hubiera esperado cuando estaba en Alemania. Y es que... le gustaba su música. ¶

Rued Langgaard

(1893-1952)

EL oyente inquieto pero desprevenido que, atraído por la desaforada magnitud de su catálogo (432 obras) y por los intrigantes y sugerentes títulos de muchas de sus partituras (*Desde las profundidades, Música del abismo, In Ténébras Exteriores, Diluvio de sol, La mansión del trueno, Delirio, Superstición, Aplastad al infame, Res absurda!?, Enterrado en el infierno, La hora del fin...*) se aventure a internarse sin ayuda de guía en ese territorio inexplorado hasta hace pocas décadas —pero todavía con muchos rincones por recorrer— que constituye el legado de Rued Langgaard podría llegar a la conclusión de que bajo ese nombre se esconden varios compositores o, peor aún, albergar serias dudas sobre la estabilidad mental de un músico atormentado, extravagante, antiacadémico, confuso y desconcertante en muchas ocasiones pero también asombrosamente atractivo en su imprevisible zigzag estilístico que le hace saltar del anacrónico pastiche neorromántico al más exaltado delirio expresionista, el collage o la anticipación de rasgos minimalistas y *New Age*.

Único hijo de una pareja de músicos de fuertes convicciones religiosas, Langgaard nació en Copenhague, donde disfrutó de una completa formación como pianista, organista y compositor sin apenas salir de casa. De naturaleza introversa, susceptible y solitaria, realizó su primera aparición pública como organista e improvisador a los once años, en presencia de un entusiasmado Grieg. En 1908 se estrenaba su primera obra a gran escala, la cantata *Musae Triumphantes*, aplaudida por el público pero denostada por la crítica (algo que acabará siendo casi constante en su carrera). Entre 1908 y 1913, las numerosas visitas a Berlín en compañía de sus padres permitirán al joven Langgaard entrar en contacto con los directores Arthur Nikisch, Karl Muck y Max Fiedler, hacer acopio de nuevas partituras y escuchar, en las mejores condiciones posibles, músicas ignoradas en su tierra natal.

En 1913, la Filarmónica de Berlín dirigida por Fiedler estrenaba la *Sinfonía n.º 1* “*Pastoral de los acantilados*” (1908-1911), gigantesco fresco descriptivo para gran orquesta en cinco movimientos y más de una hora de duración que hubiera debido señalar el inicio de una carrera fulgurante... pero no fue así. Pese a que

el éxito acompaña la recepción de algunas de sus obras en ciudades como Estocolmo, Oslo, Berlín, Karlsruhe, Heidelberg, Stuttgart, Viena, Praga o París, Langgaard nunca recibirá el apoyo del *establishment* musical danés liderado por Nielsen, hacia el que nunca ocultó su animadversión. Los innumerables intentos por conseguir un puesto permanente de organista en alguna iglesia de Copenhague se verán reiteradamente frustrados hasta que en 1940 se convierta, por fin, en organista y maestro de coro en la catedral de Ribe (Jutlandia), una suerte de marginación definitiva de la vida musical capitalina. El afán por lograr que sus composiciones obtengan mayor aceptación obligará a Langgaard, llevando al paroxismo el ejemplo bruckneriano, a efectuar en muchas de sus partituras, y de modo casi compulsivo, incontables revisiones, modificaciones y reorquestaciones, cambios de título y trasvases de secciones o movimientos entre diferentes obras —el caso de la *Sinfonía n.º 5* es paradigmático—, que junto con la adición de fechas erróneas a los manuscritos y el escaso número de obras publicadas en vida convirtieron la catalogación de su legado en un auténtico rompecabezas.

Si las huellas de Liszt, Wagner, Mahler y Strauss son perceptibles, con mayor o menor intensidad, en los años iniciales de su carrera —poema sinfónico *Esfinge* (1909-1910), *Sinfonía n.º 2* “*Despertar de la primavera*” (1912-1914)—, la voluntad de alejarse de las formas convencionales dará paso a un segundo período creativo de excepcionalidad intensidad en el que se agolpan algunas de sus composiciones más audaces y visionarias: la *Sinfonía n.º 4* “*Caída de la hoja*” (1916), el ciclo pianístico *Insektarium* (1917), en el que el intérprete debe golpear la tapa del piano y tocar directamente sobre las cuerdas, la *Sonata para violín y piano n.º 2* “*El gran Maestro viene*” (1920-1921), el disonante *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1924) o la *Sinfonía n.º 6* “*Los cielos desgarrados*” (1919-1920) y la ópera *Anticristo* (1921-1923), no escenificada hasta 1999, en las que da rienda suelta a sus ideas apocalípticas, ilustrando el combate cósmico entre las fuerzas del bien y del mal. En la cumbre de su producción, su obra más profética y fascinante, “a la que velan



las brumas negras e impenetrables de la muerte”: *Música de las Esferas* (1916-1918), máxima expresión de sus inquietudes metafísicas y visionarias que hizo exclamar con humor a Ligeti, cuando examinó la partitura en 1968: “Acabo de descubrir que soy un imitador de Langgaard”.

Recientemente dos de las orquestas más importantes del mundo han fijado su atención en este incomprendido “outsider extático”, como le llamó el musicólogo sueco Bo Wallner: la Filarmónica de Viena grababa hace cuatro años dos de sus sinfonías; la Filarmónica de Berlín acaba de interpretar el pasado mes de junio, por segunda vez desde su remoto estreno, la *Sinfonía n.º 1*. Parece que hubiera llegado el momento de rebatir al propio Langgaard cuando en 1936 expresaba con amargura: “Lo que soy ha pasado”. ¶

DISCOGRAFÍA

- Sinfonías n.º 1-16. Drapa. Esfinge. Solistas, C. y O.S.N. Danesa. Dausgaard. DACAPO 6.200001 (7 CD)*
- Sinfonías n.º 2 y 6. O.F. Viena. Oramo. DACAPO 6.220653 (1 CD)*
- Cuartetos de cuerda, vols. 1-3. C. Nightingale. DACAPO 6.220575-77 (3 CD)*
- Obras para piano, vols. 1-3. Tange. DACAPO 8.226025, 6.220565, 6.220631 (3 CD)*
- Messis. In Ténébras Exteriores. Dreisig. DACAPO 6.220528-29 (2 CD)*
- Música de las Esferas. Cuatro Imágenes Sinfónicas. Sjöberg, C. y O.S.R.N. Danesa. Rozhdestvensky. CHANDOS 9517 (1 CD)*
- La hora del fin. Del Cantar de los Cantares. Interdicto. Solistas, C. y O.S.R.N. Danesa. Rozhdestvensky. CHANDOS 9786 (1 CD)*
- Anticristo. Solistas, C. y O.S.N. Danesa. Dausgaard. DACAPO 6.110402 (1 DVD)*

TEMPORADA DE EMOCIÓN

Concierto

TUTTO VERDI

Septiembre '22
24

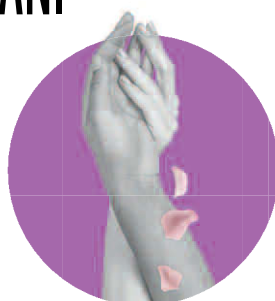
Fundación
BBVA



V. Bellini

I PURITANI

Octubre '22
15, 18, 21, 24



G. Donizetti

ANNA BOLENA

Noviembre '22
19, 22, 25, 28



W.A. Mozart

COSÌ FAN TUTTE

Enero '23
21, 24, 27, 30

28 OPERA BERRI



G. Puccini

TOSCA

Febrero '23
18, 21, 24, 27

Fundación
BBVA

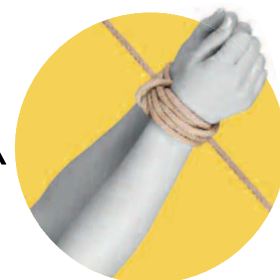


G. Verdi

IL TROVATORE

Mayo '23
20, 23, 26, 29

Fundación
BBVA



PATROCINADOR PRINCIPAL



MECENAS



PATROCINADOR



COLABORADORES



ASOCIADOS



La guía de Scherzo

Teatro Real

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

ÓPERA

ORPHÉE

Ópera de cámara en dos actos música de Philip Glass (1937). Libreto de Philip Glass, basado en la película homónima (1950) de Jean Cocteau. Estrenada en el American Repertory Theater de Cambridge (Massachusetts) el 14 de mayo de 1993. Estreno en la temporada del Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real y Teatros del

Canal. Director musical: Jordi Francés. Director de escena y figurinista: Rafael R. Villalobos. Escenógrafo: Emanuele Sinisi. Iluminadora: Irene Cantero. Movimiento: Javier Pérez. Orquesta Titular del Teatro Real

La princesa: María Rey-Joly - 21, 22, 24, 25 sep., Isabella Gaudí - 23 sep. Eurídice: Sylvia Schwartz - 21, 22, 24, 25 sep., Natalia Labourdette - 23 sep. Heurtebise: Mikeldi

Atxalandabaso - 21, 22, 24, 25 sep., Juan Antonio Sanabria - 23 sep. Orfeo: Edward Nelson. Aglaonice: Karina Demurova. Cégeste: Pablo García-López - 21, 22, 24, 25 sep. Emmanuel Faraldo - 23 sep. El reportero / Glazier: Emmanuel Faraldo - 21, 22, 24, 25 sep., Pablo García-López - 23 sep. El poeta: Manuel Fuentes. El juez: David Sánchez. Septiembre: 21, 22, 23, 24, 20:30 h., 25, 19:00 h., Teatros del Canal.

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat. Venta de entradas: liceubarcelona.koobin.com/

ÓPERA

DON PASQUALE de Gaetano Donizetti.

Dramma buffo en tres actos. Libreto de Giovanni Ruffini y Gaetano Donizetti Don Pasquale: Carlos Chausson (21,25,27 de septiembre y 1,9 de octubre) / Alessandro Corbelli (22 de septiembre y 3,6,8 de octubre).

Doctor Malatesta: Andrzej Filonczyk (21,25,27 de septiembre y 1,3 de octubre) / Carles Pachón (22 de septiembre y 6,8,9 de octubre). Ernesto: Xabier Anduaga (21,25,27 de septiembre y 1,3 de octubre) / Iván Ayón-Rivas (22 de septiembre y 6,8,9 de octubre). Norina: Sara Blanch (21,25,27 de septiembre y 1,9 de octubre) / Serena Sáenz (22 de septiembre y 3,6,8 de octubre). Notario:

David Cervera.

Director musical: Josep Pons. Dirección de escena: Damiano Michieletto. Escenografía: Paolo Fantin. Vestuario: Agostino Cavalca. Septiembre: 21, 22, 25 y 27. Octubre: 1, 3, 6, 8 y 9.

Orquesta y Coro Nacional de España

www.ocne.mcu.es

Localidades Auditorio Nacional: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

Ciclo de Grandes Intérpretes / Ciclo de Jóvenes Intérpretes

Fundación Scherzo. Telf. 91 725 20 98.

Localidades: fundacionscherzo.koobin.es

ORCAM (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid)

www.fundacionorcama.org

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica.

23, 24 y 25 de septiembre. 19:30 h.

Jenny Daviet, soprano
Barbara Kozelj, mezzosoprano
David Afkham, director
Obras de Ligeti y Richard Strauss

30 de septiembre, 1 y 2 de octubre

Leonidas Kavakos, violín
David Afkham, director
Obras de M. Teresa Prieto, Korngold, Debussy y Ravel

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica.

27 de septiembre de 2022. 19:30 h.

RENAUD CAPUÇON, violín
GUILLAUME BELLOM, piano
Obras de Brahms

4 de octubre

MARÍA JOÃO PIRES, piano
Obras de Debussy y Schubert

18 de octubre de 2022. 19:30 h.

ALEXANDRE THARAUD, piano
Obras de Schubert, Debussy y Ravel

CICLO SINFÓNICO

Concierto inaugural

Auditorio Nacional de Música

Orquesta y Coro ORCAM

Joven Orquesta JORCAM

Obras de Ravel, Clyne, Brahms y Rachmaninov

Marzena Diakun, directora

Josep Vila i Casañas, director de coro

Inbal Segev, violonchelo

14 de septiembre de 2022

CICLO DE CÁMARA

FUNDACIÓN CANAL

Solistas de la ORCAM

Obras de Vivaldi y Bach

25 de septiembre de 2022

Orquestas británicas: la tormenta perfecta

(continuación)



Un concierto de los Proms en el Royal Albert Hall de Londres.

Viene de la pág. 112

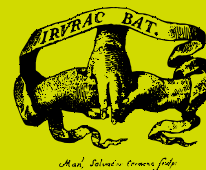
Los escandinavos promovieron la competencia local hasta el punto de que, en Estocolmo y Copenhague, las orquestas de la radio se consideran superiores a las filarmónicas estatales. Hace poco, el director sueco Herbert Blomstedt afirmó que las orquestas radiofónicas representaban una forma más pura de hacer música, no contaminada por interferencias operísticas. La orquesta de la radio danesa, de la que ha sido titular, fue provista originalmente por las cerveceras Carlsberg y Tuborg de instrumentos Stradivarius, que no son cervezas menores. La radio británica, sin embargo, permitió que sus orquestas se anquilosaran, blindadas por las ilusorias descargas de propaganda de la BBC. Desnortada y desprotegida, la BBC se enfrenta ahora a una tormenta perfecta.

Algunos factores externos han acelerado la crisis. El Gobierno hostil de Boris Johnson se negó a aumentar los cánones de licencia de la BBC, argumentando que este impuesto universal no está justificado, ya que los espectadores jóvenes acuden cada vez más a plataformas como Netflix, Spotify y Pornhub para satisfacer sus necesidades de entretenimiento.

Tim Davie, como suele suceder, se ha rodeado de una cohorte de directivos muy bien pagados a quienes se ha encomendado la tarea de vaciar la alta cultura de contenido para favorecer las modas juveniles. Entre las humillaciones más sangrantes que ha traído el nuevo régimen, la música clásica ha quedado bajo la égida de la directora del departamento de música pop, Lorna Clarke, una persona de intachable inanidad. Permítanme que les ofrezca uno de los *obiter dicta* de la señora Clarke: “No se trata de que los aficionados a la música no puedan prestar atención durante mucho tiempo; se trata más bien de que existe una enorme competencia que pugna por ocupar espacio en su cabeza”. Así están las cosas en la BBC en el verano de 2022. Es obvio que, con esta mentalidad, las orquestas sinfónicas no tienen ninguna posibilidad.

Y el caso es que la crisis no podía llegar en peor momento. Buena parte del público fiel de los conciertos no ha vuelto desde que se declaró la pandemia. Esta primavera, una orquesta londinense pasó seis semanas con la agenda prácticamente vacía. Los compromisos europeos se han reducido dramáticamente tras el Brexit. Las orquestas de la BBC no son las únicas que se enfrentan al olvido. En menos de una década, Gran Bretaña puede volver a convertirse en *Das Land ohne Musik*. Disfruten de los Proms, mientras duren. ¶

II CICLO DE MÚSICA entre Amigos del País Homenaje a Pablo Sorozábal



Delegación en Corte de la R.S.B.A.P.



Director del Ciclo: Iagoba Fanlo

29/09/2022 Isabel Pérez Dobarro, piano

27/10/2022 Cuarteto Seikilos

24/11/2022 Mario Prisuelos, piano

15/12/2022 Orfeón de Euskal Etxea de Madrid

Lugar de los conciertos:

ETSI de Minas y Energía

C/ Ríos Rosas 21. Madrid (entrada por la calle Alenza)

Todos los conciertos serán a las 20 h.

Más información: info@agmusica.com

Entrada libre. Localidades disponibles hasta completar aforo

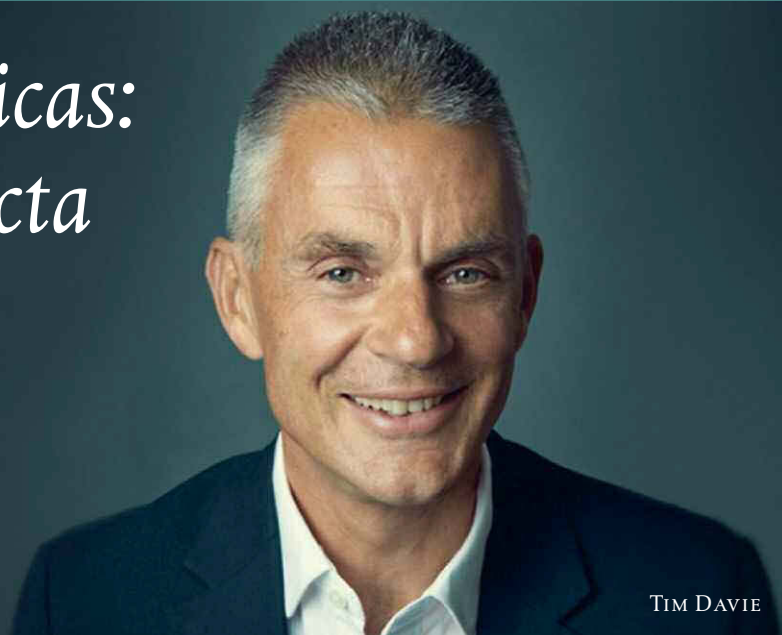


POLITÉCNICA

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID



Orquestas británicas: la tormenta perfecta



TIM DAVIE

Los Proms de este año tienen todos los visos de convertirse en el último festival de orquestas británicas tal y como las conocemos. Y el responsable de ello no será el Brexit, la Covid, la invasión de Ucrania, la inflación, la escasez de gas o cualquier otra circunstancia de actualidad. Es simplemente la herencia de medio siglo de mala gestión e indolencia mental por parte de trajeados burócratas que prefirieron mirar a otro lado ante la tormenta que se avecinaba.

La sentencia de muerte ha sido pronunciada por el actual director general de la BBC, Tim Davie, en un comunicado en el que pone fin a la BBC4, la cadena que televisa la mayor parte de los Proms, a la vez que insta a las seis orquestas de la BBC en Londres, Manchester, Escocia y Gales a buscar “en lo posible fuentes alternativas de ingresos”. El cinismo e insinceridad de esta sugerencia está a la altura de la ‘operación militar especial’ de Vladimir Putin.

Davie, un antiguo jefe de programación musical de la BBC, sabe muy bien que, hoy por hoy, no hay posibilidad de obtener financiación. Tanto el dinero público como el privado para los conciertos se ha agotado y las orquestas de la BBC no tienen ninguna marca especial que ofrecer, salvo tal vez la más grande, la GazProm de la BBC, la *Last Night of the Proms*. Davie es plenamente consciente del futuro que tienen por delante sus orquestas: ninguno. Todo lo que puede hacer es suavizar el impacto y repartir culpas. Se acabó la fiesta.

Nadie puede decir honestamente que no lo había visto venir. Hace sesenta años, Arnold Goodman, por entonces el abogado más poderoso de Londres, propuso que tres de las principales orquestas británicas se fusionaran en una superfilarmónica que rivalizara con Berlín y Viena. Goodman, que fue director del Arts Council y asesor jurídico de dos primeros ministros, se salía con la suya en casi todo. Sin embargo, en esta ocasión no pudo vencer

ni convencer a los regios y apollillados patrocinadores de las orquestas, que preferían patear a los *corgies* de la reina antes que mezclar promiscuamente sus orquestas. De modo que la superorquesta nunca llegó a materializarse y se impuso el inmovilismo.

En 1980, la BBC intentó cerrar algunas de sus orquestas regionales. La subsiguiente huelga a escala nacional de los músicos paralizó los Proms durante varias semanas y le costó el puesto al pobre director de la sección de música de la corporación. Desde entonces, ningún responsable de la BBC se ha atrevido a enfrentarse al dragón. Las orquestas son tan irrelevantes en la actividad

Sheffield, Nottingham, Southampton y Bristol no tienen ninguna orquesta. ¿Absurdo? Sin comentarios.

Como pequeños príncipes en la época del Raj¹, la BBC y el Arts Council se han negado durante mucho tiempo a considerar la cooperación entre sectores. Las esperanzas aumentaron cuando un funcionario del Arts Council, Alan Davey, se convirtió en jefe del departamento de música clásica de la BBC, aunque se desvanecieron pronto. Tan ideológicamente flexible como el vicario de Bray durante la guerra civil inglesa, Davey sirvió primero a un bando y más tarde al otro. La BBC favorece a sus propias orquestas

Las orquestas son tan irrelevantes en la actividad global de la BBC que el departamento de teatro ha llegado a encargarse de la grabación de músicas incidentales a conjuntos de Múnich y Praga

global de la BBC que el departamento de teatro ha llegado a encargarse de la grabación de músicas incidentales a conjuntos de Múnich y Praga mientras las orquestas de la BBC permanecían inactivas en casa.

Tendría que haber alguien en el sistema que pudiera unir los puntos, pero el sistema se complica cuando la financiación está dividida. La BBC sufraga a sus propias orquestas, mientras que el Arts Council inyecta dinero gubernamental al resto. El resultado es un disparatado mapa de desigualdades. Londres tiene nueve grandes orquestas: tres de la BBC, cuatro del Arts Council y dos pertenecientes a los teatros de ópera. Manchester tiene la Filarmónica de la BBC, además de Hallé y Camerata, respaldadas por el Arts Council, a la que habría que añadir a la Filarmónica de Liverpool, a veinte minutos de distancia. Mientras tanto, ciudades del tamaño de Leeds,

retransmitiendo sus conciertos. No hace mucho tiempo me vi abordado en una de las emisoras de la institución por el gerente de una orquesta regional, que exclamaba a voz en grito: “¿A quién tengo que joder por aquí para conseguir que uno de mis conciertos salga en Radio 3?”.

En otros países, las orquestas se han adaptado a un entorno cambiante en el cual las familias ya no se reúnen en torno a la radio del salón para escuchar el concierto del viernes por la tarde. Alemania, después de la reunificación, ha reducido el número de sus orquestas de 180 a 130, y con muy poco alboroto, excepto en Stuttgart, donde las dos orquestas eran de calidad similar y ninguna quería ceder.

Continúa en la pág. 111

1. El Raj británico fue el régimen de gobierno colonial de la Corona británica sobre el subcontinente indio entre 1858 y 1947.



CICLO DE
GRANDES
INTÉRPRETES



27/09/2022

Renaud Capuçon, violín
Guillaume Bellom, piano

J. BRAHMS

Sonata para violín y piano nº1 en Sol mayor op.78, "Regensonate"

Sonata para violín y piano nº2 en La mayor op.100

Sonata para violín y piano nº3 en Re menor op.108

Auditorio Nacional de Música, Sala Sinfónica. Madrid

Localidades: desde 25 € / Carné Joven Madrid 6 € / Menores de 30 última hora 6 €

<https://fundacionscherzo.koobin.es/> / 91 725 20 98

Organizado por la FUNDACIÓN SCHERZO
C/ Cartagena, 10 – 1ºC. 28028 MADRID
con la colaboración del Ministerio de Cultura (INAEM)



Auditorio
Nacional
de Música



AYUNTAMIENTO
DE MADRID



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

scherzo
FUNDACIÓN

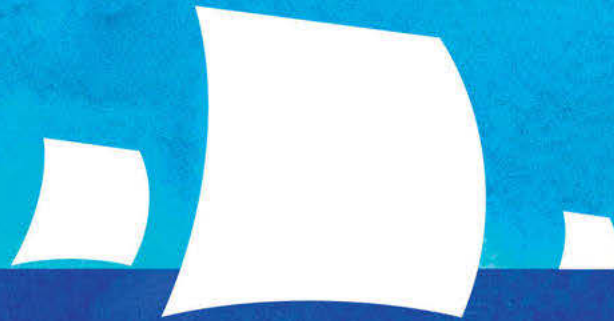
MÚSICA

Daniel Doura

POEMAS

Alejandro Roemmers

SINFONÍA ARGENTINA



Orquesta Filarmonía de Madrid & *Coro Filarmónico de Brno*
Roberto Montenegro

DIRECTOR

Jueves, 27 de octubre de 2022 / 19:30 h.
Auditorio Nacional de Música

entradas www.elcorteingles.es/entradas

 Butaca
Solidaria




scholas



FUNDACIÓN
QUERER

a favor de
unicef 



































