

## PAU CASALS 366

10 de julio - 10 de agosto de 2018

### SUMARIO

- Breves
  - Nacen los premios ÓPERA XXI
  - Polémica con Guns N' Roses
  - Un reconocimiento merecido
  - Demanda recíproca
- Entrevista: Benet Casablanca
- Reportaje: Arrigo Boito: en la encrucijada de la ópera italiana (1ª parte)
- Jazz: Kamasi Washington ruge de nuevo
- Discos
- Agenda

### Breves

#### **Nacen los premios OPERA XXI**

La asociación ÓPERA XXI abrirá en septiembre el plazo de candidaturas para la primera edición de sus premios, cuya gala de entrega tendrá lugar en el primer trimestre de 2019.

**Ópera Actual, número 214**

#### **Polémica con Guns N' Roses**

"Inmigrantes y maricas, no tienen sentido para mí. Vienen a nuestro país y piensan que harán lo que quieran". Esa frase, traducida al español, cantaba Axl Rose en la canción *One in a Million* desde que se estrenó, en 1988, con el álbum *G N' R Lies*. Sin embargo, tras el anuncio de la reedición del disco *Appetite for Destruction*, que incluirá hasta 79 temas, la banda Guns N' Roses ha decidido suprimirla del disco por su contenido racista y homofóbico.

**El País.com**

#### **Un reconocimiento merecido**

Plácido Domingo recibió el doctorado honorario en Artes Musicales de la Manhattan School of Music el pasado 11 de mayo, durante la ceremonia de graduación del curso. El artista madrileño, además, habría aceptado participar

como jurado en un concurso de talentos en Reino Unido tomando como base un programa húngaro.

**Ópera Actual, número 214**

### **Demanda recíproca**

Ames Levine, que en marzo presentó una demanda judicial contra la Metropolitan Opera tras ser despedido por la compañía por el escándalo de sus abusos sexuales, ha sido ahora demandado por la entidad neoyorquina por haber dañado su imagen. En ambos casos se solicita una compensación de 5,8 millones de dólares.

**Ópera Actual, número 214**

### **Entrevista**

## **Benet Casablanca: “Mi música es abstracta, pero el diálogo con otras disciplinas es un catalizador muy estimulante”**

**Recién concluida su estancia como compositor residente en Bremen —con la interpretación de *Sogni ed Epifanie* en Mannheim y Saarbrücken—, el doble estreno en Madrid y Barcelona del Cuarteto nº 4 “*Widmung*”, a cargo del Quartet Casals, y la programación de dichos *Sogni ed Epifanie* por parte de la Orquesta Nacional son argumentos inmediatos y reveladores de la actualidad de Benet Casablanca en este fin de temporada.**

**Tras sus estudios iniciales en Barcelona, en 1982 decidió trasladarse a Viena para profundizar su formación musical. ¿Cuáles fueron los motivos de su elección y qué fruto obtuvo de esa etapa vienesa?**

Conocer y explorar a fondo uno de los centros de la modernidad cultural —no solo musical— europea, con su inagotable patrimonio en todos los campos y riquísima actividad musical; el prestigio y los recursos de la entonces Hochschule für Musik (profesores, biblioteca, fonoteca) para proseguir mi formación analítica con Karl Heinz Füssli; y, finalmente, la posibilidad de profundizar en los principales logros de las vanguardias de postguerra de la mano de uno de sus protagonistas más destacados, Friedrich Cerha, tanto en su faceta de compositor como de director (*Die Reihe*), para anudar ese vínculo de continuidad con la gran tradición de la que estábamos huérfanos en este país.

Descubrí y estudié mucha música, no solo vienesa: Janáček, Zimmermann, Schreker o Roslavetz, pero también el opus completo de Stravinsky y Britten, por ejemplo, y las óperas de Zemlinsky, Hindemith y Shostakovich. Fue una época intensa que me llevó también a Praga y Budapest, y que me permitió conocer a muchos autores, entre ellos Ligeti (al que después invitaría a Barcelona) y a mi colega y compañero de estudios Georg Friedrich Haas, con quien solía cruzarme en la casa de Cerha en Hietzing.

**A lo largo de las últimas décadas, ha ejercido muy diversas actividades docentes e, incluso, responsabilidades rectoras, como director académico del Conservatori Superior de Música del Liceu durante más de un decenio (2002-2014). Desde la atalaya de esta experiencia, ¿cómo ve la situación actual de la enseñanza musical en nuestro país y, especialmente, en el ámbito de la música contemporánea y de la composición?**

Se ha producido un progreso innegable pero no podemos bajar la guardia. El nivel es desigual y la realidad a menudo precaria, y no siempre los avances se han consolidado en el marco institucional y legislativo más idóneo, que garantice la formación y el oficio y que, más allá de modas y sectarismos que tanto daño han hecho a mi generación, tengan como único y último fin el logro de la excelencia.

En todo caso es esta la línea que impulsamos en el Conservatori de Liceu, consolidando un proyecto renovador del grado superior que está dando frutos muy esperanzadores, parangonable con el de otras instituciones europeas de prestigio y gracias a un equipo docente de primer nivel y a la confianza depositada por nuestros alumnos, cuyo número no ha dejado de incrementarse en estos últimos años.

**Además de su labor compositiva, cultiva también una amplia dedicación a la musicología y al ensayismo musical, en cuanto autor de numerosos artículos y de monografías como *El humor en la música* (2000/2014) o *Paisajes del Romanticismo musical*, de inminente publicación. ¿Cómo contempla la interrelación entre ambas facetas de su actividad?**

Supongo que es un reflejo natural de mi personalidad y de los múltiples intereses que me definen y que no se agotan con la composición ni incluso en la propia música. Ambas actividades se retroalimentan y me resulta muy difícil ver qué es primero, si la investigación teórica —fruto de mi curiosidad intelectual y del cultivo de mis pasiones— o la escritura, que al contrario de lo que podría parecer a algunos, es marcadamente intuitiva, casi física, surgida del contacto con la materia sonora.

**Varias obras de su catálogo parten de referentes plásticos, desde Turner (*Shade and Darkness*, 2014) a Klee o Rothko (*Alter Klang*, 2006; *Four Darks in Red*, 2010). ¿Qué inquietudes principales le asaltan a la hora de reflexionar ‘en sonidos’ sobre las características estéticas, formales y visuales de esos referentes?**

El diálogo puede producirse a distintos niveles, desde ser fuente de inspiración o una simple motivación inicial (homenajes, exposiciones, proyectos discográficos) hasta el desarrollo de intentos más articulados de explicitar un particular juego de correspondencias, tanto a nivel formal como tímbrico y textural, rehuyendo siempre toda vertiente descriptiva o programática.

Mi música es fundamentalmente abstracta, pero el diálogo con otras disciplinas es un catalizador muy estimulante que permite que afloren nuevos registros que vienen a sumarse al caudal de procedimientos técnicos, ampliando y haciendo evolucionar a la vez mi paleta expresiva. Supone también un modo de compartir con el oyente unos determinados referentes que permitan atrapar su atención,

activar sus mecanismos de escucha, interpelar su sensibilidad y al fin (lo máspreciado) promover la comunicación y suscitar la empatía.

**El Quartet Casals acaba de dar a conocer su último cuarteto de cuerda, *Widmung*. A la altura de esta su cuarta aportación al género, ¿qué le sigue incitando de él y con qué espíritu afronta la escritura de un nuevo cuarteto?**

Se trata de la forma más depurada y esencial de música de cámara, con una genealogía que abrumba, y la más exigente, en la medida que libera de artificios innecesarios, pero a la vez —y por ello mismo— presenta una dificultad extrema, sin concesiones. Maravilla la ductilidad de sus recursos, de la polifonía en estado puro a la homogeneidad del sonido en todos sus registros, y al mismo tiempo su enorme potencial para el color y la diferenciación de texturas.

En mi caso, con cada nueva obra se acrecienta el reto de desplegar un universo armónico de creciente amplitud y texturas altamente contrastadas, que conviven con la plenitud de la polifonía, y todo ello repensado en el marco virtual de las cuatro voces. La alternancia de la composición para gran orquesta con géneros más íntimos como el piano o el cuarteto supone en cada caso un verdadero desafío.

**En comparación con las numerosas obras de su producción que se acogen a sugerencias literarias —de *The Dark Backward of Time* (2005) y *Darkness Visible* (2008) hasta *Mokusei Gardens* (2014) o los *Epigramas cervantinos* (2016)—, su catálogo estrictamente vocal resulta más bien reducido. ¿Qué dificultades presenta, en su opinión, la puesta en música de un texto desde una perspectiva actual?**

En realidad, mi producción incluye *lieder* para voz y piano, obras para voz y cuarteto, para voz y orquesta, para coro mixto y piano, una cantata de cámara... y ahora una ópera de gran formato, que es el proyecto más complejo que sin duda puede acometer un compositor. Más que dificultad, hablaría del reto estimulante de ponderar y responder a la dialéctica palabra-música, una constante a lo largo de toda la historia.

El texto galvaniza la escritura, generando una dinámica singular que no se da en la composición puramente instrumental. Por así decir —y la ópera es el crisol privilegiado de ello—, las necesidades del texto y la peripecia escénica se solapan como una segunda piel con la autonomía del propio discurso musical; convergencias y contrapuntos, dinámicos y muy sensibles, cuyo despliegue constituye una experiencia creativa única.

En los momentos más felices parece que la tinta fluya con mayor facilidad, extrayendo recursos y explorando registros que hasta el momento habían permanecido desconocidos para el propio compositor. En el caso de la ópera, se trata también —y no es la menor de las dificultades— de mantener la tensión compositiva a lo largo del espacio temporal necesario para su escritura, sostener el pulso de la emoción en un amplísimo arco formal y, a la vez, seguir conservando viva aquella atención al detalle, en el que, según Nabokov, reside la grandeza de una obra.

**La Orquesta Nacional de España interpretó meses atrás en Madrid *Sogni ed Epifanie*, una de sus últimas composiciones sinfónicas. Se trata de una parcela de su obra que ha cobrado especial relevancia en los últimos años y que la crítica ha destacado notablemente. ¿Cómo describiría su concepción de la sonoridad orquestal?**

Soy un enamorado de la gran orquesta; casi diría que es mi terreno predilecto, a pesar de que me apasiona igualmente la música de cámara. Pero no dejan de seducirme los retos que plantea el territorio sinfónico, a menudo asociado a la gran forma y las estrategias de crecimiento, pero también a la versatilidad de los vectores tímbricos, armónicos, rítmicos y espaciales, y donde conviven la elocuencia de las grandes sonoridades con la calidoscópica e infinita variedad de los recovecos texturales y los juegos de solistas de genuina estirpe camerística. Los recursos de la orquesta moderna son prodigiosos y su exploración una aventura inacabable, que en mi caso ha dado fruto a más de veinte obras, ocho de las cuales por lo menos se interpretan con regularidad.

**Hace meses, el Gran Teatre del Liceu anunciaba la inclusión en el programa de su próxima temporada de su primera ópera, *L'enigma di Lea*, sobre un texto original de Rafael Argullol. Quien acuda a su estreno en febrero de 2019, ¿qué concepto operístico encontrará sobre la escena?**

Una manifestación actual de un género que nace y alcanza ya con Monteverdi un nivel extraordinario. Me siento muy próximo a aquello que guio sus pasos: la música al servicio de la poesía, del drama, de la escena, de la psicología de los personajes. Y, naturalmente, la plenitud de la voz, con toda su gama de recursos: el instrumento más ligado a nuestra condición humana y por ello mismo el más elocuente y conmovedor, el hilo conductor indiscutible de toda la obra y origen de todo.

Contaremos con un nutrido equipo vocal de once solistas, así como el coro y la orquesta, que tienen también un importante papel (como no podía ser de otro modo), puntuando la acción, sosteniendo los grandes arcos formales, definiendo escenas, atmósferas y trasfondo simbólico, respondiendo a los avatares de la escena y la trama dramática con un amplio abanico de gestos, colores, figuraciones y texturas, caracterizando personajes, sentidos y situaciones, y sugiriendo vínculos subliminales y reminiscencias, en diálogo y contrapunto permanente con la escena y la palabra.

**Germán Gan Quesada  
Scherzo, número 341**

## Reportaje

# Arrigo Boito: en la encrucijada de la ópera italiana (1ª parte)

**Arrigo Boito (1842-1918) es una figura controvertida y poco valorada. Escondido detrás de su decisiva labor como libretista de las últimas óperas verdianas (*Otello y Falstaff*), fue el impulsor de la joven revolución que supuso la denominada *Scapigliatura*. Su ópera *Mefistofele* sorprende aún por su desconcertante originalidad, en una búsqueda que sin duda frenó su gran proyecto *Nerone*. Su presencia en el ambiente musical de la Italia de fin de siglo es constante, reuniendo de forma excepcional la doble capacidad de literato y músico.**

En una divertida caricatura, publicada en una revista musical barcelonesa de 1900, se representa un combate musical, en el que las huestes wagnerianas — capitaneadas por Wotan y su trompetería— derriban la gran torre de la ópera italiana. Entre los caídos están los grandes héroes del repertorio de Verdi y Bellini: *La traviata* cae abatida, mientras desde lo alto *Il trovatore* no puede resistir con su espada los violentos embates de los invasores. La imagen lleva el significativo título de “El triunfo de Wagner”. Son los años del furor wagneriano, que habían transformado por completo las prácticas musicales arrinconando la larga tradición italiana. Un tiempo de crisis, que no dejó a nadie indiferente, en que todos los músicos tuvieron que buscar nuevos caminos.

## **La irrupción del wagnerismo en Italia**

Las primeras representaciones wagnerianas se produjeron en medio de una enorme expectación. En noviembre de 1871 se vio por primera vez *Lohengrin* en el Teatro Comunale de Bolonia, dirigido por el maestro Angelo Mariani. En medio de acalorados debates, el éxito fue enorme, abriendo los títulos wagnerianos en los siguientes años: *Tannhäuser* (1872), *Der fliegende Holländer* —conocido en Italia como *Il vascello fantasma*— (1877) y *Tristan und Isolde* (1888). Detrás estaba también la pugna empresarial de la editorial Lucca, que pretendía romper el monopolio de la poderosa Ricordi.

Verdi, que había expresado su indignación por la acusación de wagneriano en *Don Carlos*, se acercó a escondidas a Bolonia para asistir a *Lohengrin*. Desde el fondo de un palco escuchó la representación con la partitura en la mano, anotando su interés por detalles de orquestación y armonía, aunque no dejó de reprochar la excesiva extensión y lo que consideraba falta de ritmo escénico. De regreso se encontró con Boito a las tres de la mañana en la sala de espera de la estación, intercambiando comentarios sobre la obra.

Boito era uno de los promotores del estreno wagneriano e incluso el propio Wagner le envió una carta de agradecimiento, que hizo pública en la prensa, en la que se congratulaba de este encuentro entre italianos y alemanes, que se podía considerar la mejor muestra del genio de los pueblos.

Boito apoyó esta irrupción wagneriana. La editorial Lucca le había encargado la traducción musical al italiano —es decir, un texto encajado métricamente en la partitura— de *los Wesendonck Lieder* y *Rienzi*. Años más tarde haría lo mismo para Ricordi con *Tristan*, un trabajo que prefirió no firmar porque lo consideraba una osadía frente al genio alemán. Sin embargo, su relación con el wagnerismo nunca fue clara. En un artículo juvenil, publicado en 1865 cuando aún no conocía los dramas líricos, había afirmado con su habitual tono provocador:

“Aquel nuevo desarrollo de la forma trágica, acentuado ahora entre nosotros, Wagner lo sintió, lo entendió, pero después lo formuló de mala manera, teorizándolo de forma equivocada: lo llevó a término peor con sus poemas. Ricardo Wagner fue el profeta del arte en sus días. Pero sus días por fortuna han pasado. La fiel turba de jóvenes que lo seguían de cerca en Alemania, va hoy disolviéndose con un desengaño en el rostro”.

En realidad, la presencia wagneriana permaneció con intensidad durante mucho tiempo. Incluso en el propio Boito, como una fuerza paralizadora en su creación. Otros compositores italianos sucumbieron a la fiebre wagneriana. El caso de mayor resonancia fue el de Stefano Gobatti (1852-1913), que alcanzó un enorme triunfo con su primera ópera *I Goti* en Bolonia (1873). Una partitura que renunciaba a la tradición italiana desarrollando la parte orquestal y el declamado lírico, que fue aclamada por abrir el nuevo camino a la ópera italiana. Fue representada en poco tiempo por toda Italia (Roma, Parma, Turín, Génova, Florencia) cada vez con menos fortuna.

Verdi, con su sabia intuición, criticó en privado esta moda de lo que se llamaba pretenciosamente “música del futuro”, describiendo *I Goti* como un trabajo anticuado “rígido, torpe y de armonías pesantes”. De hecho, Gobatti no repitió más este éxito de juventud, terminando sus días en un convento franciscano, donde se retiró arruinado y amargado.

### **La revuelta *scapigliata***

Los nuevos caminos de la ópera italiana iban a venir por la vía del relevo generacional. La ilusión de una nueva Italia unificada, proclamada en 1861, se convirtió en poco tiempo en desencanto al hilo de los problemas económicos y sociales. Pintores, literatos y músicos se unieron en la bohemia de Milán, lanzando un grito provocador que rompía con las tradiciones nacionales: la pintura histórico-patriótica, la novela manzoniana y el melodrama romántico.

Adoptaron el término *Scapigliatura*, que podríamos traducir como rebeldes (en sentido figurado desmelenados), tomado del título de una novela de 1862 de Cletto Arrighi, en cuyo prólogo describía a sus personajes como jóvenes “ingeniosos, inquietos, irreverentes, turbulentos... personificación de la locura que está fuera de los manicomios, fuente del desorden, de lo imprevisible, del espíritu de revuelta y de oposición a todos los órdenes establecidos”.

Un grito anarquista y antiburgués, inspirado en la bohemia parisina de las *Scènes de la vie de bohème* de Murger, que sería domesticada en la famosa ópera de Puccini, quien conoció bien estos ambientes en sus años de estudio en Milán en la década de 1880. No faltó el coqueteo, a veces excesivo, con las drogas, en un momento histórico en que el opio y el hachís se consideraban fuentes de inspiración artística. Baudelaire, habitual consumidor, había escrito poco antes *Les paradis artificiels: Opium et Haschisch*. Boito recordaba años más tarde estas experiencias juveniles:

“Cuando era joven y baudelairiano había acostumbrado mis nervios al hachís; el aprendizaje duró una semana y la diversión algunos días; mi hermano me encontró un día inconsciente sobre la cama y no he vuelto más a retomarlo. Los secretos del *cannabis indica* y de la morfina se asemejan; producen casi los mismos efectos incluida aquella reacción maníaca que lleva hasta el horror: ¡pero sus visiones son muy estimulantes! ¡Y la eternidad en las que viven! Es necesario al menos una vez en la vida haberlo visto”.

Fueron estos consumos los que destruyeron a algunos de los personajes de la *Scapigliatura*, como el escritor Emilio Praga, que murió a los 36 años arruinado por el alcohol y las sustancias estupefacientes. Praga y Boito fueron muy amigos, aunque el diferente carácter de cada uno les hizo derivar por caminos muy diferentes. Los *scapigliati* se movieron en todos los frentes. Introdujeron el Simbolismo antiromántico francés en la pintura y la literatura, anticipando el Realismo y el Decadentismo de fin de siglo. Las vaporosas pinturas de Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni reflejan bien este mundo modernista, inspirado en el impresionismo francés.

Un cuadro del primero, *Faust ed Elena*, recoge uno de los principales episodios de la ópera *Mefistofele* de Boito, el momento en que el protagonista se funde en un abrazo con la famosa Helena de Troya, preludio de su destrucción final. Carlo Dossi, otro poeta del grupo, había dicho que en la obra de Cremona “la pintura alcanza sus últimos fines, más allá de los cuales reina la música”.

Fue así en la música donde se dieron sus principales batallas. El estreno de *I profughi fiamminghi* en la Scala en 1873, con libreto de Emilio Praga, supuso el primer hito. Todo un asalto de la nueva generación al gran templo de la ópera italiana. El autor de la música era Franco Faccio (1840-1891), compañero inseparable de Boito desde sus estudios en el Conservatorio de Milán. Curiosamente ambos sucumbirían después al embrujo verdiano, convirtiéndose Faccio en el gran director de orquesta del nuevo Verdi, quien le encargó las presentaciones en la Scala de *Don Carlo* (1868), *Aida* (1872) y el estreno mundial de *Otello* (1887).

Era un hecho inusual que el más importante teatro italiano acogiese el estreno de un joven compositor primerizo, símbolo de la necesidad de renovación que se sentía en esos años, comenzando por el propio editor Ricordi. La ópera de Faccio fue recibida con frialdad por el conservador público de la Scala, aunque la mayor resonancia fue un poema que publicó Boito, quien brindó a la salud del Arte Italiano con una desafiante oda sáfica, que se ha convertido en el manifiesto de la nueva escuela:



“¡A la salud del Arte Italiano! Para que salga fuera por un momento de los círculos de lo viejo y lo cretino, joven y sano. [...] Tal vez ya nació el que sobre el altar alzaré el arte, pudoroso y puro, sobre el altar mancillado como un muro de lupanar”.

Boito le ofreció un nuevo libreto a Faccio, *Amleto*, que se estrenó en Génova en 1865. Basado en el *Hamlet* fue su primer acercamiento al mundo shakespeariano, que tan buenos frutos daría después con Verdi. Pero la gran batalla se iba a dar con su *Mefistofele*, cuyo estreno en la Scala en marzo de 1868 estuvo precedido de una enorme expectación.

Ya la publicación previa del libreto suscitó fuertes debates sobre su musicalidad, sorprendiendo por su extensión y la osadía —de claras resonancias wagnerianas— de que el mismo fuese el autor del texto y de la música. En el templo milanés de la ópera estalló la oposición entre el público más tradicional —no solo del patio de butacas sino también de la galería alta— y la intelectualidad apoyada por gran parte de la crítica.

Las acusaciones fueron las habituales: ausencia de melodía (incluido la falta de un papel protagonista para el tenor), exceso de recitativo declamado y una instrumentación excesiva y confusa. En definitiva, la repetida recriminación de fácil wagnerismo. El crítico D'Arcais señaló que “en el *Mefistofele* está el recitativo de Wagner, la instrumentación de Wagner, el modo de armonizar de Wagner. Estamos en pleno desierto wagneriano; pero, me duele decirlo, con un número de oasis menor del que se encuentra en las partituras del maestro alemán”.

*Mefistofele* se retiró de la Scala al tercer día, como símbolo del fracaso de la batalla. Pero Boito supo resurgir rehaciendo la partitura, recortándola e incluyendo el esperado papel para el tenor. La nueva versión se presentó en 1875 en el Comunale de Bolonia, un medio mucho más favorable a la novedad de la propuesta, donde las calificaciones de wagnerismo se sentían como positivas. Inició así su camino hacia el repertorio, donde *Mefistofele* se ha mantenido con algunos altibajos hasta la actualidad. Un triunfo que llegaba tras una dura guerra, que dejó secuelas tan fuertes en su autor, que se vio incapaz de cerrar su siguiente proyecto operístico: *Nerone* que arrastraría hasta el final de sus días. **(Continuará en el próximo número de Pau Casals 367)**

**Víctor Sánchez Sánchez  
Scherzo, número 341**

## Jazz

# Kamasi Washington ruge de nuevo

**Presenta su CD 'Heaven and Earth', lleno de música vibrante, explosiva y sin límites**

Anda en la treintena, se le dice heredero de Coltrane y ha tocado con Wayne Shorter o Herbie Hancock, entre otras glorias del actual firmamento jazzístico. Hasta ahí se podría estar hablando de un joven prodigio, máxime cuando a ello se le suma que su primera entrega como líder fue ese tripe álbum de título revelador, *Epic* (Brainfeeder, 2015), con más de 170 minutos de música, 17 temas, 32 músicos y una coral de 20 voces. Sí, ante estos datos, cuando aquel ya mítico registro llegó a nuestras estanterías, lo de talento en ciernes se evidenció etiqueta pequeña, pues lo que el poderoso saxofonista tenor y afilado compositor Kamasi Washington (Los Ángeles, 1981) realmente aportó fue una nueva dimensión del lenguaje jazzístico en su totalidad, tanto estética como conceptualmente.

Su música asaltó los cielos de la contemporaneidad jazzística con una sublimada celebración de la música negra, la de ayer y la de hoy, pues no en vano mantiene fructíferas conexiones con el mundo rapero a través de Lauryn Hill, Snoop Dogg o, de manera muy especial, Kendrick Lamar y Run the Jewels. Con aquel proyecto ha visitado Barcelona y San Sebastián en fechas recientes, estrenando plaza madrileña el pasado mes de mayo, donde presentó el nuevo material de su último álbum, *Heaven and Earth* (Young Turks Records, 2018), otro fogonazo de *black great music*, pues sin duda en el alma de esta nueva aventura subyace la de los mismísimos Art Ensemble of Chicago o Sun Ra Arkestra, por mencionar algún referente claro.

Si exceptuamos el EP que Washington publicase el año pasado, *Harmony of Difference*, este nuevo trabajo se asienta igualmente sobre datos que asustan: se trata de un doble CD con 16 nuevas composiciones que superan las dos horas de música vibrante, explosiva y sin límites, entregada junto a su banda, The Next Step, así como miembros del colectivo The West Coast Get Down. Todo ello subraya y apuntalan unas colaboraciones que acaban siendo en muchas ocasiones protagonistas, caso de Thundercat, Ronald Bruner, Brandon Coleman, Miles Mosley, Patrice Quinn y Tony Austin, entre otros.

Si bien es cierto que en los directos se detectan algunas fallas, sobre todo en cuanto a manejo de la intensidad interpretativa y emocional, Kamasi Washington vuelve a rubricar lo que vulgarmente se llama un 'discazo'. Asoman de nuevo un caudal torrencial de música negra improvisada, conceptos eléctricos de Miles Davis y su *Bitches Brew*, la espiritualidad de John Coltrane y la inteligencia de Ornette Coleman; el fuego tenor de Ken Vandermark; las invenciones orquestales de Peter Brötzmann; la intensidad de Keith Jarrett; la huella africana de Fela Kuti... Y todo elaborado con una sensibilidad y erudición propias, que revelan un conocimiento y un corazón que no se ve en estos años.

Toda la música está escrita, compuesta y dirigida por este león californiano, que él mismo ha explicado: “El mundo en el que mi mente vive... vive en mi mente. Esta es la idea que me inspiró hacer este álbum. La realidad que experimentamos es una mera creación de nuestra conciencia, pero nuestra conciencia crea esta realidad basándose en esas mismas experiencias.

La parte de la Tierra representa el mundo visto desde fuera. La parte del Cielo representa el mundo desde mi punto de vista”. Asimismo, el saxofonista sitúa dos itinerarios claros en este su nuevo viaje jazzístico: “*Heaven and Earth* se divide tal y como su título sugiere en dos partes bien diferenciadas que encuentran a Washington confrontando las realidades cotidianas con temas cósmicos. El disco explora el actual caos global y el futuro que nos espera”.

Así, en el recorrido descubrimos piezas con alusiones políticas, *Fists of Fury*; reflexiones sobre las relaciones humanas, *Connections*; metafísicas, *Will You Sing...* En su actual banda ya no predominan los instrumentos de viento, sino que Washington busca otras sonoridades a partir del uso de teclados y otros recursos electrónicos. Sea como fuere, su fórmula —se ha dejado entrever ya en anteriores renglones— es genialmente sencilla: proponer un viaje colectivo en permanente estado de ebullición creativa y, por tanto, en permanente agitación emocional. Kamasi Washington lo tiene claro: “El mundo es lo que tú quieres que sea, tú tienes control sobre tu realidad más de lo que imaginas”.

**Pablo Sanz**  
**Scherzo, número 341**

## **Discos**

### **L’Apothéose**

#### ***Tesoros musicales de la BNE***

#### **Obras de Giordani, López, Abel, Cannobio, Sesé y Balaguer y Stamitz**

#### **DM & DM RECORDS 001 (1 CD)**

En el verano de 2017 llegaban noticias desde Alemania y Francia de un joven grupo español que arrasaba en concursos organizados allí (Gotinga, Saarbrücken y Valle de Loire). Vinieron después sus primeros conciertos en España y, con ellos, la confirmación de que nos encontrábamos ante algo realmente especial. L’Apothéose (la flautista travesera Laura Quesada, el violinista Víctor Martín, la violonchelista Carla Sanfélix y el clavecinista Asís Márquez) muestra ahora su primera grabación discográfica, que debe servirle para asentarse en el inestable ámbito de la música antigua española (inestable por la incertidumbre económica, no por la calidad de sus intérpretes, difícilmente superable).

Se trata de una colaboración con la Biblioteca Nacional de España encaminada a exhumar algunas partituras nunca antes grabadas de los fondos de este organismo y que pertenecen a compositores —españoles y extranjeros— que florecieron en la segunda mitad del siglo XVIII: Tommaso Giordano, Félix Máximo

López, Karl Friedrich Abel, Carlo Cannobio, Juan de Sessé y Balaguer y, por último, Karl Philipp Stamitz.

La excepción cronológica es Francisco Manalt, al que hay que ubicar en la primera mitad de esa centuria. Son obras para diversas formaciones: sonatas, tríos, un dueto y dos sonatas para clave solo (debidas estas últimas al madrileño López y al calandino Sessé y Balaguer).

No son obras grandilocuentes las que figuran en este programa, pero se escuchan todas ellas con sumo agrado y permiten, por otro lado, que el grupo haga alarde de sus muchas cualidades musicales. Cautiva, por encima de todo, el *Trío nº 4 op. 3 en Re menor* de un Abel que, a la sazón, causaba furor, como compositor, como intérprete y como empresario (junto a su socio Johann Christian Bach) en los salones londinenses de los 60. Gran tarjeta de presentación esta de L'Apothéose.

**Enrique Velasco**  
**Scherzo, número 341**

## **Beethoven**

***Sonatas opp. 27 nº 2 Claro de luna y 106 Hammerklavier***  
**Murray Perahia, piano. DG 4798353 (1 CD)**

A estas alturas de la película pocos podrían pensar que el veterano (y siempre muy interesante, aunque generalmente nada 'imprevisible') Perahia nos vaya a sorprender en dos de las sonatas más conocidas (aunque raramente emparejadas en el mismo registro) del ciclo beethoveniano. Pero lo cierto es que eso justamente es lo que consigue.

Que nadie piense en que la architocada *op. 27 nº 2* constituye una orgía de edulcorados sentimentalismos ni alicaídos planteamientos de atardeceres nostálgicos 'al claro de luna'. Perahia mueve el Adagio sostenuto de forma exquisitamente cantada pero bastante viva para lo que estamos habituados, sin perder un ápice de intensidad expresiva, con un sonido que tiene toda la energía, sí, pero el peso justo para permitir una aproximación 'ligera' en cuanto a tempo.

Y, curiosamente, la desolación que indudablemente contiene la música aparece retratada incluso de forma más cruda, precisamente porque se nos presenta sin ese sentimentalismo añadido. El central tiene la atmósfera danzable justa y el endiablado final se mueve con un ímpetu formidable, con verdadero clima agitado, de manera rotunda y descarnada, con un final contundente y sin concesiones.

Tampoco las encontramos en un decidido primer tiempo de la *Hammerklavier*, ofrecido sin precauciones y con similar energía. Una energía que conecta muy bien con la del último tiempo de la *op. 27 nº 2*. El centro de gravedad, el monumental Adagio sostenuto, que en manos de Sokolov se alarga por encima de los 21 minutos, se queda aquí en poco más de 16, pero, como Richter (próximo en cuanto a *tempi*), no pierde un ápice de intensidad expresiva. El

neoyorquino ofrece una lectura tan lúcida como enérgica del complejo final, delineado con una claridad exquisita en el dibujo contrapuntístico. Magníficas interpretaciones.

**Rafael Ortega Basagoiti**  
**Scherzo, número 341**

## Agenda

### Festivales de verano

**Poca ópera escenificada, alguna en forma de concierto y poco o nada de zarzuela. Ese es el panorama para este verano en las programaciones festivaleras. En cambio, hay un tsunami de conciertos y recitales con la lírica por bandera, y con bastante repertorio español.**

El verano lírico español presenta un desolador panorama si hablamos de ópera y zarzuela escenificadas. El formato en concierto es prácticamente inexistente, pero, en cambio, la panorámica de recitales y conciertos parece multiplicarse, y ya no solo de *Lieder*, sino que, además, se abre incluso al repertorio zarzuelístico.

El recorrido 2018 comienza, un año más, por el ampurdanés Festival Castell de Peralada (Girona), siendo de lejos el más operístico del verano. Un año más este evento privado hace honor a su eslogan, *El clásico del verano*, habiéndose convertido en una referencia desde que fuera fundado en 1987 en torno al conjunto medieval del castillo de esta pequeña población ubicada en el Ampurdán. Su programación abarca todo tipo de tendencias musicales, pero su línea medular es la ópera, la música clásica y la danza.

El mecenazgo empresarial es la marca de identidad de este acontecimiento cultural único en el país, contando con el apoyo del Grup Peralada junto a más de 50 empresas que patrocinan el evento año tras año, lo que hace posible proponer incluso producciones operísticas propias, sin olvidar la apuesta por los nuevos creadores e incluso el apoyo a compositores, aspectos nada frecuentes incluso en un festival público.

Este verano, Peralada rinde homenaje en su edición número 32ª al recuerdo de quien fuera su fundadora, Carmen Mateu, fallecida en enero pasado, quien fue recordada con el *Requiem* verdiano (Crocetto, Gubanova, Castronovo, Vinogradov; Bisanti).

También anuncia cuatro óperas: *La flauta mágica* (Baurer, Avestisyan, Robertson, Farreras, Esteve, Kulchynska, Constans, Gancedo, Alàs, Farrés, Eröd, Vas; Pons / Broggi), *Acis y Galatea* (Padullés, Mar-tín-Carton, Sordo, Bolívar, Olivé; Nar-di / Villalobos), *Rinaldo* (Sabata, Rial, Summers, Nesi, Sancho, Olivé; Espasa) y *Thaïs* (Domingo, Jaho, Angelini, Teitgen, Copons, Blanch; Fournillier), las dos primeras de forma escenificada y las otras dos en concierto. A ellas se suman recitales o conciertos de los tenores José Bros,

Javier Camarena y Jonas Kaufmann, y del contratenor Xavier Sabata, este último con un repertorio de cabaret.

De índole completamente diferente, al tratarse de una propuesta financiada con fondos públicos específicamente provenientes de la Comunidad de Madrid, el Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial lleva años ofreciendo una oferta que se distingue por su vocación lírica convirtiendo ese enclave idílico de la sierra madrileña en un punto de peregrinación de los melómanos. Este verano se apuesta por dos producciones líricas de envergadura en coproducción con la Quincena Musical Donostiarra, en San Sebastián.

La primera es el oratorio *La creación* de Haydn, obra que llegará con toda la imaginación de Carles Padrissa, quien propone una “reconciliación equilibrada entre Haydn y el ADN, creando así un vínculo entre lo infinitamente grande (el macrocosmos y la creación del mundo) y lo infinitamente pequeño (el microcosmos y el cuerpo humano)”, según explica en su proyecto.

La obra contará con las voces de Alicia Amo, Gustavo Peña y Thomas Tatzl y con el Coro Haydn dels Baus que dirige Jordi Casas, todos bajo la dirección de José Ramón Encinar. Pero en El Escorial también habrá ópera, un Rossini: *L’Italiana in Algeri*, con Marianna Pizzolato, Luca Pisaroni, Francisco Brito, Joan Martín-Royo, Arantza Ezenarro y Sebastià Peris, todos dirigidos por Paolo Arrivabeni y en una producción de Joan Anton Rechi que se estrenó en Buenos Aires.

También se apuntan un *Concierto para Zapata y orquesta*, un espectáculo del tenor José Manuel Zapata dirigido por Paco Mir, *The Opera Locos*, una propuesta cómico-operística basada en grandes éxitos de la ópera que se fusionan con otros estilos musicales, además de recitales de la soprano Irina Levian y otros tantos a cargo de diversas agrupaciones corales.

Uno de los eventos del verano con más trayectoria y prestigio, la ya citada Quincena Musical de San Sebastián, además de incluir como coproductores esa *Creación imaginada* por La Fura dels Baus y *L’Italiana in Algeri* de Joan Anton Rechi estrenadas en San Lorenzo de El Escorial, apuesta además por un amplio programa de obras sinfónico-vocales que incluyen el *Requiem* de Michael Haydn con Elena Sancho Pereg, Clara Mouriz, Patrick Grahl, Peter Harvey y la Euskadiko Orkestra Sinfonikoa dirigida por Christian Zacharias; el *Requiem* de Berlioz con la WDR Infonieorchester de Colonia, el Orfeón Donostiarra y el tenor Andrew Staples dirigidos por Jukka-Pekka Saraste.

También se podrá disfrutar de las *Vísperas solemnes del confesor* de Mozart y la *Cuarta Sinfonía* de Mahler con la Budapest Festival Orchestra, el Orfeón Donostiarra y la soprano Christina Landshamer bajo la batuta de Ivan Fischer, una selección del ciclo de *Lieder* de *El cuerno mágico del muchacho* en la voz de Christian Gerhaher y con Krzysz Urbanski en el podio de la NDR Philharmonie de Hamburgo; y un concierto a cargo del contratenor Carlos Mena y la hermanas Katia y Marielle Labèque al piano, “un homenaje a la música vasca a través de los tiempos”, según el cantante.

La edición 2018 de otro de los eventos culturales veraniegos más antiguos de España, el Festival Internacional de Santander (FIS), ha programado dos funciones de la ópera *Il segreto di Susanna*, de Wolf-Ferrari, en el Palacio de Hualle, en Treceño, veladas que contarán con la dirección de Miguel Huertas en una puesta en escena de Rita Cosentino. A Noja y Marrón el FIS llevará al contratenor Carlos Mena acompañado de la Orquesta Barroca de Sevilla dirigida por Andoni Mercero, mientras que en el Paraninfo de la Magdalena estará la soprano Carmen Gurriarán junto al Grupo Sax Ensemble dirigidos por Santiago Serrate.

También se apuntan actuaciones de la Capella de Ministrers de Carles Magraner, de la soprano Olena Sloia junto al grupo L'Apothéose y de la soprano Katherine Watson junto a la Orchestra of the Age of the Enlightenment, sin olvidar los programas *Gerhaer-Urbanski* y *Landshamer-Fischer* que se comentan en las actividades de la Quincena Donostiarra.

En Barcelona, el Festival Grec vuelve a la lírica con una única ópera escenificada, *El monstre del labertint*, de Jonathan Dove, en un montaje de Constanza Brncic, con Simon Halsey en el podio; el director del Orfeó Català – entidad coproductora del espectáculo– dirigirá en esta ópera contemporánea a los coros del Orfeó (Orfeó Català, Cor Jove, Cor de Noies, Cor Infantil, Cor de Mitjans, Cor de Petits), a la Jove Orquestra Nacional de Catalunya y al tenor Marc Sala, a la mezzo Gemma Coma-Alabert y al actor Lluís Homar.

El Festival de Música y Danza de Granada, otrora un bastión lírico en Andalucía, elimina su oferta de lírica escenificada concentrándose este año en la danza y el ballet, aunque sí habrá canto, ya que el evento liderado por el director musical Pablo Heras-Casado cuenta con un recital de la soprano Patricia Petibon además de proponer esas *Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint* de Couperin con las voces de Lucy Crowe y Núria Rial dirigidas por Aarón Zapico, una gala con la Orquesta de Granada y el tenor Piotr Beczala, con Pablo Heras-Casado a la batuta, y otro con Michelle DeYoung cantando la *Inmolación* de Brünnhilde junto a la Philharmonia Orchestra y con Esa-Pekka Salonen en el podio.

El Festival de Torroella de Montgrí (Girona) inaugura sus actividades con un recital del tenor David Alegret acompañado del piano de Rubén Fernández Aguirre, evento que también contará con una actuación de la contralto Delphine Galou junto a la Accademia Bizantina de Ottavio Dantone y que además ha programado el *Magnificat* de Bach (Dunedin Consort; John Butt) y el *Requiem* de Tomás Luis de Victoria (Coro Tenebrae; Nigel Short), y repite cita española la soprano Olena Sloia junto al grupo L'Apothéose, que también estará presente en Santander.

El festival Daurada Escena de varias localidades de Tarragona apunta recitales de Carles Pachón, Premio ÓPERA ACTUAL 2018 (en Vilaseca), Marina Viotti (L'Hospitalet de l'Infant), Gemma Coma-Alabert (Vilaseca) y una reducción de la ópera de Donizetti *Roberto Devereux* con Viviana Salisi al piano y las voces de Ximena Agurto, Laura Vila, Marc Sala y Carles Daza (Tarragona).

El Festival Internacional de Sant Fruitós de Bages (Barcelona) crece para recibir los *Carmina Burana* con las voces de la soprano Minerva Moliner, el contratenor Jordi Domènech y el barítono Lluís Sintés junto a la Polifónica de Puigreig, el Orfeó Lleidatà y un conjunto instrumental al mando de Alfons Reverté, además de un recital de arias y dúos con la soprano Sooyeon Kim y la mezzo Mireia Pintó.

La oferta de la Schubertiada de Vilabertran (Girona) vuelve a impactar por su impresionante oferta dedicada al género del *Lied* con grandes exponentes internacionales del repertorio; en el apartado vocal destacan los recitales de Sarah Connolly, Bernarda Fink, Lisa Davidsen, Natalia Labourdette, Mojca Erdman, Anna Lucia Richter, Christoph Prégardien, Josep-Ramon Olivé, Mercedes Gancedo, Katharina Konradi o el infaltable –y muso del festival– Matthias Goerne, con pianistas tan destacados y especialistas en el estilo como son los grandes Wolfram Rieger, Roger Vignoles, Julius Drake o Malcolm Martineau.

En Alaior (Menorca), Susana Cerdón, Gian Luca Pasolini y Rodrigo Esteves, dirigidos por Antoni Pons, ofrecerán la tradicional gala estival organizada por el bajo menorquín Simón Orfila, que también participará en el evento. En Calella de Palafrugell (Girona), un evento que había incluso montado alguna ópera como el Festival de Cap Roig este verano limita su oferta lírica a una velada con el tenor superventas italiano Andrea Bocelli.

El barcelonés Festival de los Jardines de Pedralbes apunta una única cita lírica con dos estrellas de la magnitud de Ainhoa Arteta y Josep Carreras. También en un único reclamo lírico, el Tío Pepe Festival de Jerez de La Frontera espera a los tenores Fernando de la Mora e Ismael Jordi en una única velada, mientras que el Festival Internacional de Música de La Palma, en Canarias, ofrece un recital de la soprano Elisandra Melián junto al barítono Paolo Gavanelli. En Sant Feliu de Guíxols (Girona), el Festival de la Porta Ferrada ha programado un recital de la soprano Tina Gorina y la mezzo Laura Vila, con Stanislav Angelov al piano.

Por último, el Festival Internacional de Música de Cámara de Málaga contará con el debut local del tenor Joel Prieto, quien lo hará por partida triple en el Teatro Echegaray, primero con un recital de obras de autores extranjeros seducidos por el embrujo que despierta el exotismo de España como Beethoven, Rossini, Poulenc, Scarlatti o Fauré; un par de días más tarde vuelve al escenario malagueño con repertorio de zarzuela de la mano de obras de Sorozábal, Soutullo y Vert o Guerrero, a lo que se suma una clase magistral siempre a cargo del tenor hispanopuertorriqueño.

La España festivalera tendrá, como gran broche de oro, y ya en septiembre, su despedida en el Formentor Sunset Classics, que anuncia una gala de ópera a cargo de la soprano de oro, Anna Netrebko, junto a su marido, Yusif Eyvazov y a la Simfònica de les Illes Balears dirigida por Michelangelo Mazza.

**Por Pablo Meléndez-Haddad**  
**Ópera Actual, número 214**



## **Barcelona**

### **Gran Teatre del Liceu**

[www.liceubarcelona.cat](http://www.liceubarcelona.cat)

***La favorite (Donizetti).* 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24 de julio**

Clémentine Margaine / Ksenia Dudnikova, Michael Spyres / Stephen Costello, Markus Werba / Mattia Olivieri, Ante Jerkunica, Miren Urbieto, Roger Padullés. Dir.: Patrick Summers. Dir. esc.: Ariel García Valdés.

## **Madrid**

### **Teatro Real**

[www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

***Lucia di lammermoor (Donizetti).* 11 y 13 de julio**

Lisette Oropesa / Venera Gimadieva, Javier Camarena / Ismael Jordi, Artur Rucinski / Simone Piazzola, Roberto Tagliavini / Marko Mimica, Yijie Shi, Marina Pinchuk, Alejandro del Cerro. Dir.: Daniel Oren. Dir. esc.: David Alden.

**Jonas Kaufmann. 25 de julio**

Dir.: Jochen Rieder.

***Thaïs (Massenet).* 26 de julio (Versión del compositor)**

Plácido Domingo, Michele Angelini, Jean Teitgen, Ermonela Jaho, Lidia Vinyes Curtis, Elena Copons. Dir.: Patrick Fournillier

## **HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...**

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

## **PUEDES ESCRIBIRNOS:**

-A través de correo electrónico a la dirección: [publicaciones@ilunion.com](mailto:publicaciones@ilunion.com)

-En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals

C/ Albacete, 3 Torre Ilunion – 7ª planta.

Cp. 28027 Madrid