

PAU CASALS 420

10 de junio – 10 de julio de 2023

SUMARIO

- **Breves:**
 - La Bienal de Música de Venecia 2023 incluirá un estreno de Brian Eno
 - Peralada contará con un nuevo auditorio en 2024
 - La Opéra de Paris apuesta por la diversidad para el nuevo curso
 - Festival en El Escorial
 - Los Premios Talía 2023
 - Ibermúsica presenta su temporada 2023-2024

- **Obituario.** James Bowman, un referente y un pionero
- **Entrevista.** Semión Bychkov: “Rusia ha sido raptada por un ejército de ‘zombis’ a los que llamo ‘putinoides’”
- **Reportaje.** De Falla al Ircam: idas y vueltas de un siglo de relaciones musicales (1.ª parte)
- **Jazz.** Echamos tanto de menos a Dizzy Gillespie
- **Disco**
- **Agenda**

BREVES

La Bienal de Música de Venecia 2023 incluirá un estreno de Brian Eno

La Bienal de Música de Venecia ha presentado su 67.^a edición, que tendrá lugar del 16 al 29 de octubre con el título de *Micro-Music*. La programación del histórico Festival Internacional de Música Contemporánea estará dedicada “al sonido digital y a su producción y difusión en el espacio acústico utilizando tecnologías de vanguardia e investigación experimental”, en palabras de la directora Lucia Ronchetti. El festival constará de seis secciones diferentes: Sound Microscopies, Sound Installations /Sound Exhibitions, Stylus Phantasticus-El sonido difundido por los órganos venecianos, Club Micro-Music, Digital Sound Horizons y Sound Studies.

El Teatro La Fenice acogerá el 21 de octubre uno de los momentos más destacados del festival: el estreno mundial de *Ships*, de Brian Eno (galardonado con el León de Oro a la trayectoria), en el que participará la Filarmónica del Mar Báltico bajo la batuta de Kristjan Järvi. El actor Peter Serafinowicz, el guitarrista Leo Abrahams y el teclista Peter Chilvers interactuarán con las atmósferas orquestales difundidas y procesadas para el particular espacio acústico del teatro.

Scherzo, número 393

Peralada contará con un nuevo auditorio en 2024

Una vieja aspiración de la Fundació Castell de Peralada, la de disponer de un auditorio fijo propio –y no desmontable, como el que se ha venido utilizando–, está cada vez más cerca de convertirse en realidad. Los organizadores del evento anunciaron el proyecto de construcción de un escenario con un patio de butacas al aire libre con aforo para algo más de 1.560 espectadores. El nuevo equipamiento se inaugurará en 2024, aunque no será hasta dos años más tarde cuando esté completamente finalizado, coincidiendo con la celebración del 40.^o aniversario del certamen ampurdanés.

El objetivo del nuevo auditorio, según la presidenta de la Fundació Castell de Peralada, Isabel Suqué Mateu, es “posicionar el Festival y el Peralada Resort en un espacio de liderazgo durante las próximas décadas en el ámbito de los destinos internacionales”. La construcción del auditorio en los jardines del Castell de Peralada permitirá en el futuro la desestacionalización de las actividades del festival, pero, a corto plazo, condiciona la edición del presente año.

Este verano, el certamen ampurdanés ofrecerá una programación con un formato reducido, condensada en el tiempo y sin grandes concentraciones de público. Los beneficios de disponer del nuevo auditorio se podrán comprobar el año de su inauguración con, por ejemplo, el estreno de una nueva producción de *Aida* firmada escénicamente por Paco Azorín.

Ópera Actual, número 266

La Ópera de París apuesta por la diversidad para el nuevo curso

La heterogeneidad de la próxima temporada de la Ópera nacional de París (ONP) permitirá al aficionado disfrutar de obras poco habituales en los diversos escenarios de la compañía francesa, a los que se sumarán grandes títulos del repertorio. En el curso 2023-2024 no hay lugar para *premières* mundiales en la oferta de la compañía francesa, pero sí para estrenos locales como el de *El ángel exterminador*, con Gustavo Dudamel en el podio y en una nueva puesta en escena de Calixto Bieito, que se verá entre el 24 de febrero y el 23 de marzo de 2024.

Las otras siete nuevas producciones que prepara la ONP para el próximo curso serán las de *Don Giovanni* (Claus Guth) –que inaugurará la temporada el 13 de septiembre–, *Lohengrin* (Kiril Serébrénnikov), *Beatrice di Tenda* (Peter Sellars), *Médée* (David McVicar), *Street scene* (Ted Huffman), *Don Quichotte* (Damiano Michieletto) y *La Vestale* (Lydia Steier).

Entre las reposiciones, destacan las de la *Turandot*, con *regia* de Robert Wilson, estrenada en el Teatro Real de Madrid, *Salome*, montada por Steier, o *Cendrillon*, en la producción de Mariame Clément.

Dudamel, como director musical de la compañía, se hará cargo de los citados *El ángel exterminador* y *Lohengrin*, y se rodeará de colegas como Marco Armiliato, Bertrand de Billy, Harry Bicket, Giacomo Sagripanti, William Christie o el madrileño Pablo Heras-Casado, que dirigirá *Così fan tutte*.

Ópera Actual, número 268

Festival en El Escorial

La Comunidad de Madrid presentó en abril la programación del tercer Festival Internacional de Verano de El Escorial (FIVE), que apuesta, una vez más, por dar protagonismo a la lírica. El certamen, que tendrá lugar, como es habitual, en el mes de agosto, contará este 2023 con dos invitados muy especiales: dos estrellas internacionales, como son Juan Diego Flórez y Sondra Radvanovsky.

Ópera Actual, número 268

Los Premios Talía 2023

Los premios, convocados y organizados por la Academia de las Artes Escénicas de España, ya tienen ganadores. En la gala de entrega de la primera edición, que se celebró en el Teatro Español de Madrid, Saioa Hernández fue galardonada con el premio a la mejor intérprete femenina por su Abigaille del *Nabucco* del Teatro Real, y Jorge de León recibió el premio al mejor intérprete por su Radamés en la *Aida* del mismo teatro. El premio a mejor espectáculo de lírica fue para *El ángel de fuego*, de Sergéi Prokófiev, también del Teatro Real.

Ópera Actual, número 268

Ibermúsica presenta su temporada 2023-2024

Ibermúsica ha presentado su temporada 2023-2024, la número 54 de su historia, en la que ofrecerá 24 conciertos con el añadido de un concierto extraordinario en Navidad con la *Novena* de Beethoven por ADDA Simfònica.

Antonio Pappano y la London Symphony Orchestra serán los encargados de inaugurar la temporada el 24 y 25 de octubre con sendos conciertos que tendrán como solistas a Patricia Kopatchinskaja y Alice Sara Ott. En esta segunda cita se estrenará una obra de encargo de la compositora Hannah Kendall en una decidida apuesta de Ibermúsica por la creación femenina, como ocurrirá también en la última cita de la temporada con la pieza *What keeps me awake*, de la puertorriqueña Angélica Negrón.

Brahms será uno de los pilares de la programación: se escucharán el *Réquiem alemán*, con Balthasar Neumann; la Budapest Festival Orchestra ofrecerá un monográfico; Matthias Goerne y Yevgeny Kisin dedicarán una parte importante de su recital a su obra, y Hélène Grimaud interpretará sus *opus 116 y 117*. Además, Mehta y Bronfman ofrecerán dos conciertos dedicados al compositor alemán con la Münchner Philharmoniker. A Dvořák estarán dedicados dos conciertos monográficos con la Filarmónica Checa y Semión Bychkov.

Entre las orquestas invitadas, destacan la Münchner Philharmoniker, la NDR ElbPhilharmonie, la Bayerisches Staatsorchester, la Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (que celebra su centenario), la Philharmonia, la London Symphony Orchestra con la Academy of St Martin in the Fields, la National Symphony Orchestra, la Dallas Symphony Orchestra, la Orchestre de Chambre de Lausanne, la Dresdner Philharmonie, el Balthasar Neumann Chor & Ensemble, Les Siècles, la Budapest Festival Orchestra, la Česká Filharmonie, la ADDA Simfònica y Le Concert des Nations.

A través de la Fundación Ibermúsica, se sumará a estas fechas un novedoso ciclo de cuatro recitales en la sala de cámara del Auditorio Nacional, con acceso exclusivo a abonados, denominado KM-0. Se trata de una programación de conciertos de pequeño formato con obras de recuperación patrimonial de artistas españoles e interpretados por músicos españoles, que, en esta temporada, serán Albert Guinovart (piano), Laura Verdugo del Rey (guitarra), Silvia Márquez (clave) y María Zubimendi (acordeón).

Scherzo, número 395

OBITUARIO

James Bowman, un referente y un pionero

James Bowman falleció el 27 de marzo a los 81 años. Formado como niño corista en la Catedral de Ely, tras el cambio de voz y un paso fugaz por la tesitura de bajo, reapareció en 1959 como contratenor, llegando a aportar a la voz en falsete el *glamour* necesario para inspirar a una extensa generación de contratenores que han impuesto su tesitura en el mundo de la ópera. Fue uno de los intérpretes favoritos de Britten y combinó en su carrera la ópera con el oratorio, los recitales y la música contemporánea.

James Bowman nació el 6 de noviembre de 1941 en Oxford. Fue educado en el prestigioso internado King's Ely, vinculado a la catedral de Ely, en el condado de Cambridge, al noreste de Londres. Formó parte del coro de niños de la catedral, del que fue solista, y, tras un parón a causa del cambio de voz y un fugaz tránsito por la tesitura de bajo, reapareció en 1959 como contratenor; primero, en una pequeña congregación escolar en una capilla de la catedral de Ely y, posteriormente, en el New College de Oxford, como organista y miembro de los Coros New College y Christ Church.

En 1967 hizo una audición para el English Opera Group de Benjamin Britten, quien le contrató para cantar el rol de Oberon en su ópera *El sueño de una noche de verano*, que el compositor había escrito para Alfred Deller y que Bowman convirtió en una de sus referencias operísticas. Poseía una tesitura más extensa que la de Deller, había refinado la emisión vocal, lo que, unido a la belleza, potencia y agilidad de su voz, contribuyó a difundir la tesitura de contratenor y se convirtió en el referente de toda una nueva generación.

En las décadas de 1970, 1980 y 1990 lideró como contratenor la interpretación de música antigua y barroca, contribuyendo a recuperar óperas olvidadas, como *La Calisto*, que cantó en el Festival de Glyndebourne en 1970, convirtiéndose en el primer contratenor en cantar en el festival. En 1972 debutó en el Covent Garden de Londres estrenando la ópera *Taverner* de Peter Maxwell Davis. En 1973 estrenó la ópera de Britten *Muerte en Venecia*, interpretando el rol de voz de Apolo, que, inicialmente, el compositor escribió pensando en la voz de Alfred Deller.

James Bowman desarrolló una extensa carrera interpretando ópera, conciertos y recitales. Antes de su retirada de los escenarios en 2011, había participado en montajes operísticos en La Scala de Milán, la Ópera de París, La Fenice de Venecia y el Festival de Aix-en-Provence, entre otros escenarios.

También colaboró con formaciones de música antigua, como The Early Music Consort of London; durante muchos años fue miembro de grupo Pro Cantione Antiqua, y formó parte del Coro de la Abadía de Westminster. También estrenó obras de importantes autores contemporáneos, como Benjamin Britten, Michael Tippett, Peter Maxwell Davies, Richard Rodney Bennett, Robin Holloway y Michael Nyman, entre otros.

Su extensa discografía abarca más de 130 grabaciones realizadas bajo la dirección de algunas de las mejores batutas especializadas en música antigua y barroca de la segunda mitad del siglo XX, como Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock y Frans Brüggen.

En 1992, el Gobierno de la República Francesa le nombró caballero de las Artes y las Letras, y París le otorgó la Medalla de Honor en reconocimiento a su larga contribución a la vida musical de la ciudad. Ese mismo año, Bowman fue investido doctor *honoris causa* en Música por la Universidad de Newcastle y, en 1997, fue nombrado comandante de la Orden del Imperio Británico.

Por Lourdes Morgades
***Ópera Actual*, número 268**

ENTREVISTA

Semión Bychkov: “Rusia ha sido raptada por un ejército de ‘zombis’ a los que llamo ‘putinoides’”

El director de orquesta de origen judío ha interpretado *Tristán e Isolda* en el Teatro Real. Con el paso del tiempo, recuerda cómo huyó de la URSS en los años 70 y las represalias que vivió su familia.

Como gran judío, Semión Bychkov (San Petersburgo, 70 años) se considera muy poco ortodoxo. Como tal, y como músico –es uno de los grandes directores de orquesta en la actualidad–, ha decidido también dedicar su vida a los compositores que concuerdan con esa forma conflictiva y revolucionaria de enfrentarse al arte y a la vida. Por ejemplo, Wagner, cuya ópera *Tristán e Isolda* acaba de dirigir Bychkov en el Teatro Real.

Como gran judío, también, no son pocas las contradicciones que el intérprete ha tenido que resolver a la hora de decidir adentrarse en el universo de un creador que se definía sin tapujos antisemita, que fue un hombre en gran parte despreciable, pero un creador fundamental para comprender toda la dimensión humana y también el mundo de hoy. Un visionario de una genialidad extrema y un miserable, al tiempo.

De todo esto habla sin tapujos, y también de su radical oposición a Putin; de su huida de la Unión Soviética en los años 70 y las consecuencias que eso tuvo para su familia; de Mahler, a quien aborda ahora en un ciclo de grabaciones con la Filarmónica Checa, de la que es hoy titular; de Shostakóvich; la guerra de Ucrania... Bychkov, gran conversador, mayúsculo intérprete, desgrana su sabiduría y sus paradojas en una tarde tranquila.

Cuando Wagner rompió todo e inició un camino revolucionario en la música con el primer acorde de *Tristán e Isolda*, ¿fue para bien?

Pues ese asunto se ha convertido en algo fundamental. Empecemos por lo bueno. En el arte, cada cierto tiempo, una o dos veces en un siglo, aparece alguien que cambia por completo el rumbo. Beethoven lo hizo en 1803 con su tercera sinfonía, la *Heroica*. Cambió nuestra idea de lo que podía ser la música, la llevó más allá. El siguiente fue Wagner. Primero con *Tristan*, después con el ciclo de *El anillo del nibelungo* y, finalmente, con *Parsifal*. Él solo acometió esos cambios en tres ocasiones.

***Tristán...* habla del amor, *El anillo...* es filosofía y política, y *Parsifal*, religión. Tres óperas para tres temas fundamentales, que nos afectan en todo.**

¿Qué atributos debe reunir alguien para triunfar e imponerse en todo eso? Necesitas visión, un deseo; que no es suficiente, valentía, y, después, una convicción profunda, fanática, en tu capacidad para lograrlo.

La voluntad, ese concepto tan wagneriano.

Exacto, eso es. Para redondearlo todo, además, requieres suerte. Y la suerte tiene que ver con el sentido de la oportunidad, el tiempo, su secuencia. Mucha gente ha soñado grandes cambios, pero les ha fallado alguno de esos factores. Sobre todo, el hecho de encontrarte en el lugar y el tiempo precisos. Ese momento no converge tan a menudo con las circunstancias. Como le ocurrió, por ejemplo, a Mijaíl Gorbachov.

En su caso, por ejemplo, tuvo suerte de verlo, y muchos el que él lo viera. Pero, en el caso de Putin, por ejemplo, ¿ocurre al revés?

Ah, pero es que no podemos comparar a ambos. Gorbachov es un ejemplo muy interesante. Yo le admiro sin idealizarlo. Hizo su carrera con éxito en un sistema concreto para llegar a la cumbre. Ahí debió integrarse con una visión concreta y resultar aceptable para los demás. Para eso necesitas una paciencia increíble.

La evolución de su pensamiento no le sorprendió una noche, le costó años de maduración para llegar a ciertas conclusiones y, después, esperar y esperar y esperar el momento. Cuando supo que podía llevarlo a cabo, lo aplicó. Eso es lo que admiro de él. Pero volviendo a Wagner...

Dígame...

Vivió un proceso similar en el arte. Tampoco hay que olvidar que era también poeta. Escribía antes los textos que la música. Las ideas, los temas le llegaban mucho antes. En una carta de 1840, con 27 años, afirmó que el deber de un compositor estriba en asegurarse que escribe la música tal como la ha imaginado. Mucho antes ya sabía a qué había venido al mundo y qué planes tenía. Pero, además, vivió y experimentó lo que quiso reflejar. Cada uno de los personajes de *El anillo...* tiene que ver con él mismo. Hombres y mujeres. Y eso nos lleva a otra cuestión inquietante.

¿Cuál?

Hace años, quien considero uno de mis mentores, Peter Diamond, que tenía una relación de amor/odio con el compositor, me preguntó: “¿Cómo te explicas que Wagner escribiera una música tan noble para personajes que son despreciables?”. Yo le respondí: “No lo sé, Peter. No te puedo responder”. A partir de ahí, año 1990, empecé a meterme en su música y, un día, ensayando *Lohengrin*, en el dueto del segundo acto entre Elsa y Ortrud, vi que cantaban la misma melodía. Para él, Elsa era un ángel y Ortrud, lo peor. Una mujer que no conocía el amor, ambiciosa, con instintos asesinos, así nos la traslada y así la vemos nosotros. Pero... no es como ella se ve a sí misma.

¿Putin...?

Ese es otro tema del que me encantaría hablar, pero ahora mismo no me arruine el argumento, por favor.

Perdón, perdón. Aunque ve cómo con Wagner lo podemos explicar todo.

Desde luego, sobre todo, eso: ¿no es cierto que la forma en que los demás nos ven a menudo no concuerda con cómo nos vemos nosotros mismos? Ahí es donde encontré la respuesta. Y fue importante para mí, porque entonces pude reconciliarme con esa música, entenderla y creer en ella.

¿Completamente?

Cuando la gente me pregunta, ¿cómo puedes aceptar el hecho de que Wagner fuera una persona horrible? No lo acepto. Para mí, el hecho de que albergara ese odio patológico a los judíos, ese antisemitismo, literal, me pone enfermo. Pero, a la vez, cuando leo sus cartas, fundamentales para estudiarlo, en esa confesión íntima, entiendo algunas cosas que me reconcilian con él. Me acercan. Cuando pienso en su figura, tengo en cuenta esa dualidad. La despreciable y aquel hombre que se muestra, a veces, muy íntimamente desesperado en sus cartas. Traicionó y fue traicionado, destruyó y fue destruido, amó y fue amado... Recibió cuanto dio.

¿Y se anticipó, en *Tristán e Isolda*, como en pocas obras, al latido de nuestro tiempo? A la angustia, a la ansiedad, toda una descripción visionaria de una manera de vivir.

Lo hace, además, cromáticamente. Es decir, mediante el conflicto.

Un conflicto perpetuo sin resolución.

Así es. De esa manera tan moderna, anticipándose a lo contemporáneo, entendiéndolo antes, presintiéndolo.

El gran Josep Pons, director de orquesta, me confesó, cuando empezó a abordar el ciclo de cuatro óperas de *El anillo* en el Liceu, que había decidido entrar en ese mundo, pero que sentía miedo porque no sabía cómo saldría de ahí. ¿Usted también?

Por supuesto, nadie lo puede saber con certeza.

¿Debes ser valiente, audaz, para penetrar?

Completamente. Debes ser consciente de todo eso. Y comprometerte totalmente con ello como intérprete. Eso significa no poder vivir sin ello. De otra forma, no lo haría. Pero más difícil de responder que todo eso, y es algo que me pregunto constantemente, es: ¿cuál es la relación que la música de Wagner tiene conmigo? La única manera de hallar la respuesta será cuando me encuentre con él. Pero espero que no sea mañana...

Pasemos a otros compositores que le han marcado: Mahler, Chaikovski...

Shostakóvich...

Shostakóvich, claro; pero, antes de dejar a Wagner, respóndame, como judío, después de todo lo que se utilizó su música por los nazis, siendo consciente de aquello que su arte y sus creaciones también podían acarrear, ¿cómo resuelve ese conflicto? ¿Qué es lo que profundamente le transmite para, a pesar de todo eso, aceptarlo?

Me habla de quiénes somos como especie. De nuestra naturaleza y sus caras radicalmente opuestas. Debo tener cuidado y escoger bien mis palabras con este asunto. A mí no me llevaron a los campos de concentración, ni perecí en la cámara de gas con música de Wagner de fondo. Pero supongo que toda esa tragedia la porto en mis genes. Está ahí.

Hoy, los ucranios no quieren escuchar música rusa. Podríamos argumentar que la gran cultura rusa no tiene nada que ver con lo que Putin y los fascistas que le siguen perpetran contra ellos. Es fácil comprenderlos y también a los israelíes respecto a Wagner. Hoy está prohibido interpretarlo allí en las salas de concierto; Barenboim y Zubin Mehta lo intentaron, y recordamos el resultado. Por respeto a los supervivientes, podemos comprenderlo. Lo mismo que ciertas posiciones tuyas representaban a lo peor de la humanidad, sus obras llevan en sí lo mejor de la creatividad. ¿Debo negarme a profundizar en lo mejor de alguien incluso cuando este ha sido capaz de lo peor?

Usted salió de la Unión Soviética en los años 70 por sus posiciones políticas, pero nunca ha renegado de su bagaje cultural ruso. ¿Qué nos enseña ese bagaje?

Algo de lo que me he dado cuenta después de que empezara la guerra en Ucrania es de lo siguiente: cuando decimos Rusia, no hablamos de una palabra unívoca, con un solo significado. Está la Rusia que defienden Putin y correligionarios, decidiendo quién vive o muere. Después, desgraciadamente, sus seguidores, como un ejército de “zombis” a los que llamo “putinoides”, y, finalmente, un significativo número de gente noble, no tantos como los putinoides, pero que lo siguen y existen. Es decir, la Rusia de los fascistas y estalinistas o la de Pushkin, Chaikovski, Músorgski, Sájarov, Solzhenitsyn... Esta Rusia ha sido raptada por los anteriores. Esa es la Rusia que amo, la mía. La otra, no.

¿Cómo ponerlas de acuerdo?

Pensemos en Alemania, por ejemplo. Fue completamente destruida en la Segunda Guerra Mundial, y en un siglo acarreó dos tremendas derrotas. Tras ello, fueron anulados como estado, castigados por lo que hicieron no solo con los judíos, sino con todo aquel que consideraban enemigo. Pero, al ser derrotados, tuvieron que acometer un profundo proceso de revisión: preguntarse quiénes eran, por qué lo hicieron y cómo seguían adelante a partir de entonces. Supieron que debían expiar todo en un proceso que dura hasta hoy. Incluso

afecta a una generación que no había sido ni siquiera concebida en la época nazi. En general, el país ha vuelto a reconectar con la humanidad. Rusia, en cambio, no. ¿Por qué?

Eso, ¿por qué?

Básicamente porque Rusia no perdió la guerra, la ganó. Creen que las victorias no se juzgan. Además, se arrogan el hecho de que derrotaron al nazismo casi sin contar con el resto de los aliados; sobre todo, los ingleses y los estadounidenses. El sistema totalitario, con la victoria, siguió, y esa expiación nunca ha tenido lugar.

Putin, además, ¿sabe utilizar todo eso en beneficio propio?

Lo hace y se lo cree. En su maldad, que en él se da, completamente. Una maldad que viene, en su caso, de la mediocridad. En esa arrogancia que le da el poder se revela totalmente mediocre. Esa es nuestra tragedia. No saben ni son conscientes de que Stalin mató durante su paso por el poder a 20 millones de los propios rusos, una cifra que no logró el propio Hitler. Y cuando Putin habla de eso, dice, que lo podrían volver a hacer. Hay momentos en que solo deberíamos confrontarlo con la pura maldad. Y en esa batalla andamos, entre el bien y el mal.

Jesús Ruiz Mantilla
Elpais.com

REPORTAJE

España-Francia: diálogo musical sobre la modernidad

De Falla al Ircam: idas y vueltas de un siglo de relaciones musicales (1.ª parte)

El Romanticismo francés redescubrió España como un país a la vez próximo y lejano, una tierra repleta de sugerencias exóticas y pintorescas a la que, más tarde, autores como Bizet, Debussy y Ravel otorgaron una inconfundible fisonomía sonora. Sus piezas sirvieron a los compositores españoles de principios del siglo XX para descubrir su propia música a través de un léxico musical renovado. El “viaje a París”, que supuso para autores como Falla, Turina o Rodrigo una fuente de aprendizaje y descubrimiento, se truncó, en buena medida, con la Guerra Civil y la dictadura. Se reanudó en los años 70, coincidiendo no solo con el final del régimen de Franco, sino con una serie de elementos que contribuyeron a hacer otra vez de la escena francesa un punto de referencia en la vanguardia musical.

En una carta dirigida a Carlos Fernández-Shaw en marzo de 1910, Manuel de Falla dejaba bien claros los propósitos que le habían llevado a París tres años antes: “Trabajar y estudiar para conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa, por ser los que encuentro aplicables a mi manera de sentir en música”.

Por su cercanía geográfica, España y Francia han mantenido a lo largo de su historia un cruce de relaciones de amplio espectro, desde el terreno político y económico hasta el artístico. La asimilación, en el siglo XVII, de danzas de procedencia española (zarabanda, pasacalle, chacona, canario) en el ámbito de la música francesa es una pequeña muestra de los trasvases que se han producido entre los dos países. Pero es, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XIX cuando estas conexiones producen sus frutos musicales más vistosos.

Preparados en el terreno literario por títulos como *El último abencerraje* (1826) de Chateaubriand, *Hernani* (1830) de Victor Hugo, *Viaje por España* (1843) de Théophile Gautier o *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, los ecos musicales de España encuentran terreno abonado en el exotismo musical francés gracias a obras tan celebradas como *Carmen* de Bizet, *España* de Chabrier, la *Sinfonía española* de Lalo y las múltiples aportaciones de Maurice Ravel (*Rapsodia española*, *Bolero*, *Alborada del gracioso*) y Claude Debussy (*La soirée dans Grenade*, *La puerta del vino*, *Iberia*).

Las contribuciones de este último cobran un especial significado no solo por su intrínseco valor artístico, sino porque Falla consideró que, en sus partituras, Debussy había desvelado la verdadera esencia de la música española, pese a no haber tenido contacto directo alguno con las tradiciones folclóricas de la península.

En su artículo *Claude Debussy et l'Espagne*, publicado en 1920 en *La Revue Musicale*, Falla sostenía que Debussy había mostrado de manera intuitiva las riquezas y posibilidades contenidas en el modalismo de la música popular ibérica. La obra del francés marcaba, por lo tanto, en su opinión, un camino a seguir para los compositores españoles, que podían ahora desarrollar estas mismas directrices desde un conocimiento más profundo de las fuentes populares e históricas del patrimonio musical de su propio país.

Falla erigía a Debussy en artífice y símbolo de una opción “progresista” capaz de sacar a la música española del doble atolladero que representaban, por un lado, el academicismo decimonónico, encarnación de los aspectos más caducos y retrógrados de la tradición, y, por otro, los peligros implícitos en la otra vertiente de la modernidad musical, es decir: el cromatismo de la escuela germánica.

En esta perspectiva, el viaje a París representó para Falla y para las jóvenes generaciones de músicos españoles una inmejorable fuente de aprendizaje y descubrimientos. La capital francesa no brindaba solamente el prestigio de unas instituciones didácticas de primer orden. Sus salas de conciertos eran, además, un escaparate por el que desfilaba lo más representativo de la nueva creación musical, de Stravinski a Los Seis pasando por Prokófiev y Martinu.

A principios del siglo XX, la principal oferta pedagógica en París era representada por el Conservatorio y por la Schola Cantorum, sin olvidar a otras importantes instituciones como la École Normale de Musique. Fundada en 1894 por Vincent d'Indy, la Schola Cantorum se alejaba del plan de estudios tradicional al establecer entre sus objetivos el estudio del gregoriano y de la polifonía palestriniana como modelos para la creación de una música religiosa moderna.

En todo caso, la institución proporcionaba una formación didáctica completa. Isaac Albéniz ejerció allí durante unos años como profesor de piano (1898-1900), y su vinculación con este centro pudo actuar como un imán para otros músicos procedentes de España: por las aulas de la Schola Cantorum pasaron Jesús Guridi (1903-1906) y Joaquín Turina (1905-1913).

La opción del Conservatorio de París estuvo ligada, en cambio, a la figura de Paul Dukas, que ejerció allí como profesor de composición entre 1927 y 1935, además de hacerlo también en la École Normale de Musique desde el año 1926. En aquellas aulas, Dukas formó a toda una nueva generación de músicos españoles.

Su profunda relación con Isaac Albéniz y Manuel de Falla se fraguó fuera del ámbito de la enseñanza reglada, y se ejerció en el marco de conversaciones que tenían más de tertulia amistosa que de verdaderas clases. Aun así, sus consejos y opiniones resultaron sumamente importantes para el joven Falla y dieron pie, con el paso del tiempo, a una profunda amistad y admiración recíproca.

La buena conexión entre Falla y Dukas actuó tal vez como acicate para la nueva generación de músicos españoles. Entre finales de los años 20 y principios de los 30 del siglo XX, por las clases de composición de Dukas pasó un significativo número de jóvenes músicos españoles: Joaquín Rodrigo, Francisco Escudero,

Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbarri, María de Pablos y Joaquín Nin-Culmell, entre otros.

Gracias al magisterio de Dukas, ciertos aspectos de la escuela francesa –sobre todo en materia de armonía y orquestación– se asentaron en la producción musical española de la primera mitad del siglo XX, tal como reconocía el propio Rodrigo en la necrológica escrita tras la muerte del maestro (*Ritmo*, septiembre de 1935): “En España, deja Dukas semillas de su luminosa enseñanza, recuerdo de su alto ejemplo, en la memoria y en el corazón de los que fueron sus amigos y discípulos”.

Tampoco puede olvidarse la importancia que París tuvo para Federico Mompou. Allí completó Mompou su formación al recibir clases de Marcel Samuel-Rousseau (armonía) y Ferdinand Motte-Lacroix (piano), y no menos decisiva para su desarrollo artístico fue su prolongada estancia en la capital francesa durante dos fases: 1911-1914 y 1921-1941.

En esta misma época (1912-1940), París fue también el centro de actividades de otro músico catalán, Cristòfor Taltabull, que cursó estudios con André Gedalge, Charles Tournemire y Charles Koechlin. En 1913, se registró también la presencia de Óscar Esplá, cuyo propósito era recibir consejos de Camille Saint-Saëns. Todos estos ejemplos dan fe del amplio abanico de oportunidades y perspectivas que Francia ofrecía en aquel momento a los jóvenes compositores españoles.

El estallido de la Guerra Civil y el aislamiento político y cultural que siguió a la victoria de Franco marcaron inevitablemente un punto de inflexión en las relaciones musicales entre Francia y España. La hasta entonces pujante opción formativa del viaje a París se vio reducida de manera drástica a partir de 1939. Quedan, no obstante, excepciones significativas, como la de Amando Blanquer, alumno de Messiaen, y Daniel-Lesur en la década de los 50, las de Josep Soler y Luis de Pablo, que en esos mismos años se familiarizaron en París con la técnica dodecafónica gracias a sus estudios con René Leibowitz y Max Deutsch.

Los antecedentes de Taltabull animaron a uno de sus alumnos, Joan Guinjoan, a completar su formación en el país galo: Guinjoan estudió el piano en la École Normale de Musique de París (1954-57) y la composición con Pierre Wissmer en la Schola Cantorum (1962-64). Su estancia parisina le ofreció una inmejorable panorámica sobre el estado de la vanguardia musical (Boulez, Xenakis, Stockhausen, Berio...).

El espectralismo francés: repensar la composición desde el espectro sonoro

Hubo que llegar a los años 70 para asistir a una renovada eclosión de las relaciones musicales entre España y Francia. El final de la dictadura y el nuevo clima de apertura jugaron, por supuesto, un papel esencial, pero otros elementos coyunturales se insertaron también en la ecuación y contribuyeron a relanzarla.

El primero fue la creación en París del Ircam, un poderoso centro de investigación y experimentación musical surgido al amparo de uno de los popes de la vanguardia, Pierre Boulez. El segundo fue el nacimiento de la llamada corriente “espectral” por iniciativa de un grupo de compositores franceses —entre ellos, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Levinas y Tristan Murail— estrechamente ligados a la actividad del *ensemble* instrumental L’Itinéraire.

La primordial influencia ejercida por el espectralismo en el seno de la creación sonora a partir de los años 70 situó, otra vez, a Francia en el epicentro de la innovación musical después de más de dos décadas marcadas por el auge del serialismo.

El término de “música espectral” se hace remontar a un artículo de Hugues Dufourt, publicado en 1979, donde se explicaban los principales rasgos de este nuevo enfoque compositivo, que planteaba la reorganización de los parámetros compositivos sobre las bases científicas proporcionadas por el análisis físico-acústico del sonido.

Las mediciones realizadas con el espectrógrafo revelaban que el sonido era en sí mismo un universo complejo y coherente, un hervidero de energías animadas en el que la compresión vertical de los armónicos genera un diálogo continuo entre todos sus componentes. El “espectro” venía a ser algo así como el genoma del sonido: trasladando esta información al plano horizontal del tiempo, era posible convertirla en el hilo conductor de un viaje que, en última instancia, se ofrecía como la amplificación de la vida interior del sonido mismo.

Tal como aclaraba Grisey, “El espectralismo no es un sistema. No es un sistema como la música serial o incluso la música tonal. Es una actitud. Considera los sonidos no como objetos muertos que se pueden permutar fácil y arbitrariamente en todas direcciones, sino como objetos vivos que nacen, viven y mueren. Esto no es nuevo. Creo que Varèse también pensaba en esa dirección. Ha sido el abuelo de todos nosotros. El segundo aspecto del movimiento espectral, sobre todo al principio, era intentar encontrar una mejor ecuación entre concepto y percepción, entre el concepto de la partitura y la percepción que el público pudiera tener de ella”.

En esta aproximación sensorial y orgánica al sonido, Grisey recuperaba incluso elementos tales como la periodicidad, que el serialismo había proscrito, y se atrevía a hablar de procesos de “inspiración” y “expiración” como metáfora de la dialéctica entre tensión y distensión.

La música no se identificaba tanto con el material como con el tiempo en el que dicho material se disponía y se articulaba. Desde esta perspectiva, el material, el timbre y el tiempo aparecían como dimensiones interdependientes y no como entidades autónomas, meros contenedores de procesos operativos de naturaleza abstracta.

También la escritura instrumental mostraba una acusada originalidad y asumía rasgos sintéticos de naturaleza casi electroacústica. El sólido armazón analítico y conceptual en el que se asentaba el espectralismo no impedía a sus secuaces

poner el acento en la vertiente más sensorial del sonido en línea con una sensibilidad que bien podía calificarse de francesa.

La centralidad que el espectralismo otorgaba al timbre y al color armónico –muy por encima de la horizontalidad de la relación “nota a nota” propia del serialismo– podía leerse como una reivindicación de aquellos elementos que más habían caracterizado la tradición musical francesa desde sus orígenes.

Entre los hitos musicales del espectralismo francés, destaca el impresionante ciclo de Gérard Grisey *Les espaces acoustiques* (1974-1985). Las seis piezas que lo conforman, ordenadas según el tamaño creciente de las plantillas (de instrumento solo a gran orquesta), tienen todas como punto de partida el espectrograma del mi grave de un trombón, con su tono fundamental y sus armónicos. De estos datos extrae el compositor un conjunto de informaciones que le sirven para articular largos procesos sonoros, caracterizados por su dinamismo transitorio y su naturaleza microinterválica.

Otras obras capitales en el catálogo de Grisey pueden considerarse *Talea* (1985-1986), que supone una ampliación del léxico espectral hacia dimensiones de mayor articulación rítmica y gestual, y *Vortex temporum* (1996), definida por el propio autor como “la historia de un arpeggio en el espacio y en el tiempo”, cuyo objetivo respondía al propósito de abolir el material en favor de la duración pura. La contribución de Dufourt a la nueva corriente se plasmó en otras partituras fundamentales, como *Erewhon*, para seis percussionistas (1972-1976); *Saturne*, para 22 instrumentistas, con inclusión de guitarras y órganos eléctricos y *ondas Martenot* (1978-1979), y *Surgir*, para orquesta (1984).

Por su parte, Tristan Murail supo aplicar los principios del espectralismo con igual acierto al ámbito orquestal (*Gondwana*; *Time and again*), camerístico (*Mémoire/Erosion*; *Treize couleurs du soleil couchant*; *Ethers*; *Desintégrations*) y pianístico (*Territoires de l’oubli*).

Al definir el espectralismo más como una actitud ante los sonidos que como una técnica de composición, Grisey ofrecía las coordenadas correctas para entender la fertilidad de un pensamiento que iba más allá de la creación de una escuela cerrada. Gracias a su flexibilidad y falta de dogmatismo, el espectralismo pudo ejercer una vigorosa sugestión en músicos de generaciones, países e incluso estéticas diferentes, proporcionando a todos ellos nuevos enfoques acerca del tratamiento de timbre, armonía y tiempo.

Su concepto orgánico y, al mismo tiempo, sintético del sonido reivindicaba las razones de la percepción sobre el dominio inflexible y abstracto de la escritura pregonado por el serialismo ortodoxo. Entre los compositores cuyo lenguaje ha establecido un fértil contacto con el espectralismo, se encuentran el español José Manuel López López, la finlandesa Kaija Saariaho, el italiano Fausto Romitelli, el británico Jonathan Harvey y el austríaco Georg Friedrich Haas.

Stefano Russomanno
Scherzo, número 395

JAZZ

Echamos tanto de menos a Dizzy Gillespie

Nadie es ajeno al hecho de que el jazz es un estilo musical testigo de su tiempo, aunque jamás pierda la memoria. En ella, este año, se contemplan las tres décadas que la afición vive ya sin Dizzy Gillespie. Un trompetista del que fue un honor saberse incondicional.

Después de múltiples análisis realizados en torno al trabajo del trompetista Gillespie, hay gozoso consenso entre los críticos para considerar su disco *Groovin' high* como una grabación imprescindible y valiente en la historia del jazz. El temario lo componen varias grabaciones realizadas en Nueva York entre el mes de febrero de 1945 y noviembre de 1946.

Cada una de estas piezas revela que, además de haber alcanzado un dominio sobresaliente de sus recursos como trompetista, Gillespie se había convertido, junto a Charlie Parker, en el modelo a imitar por todos los jazzistas que miraban hacia el futuro.

Ya suena *Groovin' high* en el reproductor de discos compactos, y la música hace olvidar al cronista el mes, el día y la estación. El tiempo parece detenido como en ejecución de sentencia, pero, en realidad, circula enloquecidamente, con el variado compás del agolpamiento de ideas y el momento en que la frase brota, la expresión en palabras que debe referir un hecho musical.

Charlie Parker jamás encontró a nadie tan rápido como Gillespie, tan inteligente y seguro en sí mismo. Y hay que añadir que tan incomprendido también. Porque Dizzy Gillespie ha sido, con toda seguridad, víctima de un estereotipo. Esto se pudo comprobar en la hora de su muerte, cuando se festejaba más a un trompetista simpático y jaranero que a un arquitecto de la música de primerísima magnitud... Como Louis Armstrong, que fue mucho más que aquel Tío Tom encantador al que le relegó su actitud en las películas del Hollywood más prescindible.

Impulsor del *bebop*

Por lo general, nadie pone en duda que Charlie Parker fuese un genio creador absoluto. Sin embargo, si lo pensamos un poco, también es posible que esta afirmación haya podido soslayar el hecho de que la formulación del nuevo jazz que se llamó *bop* y cambió el latido musical en la primera mitad del siglo XX, fue una empresa colectiva en la que cada uno de los músicos que ayudaron a crearlo –Parker, Gillespie, Monk, Pettiford, Kenny Clarke...– aportó su formulación personal, en su instrumento y concepciones.

Una confluencia de diferentes líneas de fuerza intelectual que barajaba cosmovisiones con distintas huellas dactilares. Fue una generación que no buscaba un público y sí una música, su expresión, la de quienes tenían atrás la experiencia de los años de la esclavitud y muy cerca los años de libertad

segregada en los que la cultura afroamericana había encontrado en el jazz su expresión mayor.

De Dizzy Gillespie vino el término *bebop* o *bop*. En el libro de Zane Knauss, *Conversations with jazz musicians*, Gillespie refiere las claves que hicieron que esta terminología brotase en los clubes de la Calle 52, la calle del *bebop*. Y, si, para mayor seguridad, queremos pormenorizar el papel desarrollado por Dizzy en aquella creación colectiva, resulta que él fue el único que tuvo consciencia de lo que realmente estaba sucediendo.

En un mundo de dueños de un lenguaje propio y, por supuesto, de su aislamiento igualmente propio, de Parker a Monk, de Powell a Pettiford, de Christian a Benny Goodman, Gillespie no solo fue el elemento cohesionador, sino el único que pensaba y vislumbraba toda la aventura en términos musicales, el que sabía lo que, entre todos, estaban construyendo.

Fue Dizzy, de hecho, el que fijó la quinta disminuida como paradigma del *bop* (exactamente ese intervalo que la música occidental había archivado como el intervalo del diablo), y también Dizzy quien reconoció que jamás hubo nadie como Charlie Parker.

Y vale la pena recordar, asimismo, que fue descubridor de jóvenes músicos a los que incorporó a sus bandas y orquestas. George Wallington fue uno de ellos, el primer pianista blanco que se acercó al *bop*, pero conviene no olvidar a James Moody, a los componentes al completo de la primera formación del Modern Jazz Quartet, a John Coltrane antes de que llegara al quinteto de Miles Davis, y a Wynton Kelly, Benny Golson, Lee Morgan, Yusef Lateef y, en los últimos tiempos, a Danilo Pérez, Jon Faddis y a Arturo Sandoval.

En momentos como estos, en los que se vuelven a descubrir todas las músicas, alguna pareciera en ocasiones que, por vez primera, es bueno también recordar a Dizzy interpretando rumba cubana en los años 40, y *bossanova* en los primeros 60, por no mencionar que, antes de Charlie Parker, fue también el primero en adaptar el *bop* al lenguaje orquestal.

Con todo ello, hemos querido recordar en este año la desaparición, hace tres décadas, de un músico cuyas invenciones –y esta podría ser otra definición del jazz– fueron siempre la celebración lúdica que se impone frente a las serias, y conservadoras, leyes establecidas.

Luis Martín
Scherzo, número 395

DISCO

Berlioz, Hector

Roméo et Juliette. Cléopâtre

Joyce DiDonato, Cyrille Dubois, Christopher Maltman

O. Philharmonique de Strasbourg. Dir.: John Nelson

Erato 5419748138. 1 CD. 2023.

Hector Berlioz es un compositor sumamente interesante y original. Su obra, que se inspira en la renovación expresiva de Beethoven, se ancla en los principios del Romanticismo y demuestra un interés especial por acercar la literatura al lenguaje musical.

Con una escritura intensa y comunicativa, el compositor francés se desenvuelve, sobre todo, en el contexto de la música programática –antecedente de los poemas sinfónicos de Franz Liszt–, capaz de transmitir historias solo con instrumentos, sin recurrir al texto hablado o cantado.

Así, tratando de narrar obras literarias sin el uso de la palabra, Berlioz despliega un enorme talento por expresar el estilo orquestal, rompiendo la estructura clásica de las formas sinfónicas, con un lenguaje armónico de gran belleza.

Sin embargo, pese al gusto por explicar historias con música instrumental, Berlioz no desatendió la potencia de la voz y se prodigó en diferentes óperas, como *Les Troyens* y *La damnation de Faust*. También obras sinfónico-corales con solistas, como la sinfonía dramática *Roméo et Juliette* y la escena lírica *Cléopâtre*, que ahora edita el sello Erato, de Warner Classics, de la mano de la orquesta de la Opéra du Rhin de Estrasburgo y la batuta de John Nelson.

Roméo et Juliette explica la historia de amor imposible de Shakespeare a través de numerosos pasajes orquestales de gran belleza que recuerdan la efusividad liviana de la famosa *Sinfonía fantástica* del compositor y también anticipan la pasión intensa del *Tristan und Isolde* wagneriano.

La densidad orquestal crece todavía más en matices con los diálogos corales e, igualmente, con las escasas pero brillantes intervenciones de los solistas. El tenor Cyrille Dubois es un luminoso Roméo, el barítono Christopher Maltman impacta como Padre Laurence y Joyce DiDonato (Juliette) seduce con un timbre precioso.

DiDonato también es la protagonista de la escena lírica *Cléopâtre*; en este caso, como única solista de principio a fin de la obra, que empieza y se cierra con dos recitativos y, en medio, se suceden tres arias difíciles y extensas. La mezzo da en el clavo desde el principio, no se contiene en las subidas al registro agudo y expresa la ira suicida de la princesa con vehemencia y desgarró.

Aniol Costa-Pau
Ópera Actual, número 268

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceo

<https://www.liceubarcelona.cat/es>

Òh!pera (Microóperas de nueva creación): 5, 6 y 9 de julio.

Estreno absoluto. Microóperas de Carlos de Castellarnau, Andreu Gallén, Marian Márquez y Itziar Vitoria.

L'Incoronazione di Poppea (Claudio Monteverdi): 10, 12, 14, 17, 19 y 21 de julio.

David Hansen, Xavier Sabata, Nahuel di Pierro, Natalia Labourdette.
Dir.: Jordi Savall / Luca Guglielmi. Dir. esc.: Calixto Bieito.

Granada

Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)

<https://www.cndm.mcu.es/>

Afectos amantes (Cantadas de José de Torre): 08 de julio.

Monasterio de San Jerónimo. Al Ayre Español. Maite Beaumont, mezzosoprano. Dir.: Eduardo López Banzo.

Madrid

Teatro Real

<https://www.teatroreal.es/es>

Turandot (Giacomo Puccini): 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22 de julio.

Anna Pirozzi, Elena Pankratova, Saioa Hernández, Vicenç Esteve, Jorge de León / Michael Fabiano / Martin Muehle, Nadine Sierra / Ruth Iniesta / Miren Urbieta-Vega. Directores musicales: Nicola Luisotti / Diego García Rodríguez. Director de escena, escenógrafo e iluminador: Robert Wilson.

Valencia

Palau de les Arts

<https://www.lesarts.com/es/>

Ernani (Giuseppe Verdi): 7, 10, 13, 16 y 18 de junio.

Angela Meade, Piero Pretti, Franco Vassallo, Evgeny Stavinsky, Laura Orueta, Matheus Pompeu, Javier Castañeda. Dir.: Michele Spotti. Dir. esc.: Andrea Bernard.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de *Pau Casals*. Ya estamos preparando el siguiente, en el 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.
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals
C/ Albacete, 3
Torre Ilunion – 7.ª planta
28027 Madrid

Te recordamos que existen otras revistas de temática variada y periodicidad diversa que te invitamos a descubrir, ya sea accediendo al apartado “Publicaciones” de ClubONCE, poniéndote en contacto con el Servicio de Atención al Usuario del Servicio Bibliográfico de la ONCE –llamando al teléfono 910 109 111 (teclea la opción 1)– o enviando un correo electrónico a sbo.clientes@once.es.