

PAU CASALS 361

10 de febrero - 10 de marzo de 2018

SUMARIO

- Breves
 - Nueva edición del *Off Liceu - Diálogos musicales*
 - 55º Concurso Internacional de Canto Concurso Viñas
 - La Ópera de Nueva York, contra los abusos sexuales
 - Dolce & Gabbana, en el Baile de la Ópera de Viena
- Obituario Muere la cantante francesa France Gall a los 70 años
- Entrevista: Jake Heggie
- Reportaje: Wagner, un punto de inflexión
- Jazz: Charles Lloyd en Jazztopad
- Discos
- Agenda

Breves

Nueva edición del *Off Liceu - Diálogos musicales*

El Liceu vuelve a apostar por la creación musical actual con la segunda edición del *Off Liceu - Diálogos musicales*, un ciclo de cuatro recitales-coloquios en el Foyer del Gran Teatre entre el 9 de febrero y el 1 de junio. Este curso contará con obras de doce autores y varias formaciones musicales, como por ejemplo Oriol Crujiente, Pedro Pardo y Carlos de Castellarnau (9 de febrero); Osias Wilenski, Benet Casablanca y Antoni Ros Marbà (23 de febrero); Núria Núñez, Martí Carreras y Carles Pedragosa (13 de abril), y Tomás Peire, Nuria Giménez y Arnau Tordera (1 de junio).

Ópera Actual, número 209

55º Concurso Internacional de Canto Concurso Viñas

Sergio Alapont, que el 21 de enero dirigió el concierto de ganadores del 55º Concurso Internacional de Canto Concurso Viñas en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, inaugurará la próxima temporada de ACO en febrero con una *Forza del destino* protagonizada por Sae Kyung Rim y Aquiles Machado. Alfonso Romero firmará la *regia*.

Ópera Actual, número 209

La Ópera de Nueva York contra los abusos sexuales

La Metropolitan Opera de Nueva York ha suspendido su relación con el que ha sido su director musical titular durante las últimas cuatro décadas, James Levine, tras las acusaciones de abuso sexual por parte del músico al menos a tres adolescentes en unos hechos que se remontan a cinco décadas atrás. La compañía neoyorquina ha anunciado que abrirá una investigación sobre las acusaciones.

Ópera Actual, número 209

Dolce & Gabbana, en el Baile de la Ópera de Viena

Dolce & Gabbana firma el diseño de la tiara de Swarovski que lucirán las debutantes en el tradicional Vienna Opera Ball 2018 que se celebra este mes de febrero, según informa la Staatsoper de Viena, sede del evento. La espectacular pieza se inspira en la ópera de Mozart *Le nozze di Figaro*, específicamente en la frase “Giovani liete, fiori spargete!” (“Alegres jóvenes, ¡derramad flores!”); por ello destaca su floral diseño, que cuenta con 702 cristales Swarovski y Xirius Chatons en tonos crystal y golden shadow, así como seis flores de esmalte rosa. Swarovski colabora con la Ópera de Viena desde 1950.

Ópera Actual, número 209

Obituario

Muere la cantante francesa France Gall a los 70 años

La cantante France Gall, icono de la Francia yeyé, falleció a los 70 años, en Neuilly-sur-Seine, rico suburbio adosado a París, por complicaciones derivadas del cáncer que combatía desde hace dos años. Un mes después de la muerte de Johnny Hallyday, se marcha otro mito de una época de la que quedan cada vez menos protagonistas: aquellos añorados sesenta en los que cantantes adolescentes de pronunciados tupés y faldas demasiado cortas para la moral imperante lograron revolucionar la música y la sociedad de su tiempo.

En aquella escena, cada cantante interpretaba a un personaje. Sylvie Vartan era el sol. Françoise Hardy, la sombra. Con su timbre infantil y flequillo perenne, Gall puede que fuera la menos clasificable: respondía al estereotipo teatral de la joven ingenua, aunque con la mirada teñida de una inexplicable melancolía, como si ya adivinara lo que la vida le iba a deparar.

La cantante nació en 1947 en París, en una familia donde abundaban los intérpretes y compositores. Su padre fue Robert Gall, que escribió temas para Édith Piaf y Charles Aznavour, y su abuelo materno fue Paul Berthier, fundador

de una exitosa coral religiosa que inspiró la película *Los chicos del coro*. Su nombre de pila era Isabelle, pero la obligaron a cambiarlo para no ser confundida con Isabelle Aubret, otra cantante de éxito en la época (que, en realidad, se llamaba Thérèse).

Como en toda ficción, no era posible contar con dos personajes que respondieran al mismo nombre. Gall debutó en 1963, a los 16 años, con *Ne sois pas si bête*, que triunfó en el programa *Salut les copains*, vivero del movimiento yeyé. Un año más tarde, su encuentro con Serge Gainsbourg, entonces todavía semidesconocido, resultó decisivo: le escribió éxitos como *N'écoute pas les idoles* y *Laisse tomber les filles*, a los que sucederá *Sacré Charlemagne*, tema infantiloides y algo engorroso que le escribió su padre y que nunca le gustó, pero que logró colocar dos millones de copias.

Su consagración definitiva llegó al ganar el Festival de Eurovisión de 1965, donde representó a Luxemburgo con otro tema de Gainsbourg, *Poupée de cire, poupée de son*, que la convertirá en rostro popular en todo el continente. La nutrida etapa yeyé llegó a su final con el escándalo provocado por *Les sucettes*, otra canción de Gainsbourg, siempre adicto a los dobles sentidos, sobre una chica aficionada a chupar piruletas de anís. Gall, que no se percató de la referencia velada a las felaciones, dijo haberse sentido manipulada y humillada. “No me gusta suscitar el escándalo. Quiero que me quieran”, explicó Gall, convertida en Lolita a su pesar.

Más tarde, no dudó en renegar de aquellos años. “Borraría ese periodo. He conservado de él un recuerdo de malestar. No había escogido cantar ni exponerme. Las canciones no me pegaban, aunque adoro las de Gainsbourg. Para los demás era un personaje turbio, con la identidad enmarañada”, explicó a *Le Monde* en 2004.

La llegada de los setenta vino acompañada de una profunda puesta en duda de sí misma, como le sucedió a la mayoría de yeyés, convertidos en personajes obsoletos. Ahí empezó la emancipación de esta muñeca manipulada, igual que un títere, por los hombres que la rodeaban. Tras una breve colaboración con Giorgio Moroder en la etapa más temprana del disco, fue su encuentro con el joven compositor Michel Berger, lejanamente vinculado a la familia yeyé, lo que dio impulso a su carrera.

En 1974, *La déclaration d'amour* marcó el inicio de un nuevo ciclo musical y sentimental: dos años después, contrajeron matrimonio. “Nací cuando conocí a Michel, un poco como la bella durmiente”, solía decir Gall. El resto de su trayectoria musical estuvo vinculada a Berger, con quien grabaría grandes éxitos de los setenta y ochenta, como el musical *Starmania*, y temas como *Musique*, *Si maman si*, *Évidemment* o *Ella elle l'a*, homenaje a Ella Fitzgerald que triunfó en la Francia de Mitterrand. De esa época también se recuerda su compromiso con el continente africano: participó en numerosas causas humanitarias y se compró una casa en Dakar, donde pasó largas temporadas. La muerte de Berger, en 1992, víctima de una crisis cardíaca a los 44 años, dio un nuevo vuelco a su vida. Aquella desgracia vino seguida, solo un año después, de un primer cáncer de mama y, en 1997, de la muerte de su hija

Pauline. Fue entonces cuando Gall decidió poner fin a su carrera. Nunca volvió a subirse a un escenario, con una única excepción: en 2000 aceptó cantar con Johnny Hallyday un tema firmado por Berger, *Quelque chose de Tennessee*. En 2015, coescribió el musical *Résiste*, homenaje a Berger, que tomaba el título de su mayor éxito conjunto, última gesta de una cantante más influyente de lo que la historia oficial ha querido contar.

Gall ha sido una referencia no siempre confesa para distintas generaciones de vocalistas franceses, incluidos los jóvenes cantantes de hoy como Fischbach o Juliette Armanet, que reivindican la *variété* francesa en su versión más sofisticada. “¿Qué nos gusta de las canciones de Berger y Gall? Había algo profundamente naíf y sincero en ellas. Es tarea nuestra reavivar ese impulso de sinceridad y emoción verdadera”, declaró Armanet el año pasado.

Álex Vicente
El Pais.com

Entrevista

El Teatro Real estrena su primera ópera, *Dead Man Walking*

Jake Heggie

Como uno de los protagonistas de las películas de Frank Capra (cuya célebre *It's a Wonderful Life* se acaba de adaptar para la ópera) la figura de Jake Heggie (Palm Beach, Florida, 1961) parece el paradigma del sueño americano. Con apenas treinta años pasó de ser un discreto funcionario en un teatro americano a convertirse en el más exitoso compositor de ópera de las dos primeras décadas del siglo XXI. Su primera creación en el género, *Dead Man Walking* llegó, en enero, al Teatro Real después de una impresionante trayectoria que la ha paseado por sesenta teatros de todo el mundo en apenas tres lustros, algo verdaderamente insólito en una ópera de nueva creación.

***Dead Man Walking* fue el comienzo de una trayectoria como autor de ópera que en poco más de quince años se ha revelado prolífica y fructífera. ¿Cómo fue su descubrimiento de que había en usted un compositor eminentemente operístico?**

Desde muy joven me sentí, en tanto que músico, muy inspirado por los grandes cantantes-actores, lo que muy pronto suscitó en mí el deseo de escribir canciones para ellos, para celebrar sus voces y su potencial expresivo, y explorar con ello diferentes estilos, textos, historias y poemas. Esa pasión por el canto me ha guiado en cada etapa de mi trayectoria.

A los treinta años tuve la suerte de encontrar trabajo en el departamento de relaciones públicas de la Ópera de San Francisco, donde me encontré rodeado por algunos de los más grandes cantantes del mundo: Renée Fleming,

Frederica von Stade, Dawn Upshaw, Jennifer Larmore, Thomas Hampson, Bryn Terfel y muchos otros. Ellos fueron quienes me inspiraron para escribir canciones que interpretaron por todo el mundo. Esto llamó la atención de Lofti Mansouri, director general de la Ópera de San Francisco, quien un buen día me propuso escribir mi primera ópera, *Dead Man Walking*, y aquello me abrió las puertas a la carrera que he seguido hasta hoy.

Pero no supe que había en mí un compositor de óperas hasta que escribí la primera, lo que surgió de manera absolutamente natural; me sentí como en casa. Desde entonces, he trabajado mucho y no tengo más que palabras de agradecimiento por la fortuna que he tenido de haber podido realizar esta carrera y haber tenido una y otra vez la oportunidad de componer grandes partituras para artistas extraordinarios y para grandes teatros de ópera.

¿De quién partió la idea de adaptar la historia de Sister Helen Prejean, de usted o de su libretista, Terrence McNally? ¿Tuvo que ver en ello el éxito de la adaptación cinematográfica realizada en 1995 por Tim Robbins?

La idea fue de Terrence McNally, e inmediatamente me pareció que se trataba exactamente de la historia perfecta para nuestra ópera. Es contemporánea y al mismo tiempo intemporal; muy americana y a la vez universal; trata de algunos de los más importantes trayectos emocionales que podemos emprender los seres humanos: la vida, la muerte, la redención, la venganza, el perdón... Desde el momento en que Terrence la sugirió, pude imaginar arias, conjuntos, coros, etc. "Sentí" profundamente la música.

Entonces yo todavía no había visto la película de Robbins, aunque obviamente estaba al tanto, porque todo el mundo hablaba de ella. Y el hecho de que ya estuviera en el imaginario colectivo nos resultaba extremadamente útil. Ya no se trataba de un "¿qué es eso?", sino de "¿cómo van a resolverlo?". Es un estupendo punto de partida.

La ópera fue estrenada en San Francisco con un enorme éxito. Desde entonces ha sido repuesta en multitud de ocasiones en diversos teatros europeos y americanos. ¿Le sorprendió este éxito?

Nadie pudo estar más sorprendido que yo. Y cuando pienso que en 2018 recibirá su sexagésima producción internacional... ¿Quién podía haber predicho tal cosa para una nueva ópera americana?

En el reparto del estreno se encontraba Frederica von Stade, artista con la que usted ha estado muy vinculado. ¿Hasta qué punto fue ella una catalizadora del proyecto *Dead Man Walking*?

Para mí resulta esencial saber exactamente para quién estoy escribiendo. Me da pie para explorar el carácter y el mundo emocional de la pieza de forma mucho más profunda. Adoro escribir para Flicka; ¡qué privilegio! Se trata de una artista integral: increíblemente generosa, la voz de una diosa, un gusto impecable, presencia dramática y vigorosa imaginación. Cuando recibí el encargo para escribir *Dead Man Walking*, la llamé inmediatamente y le dije que,

fueran cuales fuesen sus compromisos para octubre de 2000, debía cancelarlos para estar en mi ópera. ¡Y ella me dio su OK!

Le ofrecimos el papel de Sister Helen, pero pensó que el papel debería asignarse a una mezzo más joven (finalmente recayó en Susan Graham). Le pregunté entonces si le gustaría ser alguna de las monjas y ella respondió que le gustaría ser la madre del protagonista. Creo que esto dice lo suficiente acerca del tipo de artista y de persona que es. Y huelga decirlo, el papel tiene una extraordinaria resonancia en la ópera y produce un impacto enorme en el público.

***Dead Man Walk* parece haber ejercido un efecto vigorizador sobre la ópera americana. Y quizá no solo sobre la americana. Parece incluso que en Europa empieza a aceptarse un tipo de ópera que busque más directamente la emoción del público en el más amplio sentido, y no esa eterna elucubración sobre el lenguaje musical y teatral a la que nos han acostumbrado los compositores, sobre todo en Europa, durante los últimos treinta o cuarenta años... ¿está de acuerdo?**

Vivimos una época fascinante en la cual muchas historias se convierten en ópera en una gran cantidad de estilos diferentes. El año del estreno de *Dead Man Walking*, en Estados Unidos apenas se estrenaron un pequeño puñado de óperas. Hoy en día se estrenan cada año varias docenas de nuevas creaciones. Para el género es muy saludable haber ampliado la paleta expresiva, porque durante muchas décadas la ópera había sido secuestrada por la academia.

La armonía y la melodía convencionales estaban prácticamente proscritas. Pero en definitiva la ópera es TEATRO. Es una celebración de la voz a través de la narración de una historia y de su desarrollo dramático, lo cual puede realizarse de muchas maneras. Yo he tenido la inmensa fortuna de acceder al mundo de la ópera justo en un momento de transición. Si *Dead Man Walking* ha ejercido un efecto positivo para el género, no puedo sino estar agradecido por ello.

Y en este sentido, ¿hasta qué punto ha resultado importante para usted la influencia de, digamos, un Benjamin Britten en su lenguaje dramático musical?

Mi panteón de héroes artísticos es grande, y Britten es uno de los mayores. En 1984, tuve la inmensa fortuna de asistir a una producción de Peter Grimes con el gran Jon Vickers en el papel principal. Aquello me cambió la vida, y resultó ser el momento en que finalmente comprendí por qué la gente puede llegar a entusiasmarse tanto con este tipo de expresión artística. Antes de esta experiencia no puedo decir que yo fuese un gran fan de la ópera. Por ello mi deuda de gratitud con Britten es inmensa. Mis otras influencias creativas incluyen a Bernstein, Sondheim, Gershwin, Ravel, Debussy, Mozart, Puccini, Verdi, Donizetti, Prokofiev, Janáček... ¡la lista es enorme!

Después de *Dead Man Walking* usted ha escrito un buen número de óperas. ¿Cómo ha evolucionado desde esa primera gran experiencia su lenguaje musical y su visión de la ópera?

Me interesa encontrar proyectos e historias que me entusiasmen y supongan un desafío para mí. No quiero que mi siguiente proyecto resulte 'fácil' de acometer. Quiero saber que soy capaz de realizarlo, pero al mismo tiempo me gusta sentirme desconcertado acerca de cómo llevarlo a cabo. Quiero que cada proyecto me exija una cierta cantidad de invención y reinención. No me interesa repantigarme sobre lo ya hecho y repetirme una y otra vez. Así pues, pienso que mi lenguaje musical ha crecido y evolucionado como respuesta a los desafíos creativos a los que me he enfrentado.

He intentado al mismo tiempo defender y ayudar a los jóvenes cantantes y compositores para el teatro. Me siento muy feliz cada vez que puedo trabajar con ellos, hablar con ellos, o instruirles de alguna manera. Creo que la ópera es una forma artística fecunda, versátil y tremendamente bella, y quiero compartir todo lo que he aprendido durante mi trayectoria. La ópera puede hacerse e interpretarse de muchas maneras, pero se necesitan tres cosas básicas: grandes cantantes-actores, una historia emocionalmente conmovedora y un lugar donde poder llevarlo a cabo. A partir de ahí el territorio está abierto. Y encuentro todo ello increíblemente esperanzador e inspirador.

Su última ópera, *It's a Wonderful Life*, está basada en la película homónima de Frank Capra (*¡Qué bello es vivir!*). ¿Qué opina de la reciente 'moda' de adaptar para la ópera películas de cine?

Vamos a ver, encontrar una historia para una ópera en algo que ya existe en la conciencia popular no es algo nuevo. En el siglo XVII, la mayoría de las óperas se basaban en mitos y leyendas famosas. En el XVIII, se añadieron las obras de teatro populares como posible material de base y en el XIX se incorporaron las novelas populares, e incluso las series por entregas de los periódicos. Es absolutamente lógico que en los siglos XX y XXI busquemos en fuentes como el cine, la televisión, la radio e incluso internet.

En sí misma, una nueva ópera supone una gran exigencia hacia el público: se trata de música nueva, dramaturgia nueva, nuevos personajes, palabras, etc. Los compositores siempre han buscado historias que ya ejerciesen una resonancia en el público, de manera que estuviese abierto a la narración musical sin tener que descifrar por el camino cada detalle de la misma.

**Juan Lucas
Scherzo, número 336**

Reportaje:

Wagner, un punto de inflexión

La historia de la ópera dio un giro con la obra de Wagner. Tras sus primeras obras, desarrolla un estilo audaz que combina la técnica del *leitmotiv* con una concepción orquestal de proporciones sinfónicas. La

voz abandona la escritura belcantista hacia una expresividad que se basa en las inflexiones naturales del habla y que demanda una gran resistencia para destacar por encima de una orquesta monumental.

La influencia de la obra de Richard Wagner (1813 - 1883) es inmensa tanto en la historia de la ópera como de la música en general. Después de sus primeras obras para el teatro, de las que renegó más adelante, y de su Trilogía Romántica –*Der fliegende Holländer* (*El Holandés errante*, 1843), *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850)–, vendrían sus obras maestras absolutas en las que desarrolla el uso del *Leitmotiv* y la melodía infinita.

El acorde de Tristan

La obra que marcó el cambio de rumbo en la trayectoria wagneriana fue *Tristan und Isolde*, finalizada en 1859. Motivado por el amor apasionado hacia Mathilde Wesendonck –esposa de uno de sus mecenas–, Wagner dedicó al más bello de todos los sueños un monumento en el cual, desde principio a fin, “se sacia plenamente este amor”, como escribió a Franz Liszt. Las novedades y las exigencias técnicas de la obra eran tales que fue rechazada por varios teatros.

La Ópera de Viena, tras 72 ensayos, la devolvió por inejecutable. Solo con la intervención del director Hans von Bülow y del rey Luis II de Baviera pudo finalmente estrenarse en Múnich en 1865. Para describir un amor voluptuoso y metafísico que traspasa lo terrenal, Wagner rompió los fundamentos de la armonía clásica utilizando un cromatismo extremo. El preludio que inicia la ópera es toda una declaración de principios que anuncia el fin de un universo y el comienzo de una nueva era sonora.

Wagner comienza la obra con el disonante e insólito acorde de Tristan, que simboliza el anhelo –el deseo– de amar y que solo encuentra su resolución con la muerte de los protagonistas. Tradicionalmente, una disonancia debía resolverse inmediatamente dando paso a un acorde consonante para producir una especie de satisfacción auditiva. En el preludio de *Tristan und Isolde*, el motivo del anhelo se repite hasta tres veces seguidas interrumpido por silencios que aumentan la expectativa y el ansia. Es el deseo insatisfecho de los dos amantes que no pueden saciar su amor, vetado por las convenciones sociales.

La obra presenta poca acción teatral para sobredimensionar el drama interno de los amantes y numerosas disonancias sin resolver, consiguiendo una unidad sin fisuras –como si de un movimiento sinfónico se tratara–, gracias al excelente uso de la melodía infinita y al encadenamiento de *Leitmotive*. La variedad de estos y su riqueza sonora no tienen parangón en toda la historia del género, aquí todo un catálogo de las categorías estéticas del Romanticismo: el anhelo, la insatisfacción, la pasión, el engaño, lo misterioso, la noche, la naturaleza, lo infinito, el amor y la muerte.

La maestría de Wagner para expresar su visión del amor con medios sonoros es inconmensurable, llegando incluso a manipular al oyente utilizando una música que no da tregua; en ocasiones el texto habla del amor y la orquesta

toca el motivo de la muerte, y solo durante la noche se puede producir el encuentro de los amantes, como identificación de la muerte oponiéndose a la luz del día, reino de las convenciones sociales que impiden el amor de los protagonistas.

El anhelo insatisfecho presentado en los primeros compases se resolverá musicalmente con el *Liebestod*, la muerte de amor de Isolde, uno de los finales más hermosos de la historia operística y el único momento en el que se produce un reposo sonoro. Los protagonistas, incapaces de vivir su pasión en el mundo terrenal, perpetúan su amor con la muerte, fusionándose con la naturaleza y accediendo a una dimensión infinita. Con razón se puede afirmar que *Tristan und Isolde* cierra el Romanticismo llevando el sistema tonal a un callejón sin salida y sin posible vuelta atrás.

Un guiño al humor

Die Meistersinger von Nürnberg (Los maestros cantores de Núrenberg, 1868) es la única incursión de Wagner en el género cómico, aparte de la temprana *Prohibición de amar*. *Meistersinger* ofrece un guiño al pasado con algunos de los elementos criticados por el autor en el ensayo *Ópera y drama* –como recurrir a un *concertado* o el *fúgata* de los *perichini*– y recurriendo a formas clásicas que contrastan con la modernidad de *Tristan*. Ambientada en el siglo XVI, la obra tiene como protagonista al personaje real de Hans Sachs, un poeta-zapatero que escribió numerosos poemas y obras dramáticas bajo el reglamento poético gremial.

El argumento sirve como manifiesto del pensamiento wagneriano: mientras que Beckmesser –inspirado en el crítico vienés Eduard Hanslick, detractor del compositor– representa la tradición contraria a las novedades, Walther es el artista libre que, como Wagner, abre nuevos caminos, sin olvidar el respeto a la tradición que Hans Sachs defiende al final de la obra. En el prelude aparecen algunos de los temas más importantes desarrollados en el estilo contrapuntístico propio de la época en la que transcurre la acción.

Contrasta el choque sonoro entre esta ópera y *Tristan*: mientras que en esta última el cromatismo llevado al extremo se traduce en un sonido oscuro y nostálgico de melodías cósmicas, en *Meistersinger* la luminosidad del diatonismo describe un ambiente costumbrista en el que abundan melodías realistas. La extraordinaria caracterización musical de Beckmesser, con una sonoridad que va de lo irónico a lo grotesco y que lo ridiculiza en más de un compás, es uno de los logros de la pieza. La ópera tiene como sustrato una crítica a una sociedad anclada en las tradiciones y sometida a las normas, y como defensa del pensamiento wagneriano en palabras de su alter ego Hans Sachs: “el arte es lo único absoluto y sagrado”.

El ring glorioso

El proyecto más ambicioso de Wagner –y de toda la historia de la ópera– es la monumental *Tetralogía wagneriana*, *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*), un “festival escénico en un prólogo y tres jornadas” escrito entre

1848 y 1874 y protagonizado por seres humanos y divinos que se disputan la posesión de un anillo con el que dominarán un mundo devastado por la violencia política y económica, cuya naturaleza destruida solo puede recuperar su orden con la llegada de un hombre movido únicamente por el amor y libre de toda corrupción, Siegfried.

En esta obra magna Wagner llevó al máximo el desarrollo de la técnica del *Leitmotiv*, dotándola de más de ochenta motivos musicales y sus variaciones que permiten al oyente establecer relaciones entre personajes comprendiendo aspectos de la trama que el texto no expresa.

Para escribir los libretos Wagner recurrió a diferentes mitologías –como la germánica, la escandinava o la islandesa– utilizadas como metáfora de los vicios de la sociedad decadente que le tocó vivir, hija de la industrialización, el capitalismo y el afán de poder económico. Siegfried se erige en este universo sonoro y teatral como el nuevo mesías, cuya misión es destruir la sociedad corrupta por el oro para crear un nuevo mundo en el que solo el amor puede salvar al hombre de su propio aniquilamiento.

Musicalmente la *Tetralogía* es un prodigio de la técnica instrumental –con una orquesta grandiosa que participa activamente narrando los acontecimientos– y también del desarrollo dramático y psicológico de los personajes y la acción: el comienzo de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*, prólogo a las tres jornadas del *Ring: Die Walküre, Siegfried y Götterdämmerung*), una sección inspirada en *La Creación* de Haydn, habla de los orígenes de la naturaleza representada por las aguas de un río cuyo natural transcurso, al igual que el devenir del tiempo, no debe ser jamás alterado.

Aquí nacen varios de los *Leitmotive* que desfilarán por el *Ring*, de un río cuyas aguas acabarán inundando el escenario y cubriendo el fuego que destruirá la morada de los dioses, vengándose así la naturaleza de quienes quisieron someterla a sus leyes. La *Tetralogía* sirve también como retrato de la psicología humana. Dioses, nibelungos, héroes y seres envilecidos por la codicia hallan traducción musical en manos de un experto conocedor de las pasiones humanas. Magnífico es el retrato teatral y musical de Wotan, un dios dominado por las bajas pasiones y contradicciones, víctima de sus propias leyes que le empujan a matar a su hijo por cumplir unos pactos que viola cuando le conviene.

En la orquesta los metales –símbolo del poder– tienen un gran protagonismo, reservados para los momentos épicos y también dramáticos. Wagner, deseoso de encontrar el sonido justo para cada personaje y escena, se hizo construir expresamente para el *Ring* las bautizadas como *tubas wagnerianas*, utilizadas en el motivo del Walhalla, la morada de los dioses. Su lúgubre sonoridad, entre la trompa y el trombón, anticipa la destrucción final de las divinidades. Uno de los fragmentos musicales más conmovedores del *Ring* es el de *la Marcha fúnebre de Siegfried*, un bellissimo pasaje instrumental que compendia en pocos compases no solo la trama literaria de la saga de los walsungos, sino también la brillantez de la técnica del *Leitmotiv*.

La marcha se inicia con el motivo del destino al que está sometido Siegfried, seguido por el motivo de la música fúnebre y el del dolor de los walsungos, la raza creada por Wotan: Siegmund y Sieglinde, padres de Siegfried. Las tubas wagnerianas participan en el motivo del dolor de los walsungos, condenados a morir para redimir el pecado del hombre. Seguidamente van desfilando los motivos del Siegfried heroico, de la compasión, el amor, la espada Nothung y Brünnhilde.

De este modo la orquesta narra la historia de Siegfried desde sus antepasados, a modo retrospectivo. Significativamente, la marcha del héroe de la saga finaliza con el motivo del Siegfried heroico, pero en tonalidad menor: el final trágico de un Wotan sacrificando a su hijo para expiar culpas. La lectura de la *Tetralogía* no puede ser más explícita: Wotan viola sus propias leyes por el afán de poder y lleva a los dioses a la autodestrucción, con la moraleja final de que no se pueden transgredir las leyes de la Naturaleza. El fin de Wotan es el fin del viejo orden, el ocaso de una era corrupta por los estragos del capitalismo y la revolución industrial.

El arte como religión

El adiós a las tablas de Wagner llegaría con *Parsifal* medio año antes de la muerte del compositor. Estrenada en 1882 en el Festpielhaus de Bayreuth, el teatro que Ludwig de Baviera le construiría según las instrucciones de Wagner para alabanza y gloria de su obra y que inauguró el *Ring* al completo en 1876. *Parsifal* culmina las exploraciones teatrales y sonoras de toda una vida dedicada al género y se erige como la única ópera concebida para la acústica del nuevo teatro.

Partiendo de la leyenda del santo Grial, la pieza trata el tema de la redención en un contexto cristiano, abordando los orígenes del cristianismo con elementos del budismo e hinduismo. La partitura está escrita en un estilo arcaico de tono solemne que le confiere una atmósfera de estatismo y con gran participación de los coros. Con *Parsifal* Wagner ejerce una mirada crítica al anquilosamiento de la religión, defendiendo el papel del arte como medio para acceder a la espiritualidad. Otra vez el tema de la redención se presenta en la partitura.

El autor plasma musicalmente su reflexión sobre el sentido del tiempo y del espacio. Los *Leitmotive* se dilatan y deforman sugiriendo la transfiguración de *Parsifal* y la relatividad del tiempo, logrando que la obra sea un prodigio de arquitectura musical de gran expresividad sonora. No en vano el autor, quien estudió al detalle todo lo relativo a la ejecución de la pieza y a su representación escénica, prohibió su ejecución fuera del Festpielhaus de Bayreuth.

Treinta años después de la muerte de Wagner acabaría la prohibición de representar *Parsifal* fuera de Bayreuth y el Liceu barcelonés se apresuró a ejecutarla la noche del 31 de diciembre de 1913 a las 23 horas, puesto que en aquellos tiempos en Alemania eran ya las doce. Así la ciudad condal se otorgó

el mérito –dejando aparte otras iniciativas anteriores no autorizadas– de ser la primera en llevar legalmente a *Parsifal* más allá de los confines de Bayreuth.

Verónica Maynés
Ópera Actual, número 209

Jazz

Charles Lloyd en Jazztopad

El saxofonista estrenó el pasado noviembre en Wroclaw una nueva comisión del festival polaco

Hay algo especial en esos viejos músicos de jazz que llevan más de medio siglo en danza. No solo en su música, también en su forma de transmitir su legado, y en los movimientos con los que van diseñando su carrera cuando, después de tanto tiempo, no tienen nada que demostrar. La carrera profesional de Charles Lloyd abarca ya los 60 años de duración y, lejos de caer en la autocomplacencia, sigue manteniendo una dirección definida por la creatividad y la búsqueda de nuevos territorios que explorar.

Tal vez por eso, la relación del saxofonista con el festival polaco Jazztopad, uno de los eventos más excitantes de la escena europea que tiene en la ciudad de Wroclaw, es cada vez más estrecha: tras su primera visita al festival en 2010, el director de Jazztopad, Piotr Turkiewicz, comisionó a Lloyd una preciosa suite estrenada en el festival en 2013, en un concierto que se convirtió en *Wild Man Dance*, el regreso discográfico del saxofonista al legendario sello Blue Note en 2015.

Poco después de la grabación de aquel concierto, la ciudad y el festival vieron por fin construido el majestuoso auditorio del Narodowe Forum Muzyki (Foro Nacional de Música), el más grande de Polonia en cuanto al número de conciertos programados por año y de salas bajo un mismo techo (tres de cámara para entre 250 y 400 personas y una principal con capacidad para 1.800 personas), con unas cualidades acústicas apabullantes.

Dada la química del festival con el saxofonista, la posibilidad de volver a comisionar a Lloyd para un concierto en el auditorio principal del nuevo edificio resultaba de lo más tentador, y así nació *Red Waters, Black Sky*, una ambiciosa obra escrita para su grupo, cuarteto de cuerda y coro vocal, que se estrenó el pasado 25 de noviembre en la más reciente edición del festival. Poder llevar a cabo una obra de estas características está inevitablemente ligado a que se den las circunstancias adecuadas: el momento, el lugar, los músicos empleados o algo tan decisivo como que un hombre de 79 años, por muy sobrehumano que parezca cuando se lleva el saxo a la boca, tenga las fuerzas necesarias y goce de buena salud.

Dos semanas antes de viajar a Polonia, el saxofonista tuvo que pasar diez días en el hospital (por razones no especificadas), algo que habría disuadido a más de uno. Pero Lloyd está en ese momento de su vida en el que, con nada que demostrar ya, no piensa renunciar a escribir un nuevo capítulo en la memoria de su leyenda. *Red Waters, Black Sky*, además, resultó ser obra con raíces en la memoria de parte de sus ancestros, con esa sangre cherokee que comparte sus venas con la africana, la irlandesa y la mongol, en un milagro intercontinental que hace de Lloyd un perfecto representante del mestizaje definitivo.

El grupo conformado para la ocasión era una variación del que grabó su disco más reciente para *Blue Note, I Long To See You*, con la asombrosa confluencia de cuerdas de la guitarra de Bill Frisell y la *pedal steel* de Greg Weisz, y una aplastante sección rítmica formada por el contrabajista Harish Raghavan y el baterista Kendrick Scott.

Un quinteto atípico que fue la espina dorsal de *Red Waters, Black Sky*, suite compuesta por un puñado de piezas diferentes que nacían abrigadas por las cuerdas del portentoso Lutoslawski Quartet o por el coro del NFM. Sobre el escenario, una pantalla mostraba poderosas imágenes que enriquecían la música interpretada, a base de viejas fotografías, películas y arte que reflejaba el expolio de los nativos americanos, tiñendo de melancolía un concierto en el que, paradójicamente, sonó música mucho más esperanzadora que sombría.

El espíritu casi folk de Lloyd en algunas piezas se vio impulsado por las voces del coro, que cantaba sencillas leyendas en contraposición a la delicada orfebrería instrumental desplegada por el quinteto, con la sofisticada e inagotable interacción de Frisell y Leisz, el enorme sonido de Raghavan (mucho atención a este contrabajista) y el explosivo Scott, que pasaba de sonar a Elvin Jones a citar estilos más contemporáneos sin perder un ápice de coherencia.

Por encima de todo ello, el saxo de Lloyd, protagonista y narrador principal con su sonido aterciopelado, su fraseo aéreo y ese discurso maduro que suena ya por encima del bien y del mal. El saxofonista siempre ha sido un esteta, y esta obra aglutina todo un catálogo de sonidos viejos y nuevos, partiendo de la memoria familiar y expandiéndose por la historia de Estados Unidos, la ecología, la identidad...

Lloyd ha inoculado la espiritualidad que ha definido gran parte de su música a estas ideas, haciendo de esta obra un compendio maestro de su paso por la música y por el planeta tierra. Si tal y como ocurrió con *Wild Man Dance*, finalmente *Red Waters, Black Sky* se convierte en un disco, solo lo sabremos con el tiempo. Después de escucharlo en directo podemos afirmar que lo merecerá.

Yahvé M. de la Cavada
Scherzo, número 336

Discos

Debussy, Claude (1862-1918) *Pelléas et Mélisande*
C. Gerhaher, M. Kozena, B. Fink, F.-J. Selig, G. Finley, E. Mädler, J. Bloom.
Dir.: S. Rattle. LSO LSO0790. 3 SACD + 1 BLU-RAY AUDIO. 2017.

Simon Rattle al frente de su flamante London Symphony Orchestra –cuya titularidad ha asumido este año– dirigió a su –tercera– esposa, la mezzosoprano Magdalena Kozena, en dos audiciones como protagonista de la ópera de Debussy en enero de 2016. El registro de aquellas sesiones apareció hace unas semanas en el mercado internacional y tiene su principal reclamo en la magnífica dirección del maestro de Liverpool.

Su sentido teatral ante una obra eminentemente dramática, casi declamada y de estructura tan fragmentada –que, la verdad, si se escucha en disco se hace un tanto tediosa a no ser que se vaya siguiendo el libreto–, consigue llenar de energía vital los eternos diálogos de los personajes y mete brillo en los breves interludios. Si bien la voz de Kozena no es especialmente atractiva, dota a su dramática Mélisande de tanta expresividad que acaba convenciendo y emocionando una vez el oído se habitúa al *vibrato* y a según qué notas fijas.

La cantante checa está espléndidamente secundada por un Christian Gerhaher seguro y sobrado como Pelléas, de voz clara y transparente, de un Gerald Finley más que correcto como Golaud y de un Franz-Josef Selig imponente en el personaje del rey Arkël, aunque con ciertas incomodidades en los agudos. Bernarda Fink es Geneviève y Simon Halsey, el actual director del barcelonés Orfeó Català, el encargado del London Symphony Chorus en sus puntuales intervenciones.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 209

Purcell, Henry (1659-1695) *The Fairy Queen*.
Mutel, G. Andrieux, K. Greenlaw, V. Pochon, C. Hulcup, S. Boden.
Dir.: S. d'Hérin. GLOSSA GCD922702. 2 CD. 2017.

El clavecinista y director musical francés Sébastien d'Hérin, fundador de *Les Nouveaux Caractères*, ofrece una amplia lectura de *The Fairy Queen* con un extenso y equilibrado reparto que cubre con eficacia y conjunción esta gran obra llena de vitalidad y belleza en un estilo marcadamente británico. La orquesta utiliza instrumentos originales, con una llamativa preponderancia de los metales, que destacan en los amplios y numerosos fragmentos puramente orquestales de preludios, oberturas y sinfonías a lo largo de los cinco actos que componen esta extensa obra.

La formación instrumental ofrece una clara sonoridad de época, con sus irregularidades de afinación y su magia expresiva. Una recreación que se ha

ido cimentando por el director y el ensemble durante la última década con diversas obras del estilo o del propio Purcell, algunas de ellas con grandes elogios de la crítica. El equipo vocal es muy homogéneo y aporta un plus a esta grabación con artistas de la talla de Anders Dahlin, Samuel Boden, Christophe Baska, Virginie Pochon o Caroline Mutel. Merece remarcar la labor de D'Hérin, su afán por ofrecer una lectura vivaz y vitalista de la partitura más completa posible y destacar la belleza y conjunción de los numerosos pasajes corales interpretados por la larga nómina de solistas.

Fernando Sans Rivière
Ópera Actual, número 209

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

***Roméo et Juliette* (Gounod). 14, 17, 19, 22, 24, 27 de febrero y 2, 4 de marzo**

Aida Garifullina, Tara Erraught, Susanne Resmark, Saimir Pirgu, David Alegret, Beñat Egiarte, Gabriel Bermúdez, Isaac Galán, Germán Olvera, Rubén Amoretti, Nicola Ulivieri, Stefano Palatchi. Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: Stephen Lawless.

Palau de la Música

www.palaumusica.cat

***Requiem* (Mozart). 10 de febrero**

Anna Puche, Elisenda Arquimbau, David Hernández, Marc Pujol. Dir.: Esteve Nabona

***Carmina Burana* (Orff). 11 de febrero**

Serena Sáenz Molinero, Beñat Egiarte, Toni Marsol. Dir.: Simon Halsey.

***Requiem* (Verdi). 20 de febrero**

Davinia Rodríguez, María José Montiel, Vincenzo Costanzo, Giacomo Prestia. Dir.: Josep Pons.

Bilbao

ABAO-OLBE

www.abao.org

Salome (R. Strauss). 17, 20, 23, 26 de febrero (Palacio Euskalduna)

Emily Magee, Egils Silins, Daniel Brenna, Ildikó Komlósi, Mikeldi Atxlandabaso, Itxaro Mentxaka, Josep Fadó, Miguel Borrallo, Igor Peral, Jordi Casanova. Dir.: Erik Nielsen. Dir. esc.: Francisco Negrín.

Jerez

Teatro Villamarta

www.villamarta.com

La cenicienta (Viardot García). 16 de febrero

Shachika Ito, Susana Casas, Alain Damas, David Lagares, Francisco García Bravo, Malgorzata Kubala, Carolina Gilabert. Dir. y piano: Francisco Manuel Soriano. Dir. esc.: Javier Andrade Córdova.

Las Palmas de Gran Canaria

Amigos Canarios de la Ópera

www.operalaspalmas.org

La Forza del Destino (Verdi). 20, 22, 24 de febrero

Sae Kyung Rim, Aquiles Machado, Sergey Murzaev, Ing-Sung Sim, Belén Elvira, Pietro Spagnoli. Dir.: Sergio Alapont. Dir. esc.: Alfonso Romero.

Madrid

Teatro Real

www.teatro-real.com

Street Scene (Weill). 13, 14, 16, 17, 18 de febrero

Geoffrey Dolton, Jeni Bern, Scott Wilde, Lucy Schauer, Harriet Williams, Eric Greene, Patricia Racette, Joel Prieto, Nicholas Sharratt, Paulo Szot, Gerardo Bullón, José Manuel Zapata, Marta Fontanals-Simmons, Clara Sanchís, Mary Bevan, Richard Burkhard, Zizi Strallen. Dir.: Tim Murray. Dir. esc.: John Fulljames.

Teatro de la Zarzuela

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/>

La tempestad (Chapí). 16, 18 de febrero (Versión del compositor)

Mariola Cantarero, Ketevan Kemoklidze, Celso Albelo, Carlos Álvarez, Carlos Cosías, Alejandro González. Dir.: Guillermo García Calvo.

Matthias Goerne. 26 de febrero

Markus Hinterhäuser, piano.

Diana Damrau. 5 de marzo

Helmut Deutsch, piano.

Pamplona

Fundación Baluarte

www.baluarte.com

Alexander Nevsky (Prokofiev). 12 de febrero

O. del Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Dir.: Valery Gergiev.

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@servimedia.es

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

Revista Pau Casals Servimedia.

C/ Albacete, 3

Torre Ilunion – 7ª planta.

Cp. 28027

Madrid