

PAU CASALS 375

10 de mayo-10 de junio

SUMARIO

- **BREVES**
 - La orquesta de jóvenes Gustav Mahler cumple 30 años repleta de españoles
 - Pilar Jurado, nueva presidenta de la SGAE
 - Presentado el 68º Festival de Granada
- Reportaje: Plácido Domingo, embajador universal de la Zarzuela.
- Entrevista: Loudivico Einaudi: "Componer es autoconocerse".
- Jazz: Jazztopad: pensar diferente.
- Reportaje: Héctor Berlioz (2ª parte): "Obra lírica: experimentador de nuevas formas".
- Discos
- Agenda

BREVES

La orquesta de jóvenes Gustav Mahler cumple 30 años repleta de españoles

La formación juvenil creada por Claudio Abbado prepara en Lisboa su tradicional gira europea de Pascua que recalará en Madrid, Barcelona y Zaragoza. La orquesta de jóvenes Gustav Mahler (GMJO) cumple 30 años con idéntico número de músicos españoles en sus filas: 30 jóvenes de 19 a 26 años. "España es ahora mismo el país que más músicos aporta a la GMJO, el doble que Alemania y Francia con 15 y más del triple que Austria, Italia o Gran Bretaña con nueve, ocho y cuatro, respectivamente", aclara su secretario general, Alexander Meraviglia-Crivelli.

"Hoy son mayoría los españoles, pero también las mujeres, con más del 60% de la orquesta", precisa Meraviglia-Crivelli. Entre los tutores hay nombres legendarios como el violinista Werner Hink, concertino de la Filarmónica de Viena durante más de 40 años o el violonchelista Wolfgang Boettcher, primer violonchelo de la Filarmónica de Berlín en la era Karajan

El País

Presentado el 68º Festival de Granada

El pasado 7 de marzo se presentó en el Teatro Real de Madrid la programación del 68º Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que empezará el próximo 22 de junio. El certamen tendrá como artista residente a un artista plástico, Frederic Amat, que trabajará en la escenografía de dos proyectos del

festival: *Las bodas de Fígaro* por René Jacobs y *El sombrero de tres picos* de Falla. También se pondrá la atención en un enfoque femenino con tributos a Clara Schumann en el bicentenario de su nacimiento y programas íntegros de compositoras como el que protagonizará Roberta Invernizzi.

Scherzo 350

REPORTAJE

PLÁCIDO DOMINGO, EMBAJADOR UNIVERSAL DE LA ZARZUELA

El artista español Plácido Domingo es el Presidente de Honor vitalicio de la asociación 'Zarzuela por el mundo', creada en México para difundir el género español por los coliseos más importantes de Hispanoamérica.

Los intérpretes que participan en las representaciones de zarzuela, la ópera cómica española, saben perfectamente que este género lírico requiere de un esfuerzo especial debido a que se deben alternar pasajes cantados y declamados.

Una dificultad que nunca ha sido un freno para que los cantantes líricos españoles participen encantados en propuestas de un repertorio que conocen y aman por su raigambre, popularidad y por haberlo cantado en sus años de formación, también en conciertos y recitales. Hoy en día el Teatro de La Zarzuela, como no puede ser de otra forma, es el abanderado del género a nivel mundial, aunque con bastantes carencias que deberían subsanarse urgentemente, como por ejemplo la posibilidad de grabar sus producciones para obtener una mayor difusión y para la posteridad.

Se programa zarzuela también en los festivales dedicados al género de Oviedo y Las Palmas y el Teatro de La Maestranza de Sevilla es el único que ofrece un título cada temporada desde hace ya muchos años. El resto de los programadores españoles la incluyen muy raramente y es significativo que sean los directores artísticos extranjeros que trabajan en España los que le han dedicado más atención.

Plácido Domingo es uno de los máximos embajadores del género por todo el mundo debido a que la conoce desde su infancia: "Ya antes de nacer mi madre me cantaba zarzuela cuando estaba embarazada", explica el artista. Sus padres, Plácido Domingo y Pepita Embil –a quienes el cantante honra cada año en Operalia con los premios que llevan su nombre para los mejores intérpretes del género español–, además de haber sido insignes cantantes dirigieron una compañía de zarzuela que acabó estableciéndose en México, por lo que Domingo creció entre bambalinas y en una casa dedicada al género casi todos los días.

En la rueda de prensa del pasado mes en Guadalajara, capital del estado de Jalisco (México), fue el artista madrileño quien presentó a los medios la Asociación Zarzuela por el Mundo que preside. Recordaba que Jalisco es uno de los lugares del mundo con mayor afición a la zarzuela, donde la compañía de sus padres venía más a menudo y donde debutó oficialmente en el Teatro Degollado cantando zarzuela.

El proyecto mexicano pretende relanzar el género internacionalmente desde múltiples plataformas, mediante un congreso anual itinerante sobre zarzuela que se inicia en su primera edición este mes en Tequila, la construcción del Teatro Plácido Domingo ya en marcha en la misma ciudad, donde también se hará un conservatorio dedicado al género castizo. Plácido lleva medio siglo paseando el género por los cinco continentes

Ha realizado espectáculos y conciertos de zarzuela en los más grandes festivales de ópera, en ocasiones ante miles de personas, como en la Arena de Verona, donde este verano repite gala y que llevará también a las Chorégies d'Orange y a las Termas de Caracalla. También ha apostado por crear nuevas producciones como la de *Luisa Fernanda* que estrenó en Washington (2004) con dirección de escena de Emilio Sagi y que posteriormente ha paseado por ciudades como Los Ángeles, Viena, Madrid, Peralada o Valencia, o difundiéndola en numerosas grabaciones discográficas de títulos o galas de zarzuela que también ha difundido en directo por todo el mundo.

En su agenda de 2019 el aclamado artista madrileño interpretará romanzas de zarzuela en México, Estados Unidos, Austria, Francia, Italia, Rusia o Alemania. Sin duda, Plácido Domingo ha sido y sigue siendo todavía el embajador universal del género español a nivel mundial.

Fernando Sans Rivière / Ópera Actual, Nº 223

ENTREVISTA

LUDOVICO EINAUDI: “COMPONER ES AUTOCONOCERSE”

Según un estudio reciente, no pasa un minuto sin que en algún punto del planeta alguien pinche en su playlist un tema de Ludovico Einaudi (1955). Hasta ese punto se ha viralizado la música de este compositor y pianista turinés convertido en fenómeno global: gusta tanto a los millenials como a sus papás.

Aunque se le asocia con géneros como la new age, la postclásica o el minimalismo de tendencia, Einaudi tiene su propia etiqueta y hace la música que le piden sus dedos al rozar las teclas del piano. Tras varias giras por todo el mundo y disfrutar del éxito internacional de su anterior disco para Decca, *Elements*, el artista se ha tomado su tiempo para cocer a fuego lento el que sin

duda es el proyecto discográfico más ambicioso de su carrera: un paseo musical en siete álbumes que reinventa el concepto de impresionismo.

Me gustaría comenzar preguntándole sobre su nuevo álbum como artista de la escudería Universal, *Seven Days Walking: Day One*, cuya primera entrega se publica este mes. En él retoma la filosofía de lo *slow* para reivindicar el lugar de las pequeñas cosas en nuestra vida de forma parecida a como hiciera en *In a Time Lapse* (2013), ya que se trata de un viaje musical y personal en siete álbumes que verá la luz a lo largo de los próximos siete meses. ¿Cómo se le ocurrió este concepto?

Me rondaban por la cabeza varias ideas cuando surgió la oportunidad de un nuevo álbum: por una parte, quería hacer música a partir de las sensaciones que me despertaban mis largos paseos matutinos por la montaña; por otra, quería trabajar estrechamente con dos de mis colaboradores habituales: el violonchelista Redi Hasa y el violinista Federico Mecozzi. Empecé a rumiar la idea mientras escribía al piano una serie de impresiones al hilo de esos paseos. Es como pasar al pentagrama un flujo de conciencia continuo en el que se superponen todo tipo de pensamientos, sensaciones y recuerdos. La ruta del paseo es siempre la misma, pero cada día esas impresiones cambian dependiendo del tiempo, dónde te paras, la dirección de la mirada o tu estado de ánimo. Me parecía interesante estudiar el contraste que existe entre lo fijo —el paseo— y lo mutable —las diferentes vivencias del mismo fenómeno— y también, por supuesto, escribir una música muy pura que se correspondiera con la introspección de esos momentos. Grabé una serie de improvisaciones sobre el material de partida y, cuando ya tuve más o menos definida la serie de temas, invité a ambos músicos a mi estudio. Me encerré con ellos durante tres días y de esa interacción surgieron horas de material y ensayos que luego grabamos en los Air Studios en octubre del año pasado.

De alguna manera es como si compartiera ese paseo con ellos, o por lo menos les invitara a revivir sus impresiones a través de la música. ¿Hasta qué punto se implicaron en la composición de la obra?

De entrada, me costaba decidirme por una única versión de cada tema. Las posibilidades eran infinitas y me gustaban todas ellas en mayor o menor medida. Les di a los músicos una dirección a seguir, pero aparte de eso disfrutaron de bastante libertad creativa para interiorizar a su manera esos paseos. Al sentir que todas estas versiones tenían una fuerza genuina y que representaban esa vivencia de diferentes maneras, tomé la decisión de no descartar nada y presentar todo el material en siete discos para que el público tuviera la oportunidad de disfrutar de esas impresiones como yo las había vivido, la experiencia completa. Actualmente he grabado seis de los siete discos; el último será un 'paseo' para piano solo, una manera de volver sobre esos pasos de manera introspectiva.

¿Partió de algún plan o estructura preconcebida o dejó que la música fluyese libremente?

Quería que la música fuese lo más auténtica posible, así que no partí de ninguna preestructura musical que pudiera malversar la intención original o naturalidad del proceso. La música surgía de manera espontánea en esos paseos y no quise trabajarla demasiado a nivel técnico, porque temía que de hacerlo se perdiera la pureza de esas sensaciones tan viscerales. Es como cuando recoges piedras u hojas en el bosque y te las llevas a casa como un memento de lo vivido. No quería experimentar con ellas, simplemente atraparlas en la música elaborando lo mínimo y luego observar esas emociones al piano o en sinergia con mis músicos.

Más allá de este proyecto en particular, usted ha sentido desde siempre una inclinación natural por la contemplación de la belleza y el sentido de la maravilla que encierran los momentos cotidianos; una sensibilidad que parece estar perdiéndose en esta época; vivimos pegados a nuestros dispositivos móviles y parece que nos cuesta detenernos en lo importante. Me remito, por ejemplo, a su proyecto para Greenpeace *Elegía por el Ártico* (2016). A mi juicio esta forma suya de entender la música tendría mucho que ver con el enfoque trascendentalista y/o minimalista de la música clásica de los años 70, una respuesta romántica a la deshumanización del capitalismo y el expolio de la naturaleza. ¿Considera que su acercamiento a la música tiene algo que ver con el restablecimiento de ciertos valores?

La verdad, casi me siento en otra dimensión. Es decir, que en muchos aspectos vivo como desconectado del mundo, toda esta velocidad y superficialidad nada tienen que ver conmigo. Sí, consumo tecnología, pero lo hago de manera crítica y me cuesta a veces entender las razones de la gente a la hora de gestionar el tiempo o sus relaciones. Pienso que la vida es algo mucho más complejo y profundo y que no la vivimos como es debido. Desatendemos cosas importantes y malgastamos nuestra energía y recursos en cosas que no tienen demasiado sentido. Aunque no es algo que decida deliberadamente, entiendo que mi música me transpira en cierto sentido.

Cuenta con decenas de miles de seguidores en todo el mundo, cada una de sus giras es un auténtico fenómeno y sus discos tienen un *click rate* en los portales de *streaming* que supera con creces las escuchas de algunas superestrellas del pop. ¿Cómo se siente al respecto?

Es difícil de explicar; en primer lugar, creo que la música es algo que parte absolutamente del hecho de bucear en uno mismo, de intentar llegar ahí dentro de la manera más honesta posible. Y ese proceso es complicado, requiere mucha concentración y ensimismamiento. Para mí, el hecho de crear música y compartirla a un nivel emocional tiene que ver con ese estado de introversión. Y en la medida en que soy honesto a la hora de componer, entiendo que es fácil conectar con otras personas. En definitiva, todos somos más o menos iguales; en general, y pese a nuestras diferencias, nos afectan y conmueven las mismas cosas a cierto nivel. Al ser natural componiendo y siendo yo mismo en el proceso de encontrarme en la música, conecto con los demás. Creo que ese es el secreto.

En términos puramente musicales, usted tiende a escribir en un estilo armónico consonante de fuerte carácter melódico que prestigia el piano sobre suaves texturas de cuerda y estructuras minimalistas. Como sabe, desde hace unos años ha cobrado mucha fuerza una estética postclásica que está defendiendo estas mismas consignas. Estoy pensando en Max Richter, el recientemente desaparecido Jóhann Jóhannsson, Yann Tiersen, Jónsi, Ólafur Arnalds y otros. Aun teniendo en cuenta que su música tiene una personalidad propia y arrolladora, ¿se siente usted parte de esta nueva tendencia?

Por supuesto, en parte me identifico con este tipo de sensibilidad, y digo en parte. Porque creo que esta tendencia tiene un lado bueno y otro malo. El bueno es que a la gente le gusta, ya que se trata de una música muy comunicativa y expresiva que conecta en el nivel que a mí me interesa. Fomenta ese tipo de comunicación más elemental y sensible que se había perdido un tanto con la música especulativa. La parte mala es que, en bastantes casos, este tipo de música es un mero producto de mercadotecnia; está sujeta a consideraciones puramente comerciales porque existe una demanda y un mercado detrás, lo que redundará en la banalidad y falta de honestidad de muchas de estas composiciones. Pero es lo que sucede siempre cuando algo tiene éxito: todo el mundo quiere clonar esa idea o concepto para asegurarse su parte de la tarta.

Usted estudió en Tanglewood con Luciano Berio, a quien le dedicó su obra *Elements* en 2012, uno de sus mayores triunfos discográficos. ¿Qué opinión tiene del esnobismo/elitismo que existe en torno a la música clásica de vanguardia y su impacto en la cultura?

Bueno, podría decirse que tengo sentimientos encontrados al respecto. Durante los años 50, 60 y 70 tuvo lugar una fase de experimentación que se hizo necesaria por la extenuación de la tonalidad, pero a resultas de ella surgió una música muy fría y conceptual que repelió al público. La comunicación, fuese del tipo que fuese, se perdió o se volvió privativa. Ciertamente es que se avanzó en el lenguaje, pero Mozart y Beethoven también experimentaron a su manera y el público respondió de forma muy entusiasta. El problema es que cuando la experimentación se vuelve extrema, resulta difícilmente digerible. La clave está en no perder nunca de vista la comunicación con el público.

Ha escrito para todos los medios y géneros imaginables; cine, teatro, espectáculos multimedia, música de concierto... Por ejemplo, sus colaboraciones con el tándem de cineastas formado por Olivier Nakache y Éric Toledano o con Hirokazu Koreeda han sido muy celebradas. Y lleva girando años con su piano por todo el mundo. ¿En cuál de todos estos ámbitos siente que puede expresarse o desarrollarse como artista de manera más plena?

Es muy interesante probar cosas nuevas y trabajar en diferentes géneros porque la variedad te permite descubrirte como artista en escenarios insólitos. Pero para mí el piano es como mi laboratorio de experimentación. Al final todo empieza y acaba en el piano, que es lo mismo que decir que empieza y acaba conmigo. Y

siempre es algo traumático, porque es un espejo que te obliga a reconocerte. A fin de cuentas, componer es autoconocerse. Dicho esto, trabajar para diferentes medios y géneros te permite descubrirte y reconocerte de una manera más profunda y auténtica, porque te ves en la necesidad de salir de tu zona de confort y ponerte a prueba. El trabajo con otros músicos, orquestas y colaboradores también es decisivo en este sentido.

¿Podría adelantarnos alguno de los proyectos que tiene en cartera?

Ahora mismo tengo una gira en marcha, pero inmediatamente después he de retomar un encargo muy importante, mi primera gran ópera para solistas, orquesta sinfónica y coro. Es una coproducción del Teatro Massimo de Palermo y el San Carlo de Nápoles. Se titula Winter Journey y está basada en un libreto de Colm Tóibín. El director escénico es Roberto Andò. Se estrenará el próximo mes de octubre en el Massimo de Palermo.

David Rodríguez Cerdán / Scherzo, Nº350

JAZZ

JAZZTOPAD: PENSAR DIFERENTE

A pesar de su pequeño tamaño, este festival polaco es uno de los más importantes de Europa gracias a su apuesta constante por obras originales y formatos inéditos.

Desde su concepción original, los festivales de jazz son un catálogo de exposición: la posibilidad de concentrar un gran número de actuaciones interesantes, dando la oportunidad a los espectadores de disfrutar de artistas que tal vez con las condiciones de una gira en solitario no podrían visitar muchas ciudades, es realmente atractiva. Al mismo tiempo, estos formatos fomentan inevitablemente la proliferación de giras enfocadas al circuito de festivales, quitando en muchas ocasiones parte de la gracia de exponerse a la espontaneidad de la creación musical, para verse atrapados en una red de nombres y proyectos recurrentes con poco espacio para propuestas arriesgadas. A pesar de esta tendencia, hay otros modelos de festival posibles.

No es el único ejemplo, pero, desde que visité por primera vez el festival Jazztopad en la ciudad polaca de Wroclaw, comprobé que pensar —y programar— diferente suele resultar muy satisfactorio. ¿Por qué Jazztopad más que otros? Porque el festival tiene el tamaño necesario para poder arriesgar sin arruinarse y la visión para decidir destacar como uno en el que priman las apuestas personales.

Con este desafío en mente, en la última edición del festival pudimos presenciar un auténtico encuentro en la cumbre entre dos percusionistas que nunca habían coincidido antes: el australiano Simon Barker y el norteamericano Hamid Drake. El primero es una de las luminarias de la improvisación libre de su país, especializado en las interpretaciones en solitario y en extraer infinitas

posibilidades de la percusión; el segundo es uno de los bateristas más apabullantes del planeta, con una versatilidad fuera de lo común y una capacidad para canalizar la energía y las dinámicas que hacen de cada una de sus interpretaciones algo memorable.

Ahora, imagínense a los dos juntos. Que cada uno de ellos sea un portento no quiere decir que su unión vaya a funcionar, pero, si lo hace, ahí está el milagro de lo nunca visto y lo nunca escuchado, y el milagro de asistir a un festival de jazz para eso: entregarse a la certeza de saberse ante algo único. Así ocurrió en Jazztopad: ambos músicos se encontraron, se saludaron, probaron un poco sus respectivos sets de percusión y se lanzaron a improvisar juntos con respeto, empatía y elocuencia. Pura conversación por parte de dos eruditos que supieron crear una música intensa y sugestiva que mantuvo en vilo a la audiencia en todo momento. Pura magia.

Brad Mehldau / Scherzo, N° 350

REPORTAJE

HECTOR BERLIOZ (2ª PARTE). OBRA LÍRICA: EXPERIMENTADOR DE NUEVAS FORMAS

Cuando llega a París, en otoño de 1821, Hector Berlioz acude enseguida a la ópera. Descubre *Ifigenia en Táuride* de Gluck y, poco después, *Las danaiades* de Salieri; eso le hace tomar la decisión de convertirse en compositor. Beethoven le será revelado más tarde, después de haber descubierto a Weber y el teatro de Shakespeare.

Por entonces solo sueña con componer grandes obras vocales. “Confío principalmente en una especie de fuerza motriz que siento dentro de mí, un fuego, un ardor que no sabría definir, que se dirige a un único objetivo principal: la gran música, dramática o religiosa”, escribe a su tío en 1825.

Compondrá óperas y partituras de música sacra, por supuesto, pero su propio temperamento y los azares de su carrera le harán aventurarse a menudo por caminos boscosos. Por añadidura, hablar de las obras líricas de Berlioz supone un problema de definición. Si se define el lirismo como la expresión apasionada de sentimientos, entonces toda la obra de Berlioz es lírica. Si entendemos por “obras líricas” las obras teatrales que emplean música vocal, encontraremos una nueva dificultad: la obra de Berlioz es rica en partituras para voz y orquesta provistas de una trama narrativa o de una implicación dramática que no obstante no pertenecen al género ópera. Es el caso, por ejemplo, del monodrama *Lélio ou le retour à la vie* (que es la continuación de la *Sinfonía fantástica*), de la sinfonía dramática *Romeo y Julieta*, o incluso de la trilogía sacra *La infancia de Cristo*. Berlioz, a lo largo de toda su vida, experimentó formas nuevas y cada una de sus partituras constituye un prototipo que nadie jamás ha tratado de imitar.

Con todo, para centrar el trabajo, obviaremos aquí las obras de Berlioz que escapan a toda clasificación, y nos centraremos en las partituras que provienen del género ópera o que más se aproximan a él.

El poema fundador

Para comprender lo que viene a continuación es preciso remontarse a un episodio de la infancia de Berlioz como es el descubrimiento que hace de la *Eneida* hacia 1815. El poema épico de Virgilio lo deja hechizado, hasta el punto de que le inspirará una ópera cuarenta años más tarde. Pero el joven Berlioz también en esta época acaba de experimentar su “primera impresión musical”, tal como indica en el capítulo inaugural de sus *Memorias*, al escuchar un coro de niñas que canta un extracto de *Nina o la loca de amor*, ópera cómica de Dalayrac “adaptada a texto sacro”. Música y poesía son para él indisolubles.

Por este motivo, con ocasión de sus primeros ejercicios como compositor, Berlioz escribe escenas líricas (*Beverley o el jugador*, *El caballo árabe*), una primera ópera (*Estela y Nemorino*), un oratorio (*El paso del Mar Rojo*), pero también una *Misa solemne* que contiene el germen de numerosos temas que pueden encontrarse en obras posteriores; el *Gloria* de esta *Misa* en particular comprende una secuencia que será retomada en la ópera *Benvenuto Cellini*: un pasaje de perfil italiano salido de su imaginación de veinte años.

Berlioz es consciente de que, para labrarse un nombre y hacer fortuna en París, la única vía sería es la ópera. Además, el Premio de Roma, distinción suprema otorgada por el Instituto de Francia a los jóvenes compositores, no corona una sonata o un cuarteto, sino una cantata, es decir, una escena de ópera (cabe destacar aquí que Berlioz, en un epígrafe de su cantata *Cleopatra*, cita un verso de *Romeo y Julieta*, situando así a una reina antigua bajo la égida de Shakespeare, tal como volverá a hacer treinta años más tarde con ocasión de *Los troyanos*).

La composición de sinfonías no puede asegurar más que triunfos sin porvenir, mientras que una ópera, interpretada durante varias semanas que, además, cuente con reposiciones una temporada tras otra, supone una promesa de notoriedad. Rossini lo experimentó y Berlioz lo comprendió. Así pues, se dispuso a la búsqueda de un libreto: “Por cierto, voy a componer una ópera italiana muy alegre sobre la comedia de Shakespeare (*Mucho ruido y pocas nueces*)”, confió a su amigo Joseph d’Ortigue en 1833. No dirá más sobre ello por el momento, porque el proyecto será rápidamente abandonado.

Aconsejado por Alfred de Vigny leyó, en efecto, la autobiografía (*la Vita*) de Benvenuto Cellini (1500-1571) que acababa de aparecer en una nueva traducción francesa. El libro lo cautivó y quiso hacer una ópera sobre él. En cuanto a la obra de Shakespeare, volverá a la superficie treinta años más tarde, como veremos.

Leyendo *la Vita* como una novela de aventuras y como un manifiesto a la gloria del artista soberano, Berlioz encontró la ocasión de aproximar su propio destino al del escultor y orfebre florentino. Así pues, solicitó sin demora a Auguste

Barbier y a Léon de Wailly que le confeccionasen un libreto a partir de algunos episodios del libro. Los autores se inspiraron igualmente en uno de los cuentos de Hoffmann (*Il Signor Formica*, también titulado *Salvator Rosa*) y buscaron la colaboración de Vigny.

De París a Weimar

El libreto de *Benvenuto Cellini*, rechazado en 1834 por el director de la Ópera Cómica, es entonces ampliado a las dimensiones de un drama y aceptado al año siguiente por la Ópera. “El gran problema es el público, indiferente e imparcial. Así trato de obtener su favor”, escribió Berlioz. No obstante, es consciente de que su obra es brillantemente innovadora y de una dificultad no menos temible, por lo que tendrá que contar con la mala voluntad de unos y de otros.

Rápidamente las contrariedades se multiplican: la censura exige que no aparezca el papa Clemente VII, dejando su papel a un cardenal; la música inquieta a los coristas y a los instrumentistas; el estreno es aplazado; ciertas arias son modificadas, suprimidas y se añaden otras. La tarde del estreno, el 10 de septiembre de 1838, se aplauden dos o tres fragmentos y el resto es silbado. Aún tienen lugar dos representaciones los días 12 y 14 de septiembre, más una última el 11 de enero, tras la cual solo el primer acto volverá a ser interpretado, seguido de un ballet. Eso será todo.

Benvenuto, no obstante, es una obra única en la historia de la música. Pasa instantáneamente del drama a la comedia, hace colisionar la muerte y la fiesta, recuerda al mismo tiempo a Shakespeare y a Rossini, a Gluck y a Weber. “El diablo dejó su fuego en esta partitura”, reconoció el compositor. La profusión melódica es aquí de una deslumbrante prodigalidad, y se da en ella uno de los ensamblajes de ritmos más complejos que Berlioz imaginase.

Por descontado, las voces son de la máxima exigencia. El rol principal, en particular, es confiado a un tenor que debe hacer muestra tanto de bravura como de ductilidad, característica de todos los roles de tenor berlioziano. El coro, que encarna la multitud ora enloquecida, ora burlona o bien exaltada, representa asimismo un rol virtuoso. Estas exigencias, unidas al estado en que Berlioz dejó su partitura, como se verá a continuación, explica en parte el hecho de que la ópera permanezca desconocida y muy poco representada. *Benvenuto* será, en efecto, olvidada durante trece años, si exceptuamos su presencia en la composición de dos páginas instrumentales: *Rêverie et Caprice*, que retoma un aria que fue suprimida durante los ensayos, y la obertura del *Carnaval romano*, que utiliza otros dos motivos de la ópera.

Ahora bien, en 1848, Liszt es nombrado maestro de capilla en Weimar. Liszt considera un deber y un placer la defensa de la música de sus contemporáneos y antes que ninguno se encuentra Berlioz, quien ha sido su amigo íntimo desde hace cerca de veinte años. En 1852, Liszt decide representar *Benvenuto* en Weimar. Lo hará en primavera y después en otoño. Es en esta ocasión cuando una nueva versión, denominada “versión de Weimar”, más corta y mucho menos coherente que la original de París es puesta a punto por Liszt con el beneplácito

de Berlioz. Ante la acogida entusiasta que se le reserva, Berlioz estima que su desafortunada ópera, catorce años después de su desastroso bautismo e incluso aunque hubiera perdido su poder corrosivo, ha hallado así su aspecto definitivo (“Tal como está ahora, Benvenuto es un muchacho gentil”).

Tras una representación en 1853 en Covent Garden (¡en italiano!), la ópera subirá a las tablas en Weimar una vez más en 1856, tras la cual no volverá interpretarse en vida de Berlioz. Un proyecto del Théâtre-Lyrique, que tal vez incluía diálogos, no llegará a ver la luz. Apoyándose en este proyecto abortado y en la primera concepción de la obra, que no llegó a existir jamás salvo en la mente de Berlioz y de sus libretistas, ciertos ingleses apasionados de Berlioz, a finales de los años de 1950, no solo regresaron al escenario original de 1838 y resucitaron las páginas amputadas en Weimar, lo que es perfectamente sensato, sino que introdujeron igualmente diálogos sustituyendo los recitativos, que lo es mucho menos.

Esto es lo que explica que *Benvenuto*, durante dos largas décadas a finales del siglo XX fuera frecuentemente representada bajo esta forma de ópera cómica, cuando nunca lo fue, ni en París, ni en Weimar ni en Londres. Ciertamente, los recortes parisinos con algunos diálogos añadidos son mejor opción que la concisión cojeante de Weimar. Finalmente, la partitura editada en 1996 por Bärenreiter establece la forma definitiva permitiendo la convivencia de todas estas iniciativas.

A mediados de los años 1850, Berlioz ha superado la cincuentena y no ha visto representada más que una sola de sus óperas. No obstante, el éxito de Weimar reaviva sus anhelos, que llevaban marchitos ya una década entera.

Monja y Condenación

A pesar del fracaso de *Benvenuto* en París, Berlioz había tomado la decisión de tentar una vez más su suerte en la Ópera. Con tal fin, eligió trabajar con el libretista más en boga de esta época: Eugène Scribe, autor, entre otros, del libreto de *Los hugonotes* de Meyerbeer, éxito del año 1836. Berlioz y Scribe acuerdan trabajar sobre un episodio de la novela gótica *El monje* (1796) de Matthew Lewis. El título de la ópera en proyecto: *La nonne sanglante* (*La monja ensangrentada*).

Berlioz compone la música al hilo de los envíos de Scribe, pero el libretista ralentiza el ritmo y termina interrumpiendo la redacción de su libreto. Comprende que la música y la personalidad de Berlioz están lejos de ser garantía de éxito y, con el visto bueno de los directores de la Ópera, terminará por confiar el proyecto a Gounod. Berlioz escribió en sus *Memorias* que había compuesto dos actos de su ópera. Es de suponer que utilizase esta música para obras posteriores, pues de su *Nonne sanglante* no queda hoy más que dos arias y un dúo.

A pesar de todo, en la misma época, Berlioz se ofrece a Scribe para otro proyecto: se tratará de convertir *La condenación de Fausto* en una ópera. ¿*La condenación del Fausto*? Hay que retroceder una veintena de años atrás. En 1827, fascinado por el descubrimiento del *Fausto* de Goethe, Berlioz compone

Ocho escenas sobre Fausto, obra no destinada a ser representada en escena. En 1845 vuelve a trabajar en ellas, les otorga una dimensión muy diferente y bautiza la nueva obra como *La condenación de Fausto*. Estrenada al año siguiente en la Ópera Cómica, sufre un hiriente fracaso por parte del público, bien por su ausencia, bien por actitud de burla. Berlioz se persuade entonces de que debe modificar de nuevo su partitura, añadir una o dos escenas, imaginar un aria nueva para Mefistófeles (que daría su nombre a la obra), y modificar los recitativos. El proyecto no llegará a buen puerto, pero la *Condenación*, tras la muerte de Berlioz, hallará, más que sus óperas, la senda de los teatros. Con todo, incluso aunque no haya sido concebida como una ópera (Berlioz la subtítulo "ópera de concierto" y, después, "leyenda dramática"), la *Condenación* se presta muy bien a la puesta en escena.

La *Condenación* es una obra febril en cuanto a la búsqueda de un imposible absoluto (el del conocimiento, el del amor). Es asimismo una partitura de una flexibilidad embriagadora. Entre la veintena de escenas que la componen, cada una ocupa un escenario diferente, de las llanuras de Hungría al infierno, de una taberna a la habitación de Margarita, de las orillas del Elba al cielo mismo. Volviendo la espalda a toda unidad de lugar, el desarrollo sinuoso de la partitura sigue a los personajes en sus metamorfosis y ajusta el paso del tiempo hacia delante hasta la enajenación del Pandemónium. Caprichosa e imprevisible, esta rica arquitectura manipula el tiempo y el espacio. Finaliza de forma triunfal con los grandes efectos de aceleración y ralentización de la 'carrera al abismo'.

Por añadidura, cada una de las cuatro partes no equivalen tanto a un acto en el sentido convencional del teatro como a una fase diferente en el camino a la fatal perdición de Fausto, como si cada vez hubiera que comenzar de nuevo. Las tres primeras arrancan con un monólogo meditativo del héroe. La cuarta, tan pronto como ha finalizado la romanza de Margarita, nos revela de nuevo a un Fausto perdido, devastado por el hastío. En este sentido la ironía está presente constantemente en la *Condenación*: Berlioz, sin ilusión por la vida y siempre desdoblándose en comentador cáustico de sus sombríos padecimientos, no podía dejar de experimentar en lo más profundo de sí mismo las tentaciones y los demonios de Fausto.

El regreso a Virgilio

Volvamos a Weimar. En 1856 se produce la conversación decisiva entre Berlioz y la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, quien comparte su vida con Liszt, a propósito de un proyecto que el compositor medita desde tiempo atrás: el de escribir el texto y la música de una ópera inspirada en la *Eneida*, el poema épico que acunó su adolescencia. La princesa pronunció estas palabras definitivas: "Escuche, si se acobarda ante las penas que esta obra a buen seguro ha de causarle, si tiene usted la debilidad de tener miedo y de no luchar con valentía por Dido y Casandra, no vuelva a aparecer por mi casa, no quiero volver a verle." Son las palabras que Berlioz necesitaba.

De regreso a París, se puso manos a la obra. Dos años más tarde, lo esencial de *Los troyanos* estaba finalizado. Berlioz se había volcado en ello. Es posible

considerar *Los troyanos* como un logro final, una culminación, un testamento, pero también como un astro solitario. Con *Benvenuto*, Berlioz mostró con brillantez de qué era capaz. Con *Los troyanos* tomó la decisión de componer para sí mismo. Ya no tenía que convencer a ignorantes ni que civilizar a bárbaros. Se trataba de ser el arquitecto, es decir, ante todo músico. El homenaje que rinde a la tragedia lírica de Gluck y, yendo más lejos, incluso a Rameau, le permite todas las audacias: un tema antiguo, pantomimas, ballets, la nobleza de las situaciones y del texto, una violencia y una melancolía sobrecogedoras en la música...Es preciso recordar que ya tuvo la loca audacia, en París, a mediados de la década de 1850, de tentar una ópera larga sobre tema antiguo. Es la época de *Orfeo en los infiernos* de Offenbach, la época en la que el mismo Offenbach renuncia "in extremis" a titular *La prise de Troie* (*La toma de Troya*) a su *Bella Helena*.

Berlioz no se encuentra al final de sus problemas. Los cinco años que siguen van a hacer alternar locas esperanzas y exasperante desaliento. La Ópera duda, promete y finalmente renuncia a producir *Los troyanos*. ¡Todo aquel esfuerzo para conseguir solo el estreno de los actos III, IV y V (bajo el título de *Les troyens à Carthage*) y únicamente sobre la escena del pequeño Théâtre-Lyrique (situado en el emplazamiento del actual Théâtre de la Ville, frente al Châtelet), y en unas condiciones lamentables!

Cuando el *opus magnum*, despedazado, es estrenado en 1863 en el Théâtre-Lyrique, Berlioz apenas puede disimular el estado de amargura en que se encuentra. No escuchará jamás los dos primeros actos, rebautizados como *La prise de Troie* (podemos imaginar la afrenta que habría sufrido si Offenbach hubiese mantenido este título). Pero, entretanto, ironía de la historia, ha regresado a su 'ópera italiana muy alegre' de los años de 1830. Esta vez le otorga vida con el título *Béatrice et Bénédicte*, escribe el libreto y asegura el estreno en Baden-Baden durante el verano de 1862.

Lujo e indiferencia: *Béatrice* es también una partitura de una extrema diversidad en la cual Berlioz no otorga la menor traza de lasitud. Él, que había confesado que "hubiera escrito *La infancia de Cristo* hace cuarenta años del mismo modo en que lo he hecho ahora", habría podido confesar que "hubiera escrito *Béatrice et Bénédicte* hace treinta años igual que lo he hecho ahora". Los ritmos caprichosos, la orquesta parlanchina y nerviosa, la energía de las melodías que se encuentran en *Béatrice* son típicas del Berlioz de siempre. El conjunto compone una arquitectura infinitamente delicada cuyo equilibrio se rompe si se altera uno cualquiera de sus elementos. Y, además, explica Berlioz a la princesa Sayn-Wittgenstein, "esta obrita es mucho más difícil de interpretar musicalmente que *Los troyanos*, porque en ella hay humor, cosa que no podía ser introducida en un tema antiguo de forma natural".

Béatrice renueva el género de la ópera cómica gracias a su variedad. Encontramos en ella algunas páginas plenas en la misma línea de *Los troyanos* (el irreal dúo nocturno entre Héro y Ursule, el aria de Béatrice cuya inquietante introducción no deja de recordar a la de la cantata *Cleopatra*), algunos recuerdos

de *Benvenuto Cellini* con su parte de parodia (el aria de Héro con su larghetto alado tras el cual canta sus vocalizaciones), un sublime trío de mujeres que une las voces como si de un ramo de flores se tratase, una marcha nupcial esplendorosa, e incluso una siciliana que retoma el motivo de un romance publicado por Berlioz en 1819 (*Le dépit de la bergère*). La música queda por momentos como en suspenso, o se vuelve juguetona, susurrante, a veces recuerda a Weber cuando los ritmos se ponen a brincar, o tal vez a una Italia soñada cuando se vuelve encantadora y hechizante. Berlioz hace malabarismos con las convenciones; su ópera pulveriza todo lo que podría ser convencional porque la fantasía y el virtuosismo de la música trascienden el género mismo que él ha elegido para otorgarle lustre. Lo que él desea es desgajarse de su tiempo y establecer un diálogo fraternal con Shakespeare, tal como hizo con Goethe en *La condenación del Fausto*, o con Virgilio en *Los troyanos*.

Con sus últimas palabras, llenas de un pesimismo entusiasta (“Seguros de nuestro odio, démonos la mano / Mañana volveremos a ser enemigos”), *Béatrice et Bénédicte* representa la ópera del eterno retorno a sí mismo.

Dejando aparte *Béatrice et Bénédicte*, Berlioz no nos ha dejado más que dos óperas completas: *Benvenuto Cellini* y *Los troyanos*. Estas dos partituras, con veinte años de distancia, son dos pilares de su obra que asimismo guardan relación en cuanto a su inspiración, pues una y otra hablan, efectivamente, de su autor. La primera representa el Berlioz conquistador, el artista que se autoafirma con audacia y temeridad. La segunda es el Berlioz melancólico que ha atravesado la vida y se encarna en tres personajes diferentes: Casandra, la profetisa inspirada a la que nadie escucha; el espectro de Héctor, guardián de los valores eternos; y el mismo Eneas, que parte a fundar Roma, la nueva Troya.

En cierto modo, si *Benvenuto Cellini* es la ópera del fuego, tanto por el fuego de la acción, como por el fuego que permite la fusión del metal de la estatua de Perseo, es el agua lo que baña *Los troyanos*: agua de la nostalgia, agua del viaje a través del Mediterráneo. Dido, en efecto, llegó desde Tiro, en Fenicia (lo que hoy es Líbano) hasta Cartago. En cuanto a Eneas, este viaja de Troya a Cartago, y de allí a Roma. En ambos casos se trata de óperas del Mediterráneo que cantan a una Italia idealizada. E igualmente, en ambos casos se trata de óperas únicas que no serán imitadas por ninguna corriente: Berlioz es ciertamente el músico de lo inesperado.

Christian Wasselin / Scherzo, N°350

Discos

Concierto para piano y orquesta nº 20 KV 466. Sonatas nº 3 KV 281 y nº 12 KV 332 (Mozart) / Seong-Jin Cho, piano / Chamber Orchestra of Europe. Director: Yannick Nézet-Séguin / DG 483-5522 (1 CD)

Solo dos de los veintisiete conciertos para piano y orquesta de Mozart están escritos en modo menor, el nº 20 KV 466 (*Re menor*) y el nº 24 KV 491 (*Do menor*) y ambos presentan aperturas sumidas en las nieblas del dramatismo y de la congoja, para progresivamente irse abriendo hacia una luz más optimista. En el caso de la versión que aquí que se nos ofrece del primero de ellos, el KV 466, el tándem Nézet-Séguin/Cho parece no querer explotar al máximo las posibilidades expresivas de ese *Re menor*. No falta voluntad de explicitar la melancolía y la angustia del primer movimiento, pero siempre desde una relativa distancia del carácter tan claramente *Sturm und Drang* de la obra. Así, por ejemplo, no se les saca todo el partido articulatorio posible a los primeros golpes de las cuerdas, tan premonitorios y de una carga dramática tan acuciante. Por contra, la opción por las maravillosas cadencias de Beethoven parece querer mirar de nuevo hacia adelante en el tiempo. Estupendo el tempo y el fraseo del Romance central, ágil y sin caer en la indolencia. Mucho más volcado hacia lo agónico el Allegro assai final.

Ya en solitario, el pianista coreano nos ofrece sus versiones de dos de las más conocidas sonatas mozartianas. Si en la KV 281 sabe jugar con una pulsación ágil y picada, como mirando hacia atrás al mundo del clave, con una deliciosa y ensoñadora manera de desplegar la melodía del Andante amoroso, en la KV 332 se deja llevar por una relativa suavidad en los ataques y en el fraseo, sobre todo en un Allegro inicial en el que es imposible desprenderse de la memoria de la fulgurante versión de Glenn Gould. Cho desperdicia la oportunidad de un arranque enérgico en la exposición del segundo tema y en el desarrollo posterior. Su versión mejora en muy delicado Adagio y en un mucho más marcado Allegro assai.

Andrés Moreno Mengíbar / Scherzo, Nº350

MUERA CUPIDO / Música teatral en España C. 1700

Obras de Durón, Bononcini, Guerau y De Nebra. Núria Rial, soprano. Accademia del Piacere. Dir.: Fahme Alqhai. Deutsche Harmonia Mundi 19075868472. 1 Cd. Sony Classical. 2019

Este fantástico disco pensado especialmente para los amantes del Barroco, muestra la realidad de la música teatral española al despuntar el siglo XVIII. Con un poderío instrumental impresionante, unos arreglos hermosos y mucho talento, el disco propuesto por el director Fahme Alqhai al frente de su Accademia del Piacere deja claro cómo el estilo italiano arraiga en España de mano de la corte borbónica fundiéndose con los ritmos y armonías locales que tanto influyeron en Sebastián Durón, uno de los nombres fundamentales de la renovación de la música española del momento. Ejemplo de ello son las arias de este autor que se incluyen en el disco o esa deliciosa cantata *Pastorella che tra le selve* de Bononcini –localizada en la Biblioteca Nacional– que descubren en Núria Rial una intérprete excepcional en este repertorio. La soprano catalana luce en todas

sus intervenciones la maravilla de su instrumento y su gusto exquisito en la interpretación, siempre dotando a su elegante fraseo de expresividad y fuerza dramática sin traicionar una emisión en estilo, con una facilidad natural para el ornamento. Alqhai, sus violas y el conjunto la siguen y arropan con absoluta sapiencia.

Pablo Meléndez–Haddad / Ópera Actual Nº223

Agenda

Barcelona

Gran Teatro del Liceu (www.liceubarcelona.cat)

- ***Agrippina* (Händel). Versión en concierto. 18 de mayo de 2019.** Claudio / Luca Pisaroni; Agrippina / Joyce DiDonato; Nerone / Franco Fagioli; Poppea / Elsa Benoit.
- ***Les pêcheurs de perles* (Georges Bizet). 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25 de mayo.** Dir musical: Yves Abel. Escenografía: Marouscha Levy. Dir de escena: Lotte de Beer.

Bilbao

Teatro Arriaga (www.teatroarriaga.eus/)

- ***Einstein on the Beach* (Interpretación, en formato de concierto dramatizado, de la ópera de Philip Glass *Einstein on the Beach*, original de 1976). 26 de mayo de 2019.** Música: Philip Glass. Textos: Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs. Voces: Suzanne Vega. Director musical: Georges-Elie Octors

Oviedo

Teatro Campoamor

- **Gala lírica SIAA Foundation. 30 de mayo de 2019.** Romanzas, arias, dúos y coros de zarzuelas y óperas de grandes compositores de la lírica. Dirección: José María Moreno.

Valencia

Palau de Les Arts (www.lesarts.com/)

- **Rigoletto (Verdi). 14, 17, 19 y 22 de mayo de 2019.** Dir. musical: Roberto Abbado. Dir. escena: Emilio Sagi. Rigoletto / Leo Nucci y Vladimir Stoyanov; Gilda / María Gracia Schiavo.

Sevilla

Teatro de la Maestranza (www.teatrodelamaestranza.es)

- **Flamenco: Dorantes y Marina Heredia. 25 de mayo de 2019.** “La reunión del pianista David Peña Dorantes y de la cantaora granadina Marina Heredia sobre el gran escenario del Teatro de la Maestranza anuncia una velada con pliegos tan intensos como sutiles y poéticos”
- **Andrea Chénier (Umberto Giordano). 5, 8, 11 y 14 de junio de 2019.** Andrea Chénier / Alfred Kim; Carlo Gérard / Juan Jesús Rodríguez; Maddalena di Coigny / Ainhoa Arteta.

Madrid

Teatro Real (www.teatro-real.com)

- **Capriccio (Richard Strauss). 27 de mayo – 14 de junio de 2019.** Dir musical: Asher Fisch. Dir. escena: Christof Loy. La Condesa Madeleine / Malin Byström; El conde / Josef Wagner; Flamand / Norman Reinhardt.
- **Flamenco: Jerez (Gemma Moneo). 29 de mayo de 2019.** “Jerez es la muestra del baile de una tierra y de una familia, la de los Moneo, en la que Gema destaca por su juventud como una de las figuras emergentes del baile tradicional”.

Teatro de la Zarzuela

- **Doña Francisquita (Amadeo Vives, Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw). Del 14 de mayo al 2 de junio.** Dir. musical: Óliver Díaz. Dir. escena: Lluís Pascual. Francisquita / Sabina Puértolas y Sofía Esparza; Fernando / Ismael Jordi y José Luis Sola; Aurora / Ana Ibarra y María Rodríguez.

Las Palmas de Gran Canaria

Teatro Pérez Galdós (<http://www.operalaspalmas.org>)

- **La Sonnambula (Vincenzo Bellini). 4, 6 y 8 de junio.**

Palma de Mallorca

Teatre Principal (<https://www.teatreprincipal.com>)

- **Danza: *Don Quijote* (Compañía Nacional de Danza). 15 y 16 de junio.** Dirección y coreografía: José Carlos Martínez. Música: Ludwig Minkus y Orquesta Simfònica de les Illes Balears.
- ***Recital simfònic* (Gregory Kunde). 7 de junio.** Tenor: Gregory Kunde. Dir. musical: Sergio Alapont. Música: Orquesta Simfònica de les Illes Balears.

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 – 7ª planta.
- 28027 Madrid