

PAU CASALS 408

10 de mayo – 10 de junio

SUMARIO

- **Breves:**
 - Festival en Vilabertrán
 - La postura de Anna Netrebko
 - *Hadrian* por partida doble
 - El Festival Puccini presenta su edición 2022

- **Aniversario:**
 - Alessandro Moreschi, el último castrato
 - Trazamos un perfil de Elmer Bernstein con motivo de su centenario

- **Reportaje.** *La bayadera*: luz en el reino de las sombras (I)
- **Entrevista.** Klaus Mäkelä: “Sibelius forma parte de mi ADN”
- **El horizonte quimérico.** El mayor de los sinsentidos
- **Jazz.** Siete años sin Ornette Coleman
- **Discos**
- **Agenda**

BREVES

Festival en Vilabertrán

La Schubertiada de Vilabertrán (Gerona) celebra este verano 30 años. El certamen liederístico del Ampurdán, que se ha consolidado como uno de los festivales más prestigiosos del ámbito lírico, propone 23 recitales entre el 11 y el 28 de agosto. Inaugurará el certamen la soprano Marlis Petersen en su primera aparición en Vilabertrán. También debutarán en esta edición la mezzo Catriona Morison, la soprano Julie Fuchs, Johanna Wallroth junto a Malcolm Martineau y el veterano barítono Johann Martin Kränzle.

Además, vuelven también recientes incorporaciones, como el barítono Manuel Walser, la mezzo Emma Nikolovska, la soprano Julia Kleiter y Konstantin Krimmel. Finalmente, figuras absolutamente consagradas y vinculadas a la historia del festival, como Juliane Banse, Christoph Prégardien, André Schuen y Matthias Goerne.

***Ópera Actual*, número 256**

La postura de Anna Netrebko

Desde que Rusia invadiera Ucrania, la soprano rusa nacionalizada austriaca Anna Netrebko fue presionada para condenar la guerra que declaró el presidente de Rusia Vladímir Putin. La cantante, que emitió dos comunicados en los que insistía en que estos “no eran momentos para la música y sí para la reflexión”, finalmente decidió retirarse de los escenarios por un tiempo indeterminado. Lo hacía en un comunicado de la Opernhaus Zürich en el que el coliseo suizo anunciaba que aplaza los compromisos que tenía con la diva. Netrebko, como para echar más leña al fuego, después de lamentarse de la guerra, pero sin condenarla, se limitó a publicar una foto en redes sociales en la que aparecía junto al también contestado director Valery Gergiev antes de cerrar al público su cuenta de Instagram.

***Ópera Actual*, número 256**

***Hadrian* por partida doble**

La versión semiescenificada de *Hadrian*, de Rufus Wainwright, programada en el Universal Music Festival en el Teatro Real de Madrid en julio, también se podrá disfrutar este verano en el Festival Castell de Peralada (Gerona). Así lo anticipó la soprano Vanessa Goikoetxea –que dará vida al personaje de Sabina en dicho título– en una entrevista concedida a *El Correo*. El elenco de cantantes, además de Goikoetxea, incluirá a Thomas Hampson, Ainhoa Arteta, Xabier Anduaga, Rubén Amoretti, Alejandro del Cerro, Vicenç Esteve, Gregory Dahl, Pablo García-López, Josep-Ramón Olivé, David Lagares, Berna Perles y Albert Casals.

***Ópera Actual*, número 256**

El Festival Puccini presenta su edición 2022

El Festival Puccini, que tiene lugar todos los años en la localidad italiana de Torre del Lago, ha anunciado la programación de su 68.^a edición. Del 15 de julio al 27 de agosto, el festival recupera su tradicional despliegue escénico en el Gran Teatro al aire libre de Torre del Lago tras las restricciones impuestas por la pandemia en 2020 y 2021. El programa de este año, con el tema de la juventud como hilo conductor, ofrece cuatro títulos puccinianos, dos de los cuales son nuevas producciones.

Abre el festival *Madama Butterfly* (15 y 30 de julio; 6 de agosto) con dirección musical de Alberto Veronesi y escénica de Manu Lalli. Encabezan el reparto Rachele Stanlsci (*Butterfly*) y Vincenzo Costanzo (*Pinkerton*). *Tosca* (16 y 29 de julio; 13 y 26 de agosto) será una de las dos nuevas producciones, firmada por Pier Luigi Pizzi bajo la batuta de Enrico Calesso. Svetlana Aksenova, Ivan Magri y Roberto Frontali conformarán el trío protagonista.

Turandot (23 de julio; 5; 12 y 20 de agosto) contará con el montaje de Daniele Abbado y la batuta de Michele Gamba. Karine Babajanyan encarnará a la princesa de hielo y Theodor Ilincai a Calaf. La otra nueva producción será *La Rondine* (19 y 27 de agosto), con puesta en escena de Denis Krief y el debut en el foso del Festival Puccini de Robert Treviño, actual titular de Euskadiko Orkestra. Jaquelyn Wagner será Magda e Iván Ayón-Rivas, Ruggero.

Scherzo, número 382

ANIVERSARIO

Cien años después de su muerte

Alessandro Moreschi, el último castrato

Alessandro Moreschi sigue siendo un artista controvertido. Para algunas personas, sus grabaciones son un tesoro. Para otras, son la prueba de su incompetencia. En todo caso, estamos ante una de las figuras más excepcionales de la historia de la fonografía. Desaparecido el 21 de abril de 1922, hace ahora cien años, ostenta el raro mérito de ser el único castrato registrado en disco como solista. Su privilegio y su condena fue vivir fuera del tiempo que le correspondía, cuando su voz, su arte y su propio cuerpo pertenecían al pasado.

Nace en 1858, en Montecompatri, cerca de Roma. La fecha exacta de su operación no se sabe. Pero casi seguro que hacia 1870 el pequeño Alessandro ya no es un chico como los demás. La castración determinará su profesión y su identidad. No han faltado quienes la han atribuido a causas fisiológicas o accidentales, como ya se hacía en el siglo anterior para encubrirla.

Pero el momento histórico es muy distinto: a mediados del XIX las mutilaciones han caído en picado. Los padres de estos niños ya no buscan la gloria, solo la subsistencia. Tras un largo reinado, los castrati han desaparecido de los teatros de ópera. Su canto, e incluso su sexualidad, se identifican con la degeneración del *Ancien Régime*. Y la nueva técnica del do de pecho de los tenores, atacando agudos sin falsete, abre una nueva era de músculo y testosterona en la escena lírica.

Alessandro solo tenía una alternativa: la música sacra. Y un destino: Roma, que, fiel a una tradición de tres siglos, todavía mantenía coros que incluían este tipo de voces. Aquella música de ángeles era un signo más de la cruzada imposible que el papado estaba librando contra su propia época y la Italia del *Risorgimento*. Tras deslumbrar con su voz de soprano durante años en San Juan de Letrán, en 1883 el joven ingresa en la Capilla Sixtina, donde seguirá brillando como solista. "Il angelo di Roma" lo llamaban.

Aunque aquellos no eran los coros de los tiempos de Allegri. De los otros seis castrati que había en la capilla al incorporarse Moreschi, la mayoría eran cantantes mediocres o estaban en decadencia.

Además, arreciaban las críticas contra su forma de hacer música. En muchos sitios de Europa se clamaba por un retorno a los orígenes, para depurar el canto litúrgico de las notas ornamentales y demás licencias asociadas con los castrati. Por ética y por estética había que terminar con esa tradición corrupta. Y eso exigía deshacerse de sus portadores.

Con el nombramiento del reformista exaltado Lorenzo Perosi como nuevo director del coro de la Capilla Sixtina, la nueva estética invade la Santa Sede, y

en 1902 la tradición encaja un golpe definitivo: prohibido contratar a más castrati. Su tiempo entra en la recta final.

Una grabación única

Es justo entonces cuando se presenta en Roma Fred Gaisberg, el hombre fuerte de la compañía discográfica The Gramophone, que, atraído por el arte (y el morbo) anacrónico de los castrati, quiere capturarlo antes de que desaparezca para siempre. Consigue la autorización y, en una sala fastuosa, cubierta de pinturas de Tiziano, Rafael y Tintoretto, Moreschi canta ante las tres bocinas allí instaladas, solo y con el coro, y grabará de nuevo dos años después, esta vez sin Gaisberg (en total, diecisiete registros, que se sepa).

Si todavía hay alguien que no los ha escuchado, le espera un *shock*. Hay que oír para creer. Moreschi no hace falsete. No parece un hombre ni una mujer ni un niño. Asombro, todo. Puntos de referencia, cero.

Pero nuestros moldes se rompen en todos los sentidos, para bien y para mal. Es verdad que las frecuencias agudas se pierden más que las graves en las viejas grabaciones acústicas, y también lo es que el cantante aplica dos estrategias hoy desfasadas: una expresión lacrimógena y la libre introducción de notas no escritas.

Es lo de menos. Lo que de verdad sobrecoge son las fuerzas centrífugas de su propia voz, que la rompen en dos registros enfrentados. Su color muta según ascienden y descienden las líneas, siendo su punto más débil los saltos descendentes, que precipitan la voz a una zona de sombra, de sonidos amargos, más próximos al sollozo que al canto (véase, por ejemplo, su famosa versión del *Ave Maria* de Bach-Gounod).

Y, sin embargo, la luz puede irradiar en el momento más inesperado, cuando Moreschi vuela por las alturas trazando líneas sinuosas, de intervalos cortos, flotando por encima del coro, que suena en la distancia (como en los mejores pasajes del motete *Domine salvum fac*). Es ahí donde brilla ese esmalte que no puede compararse con nada ni nadie.

Caben varias hipótesis para explicar o contextualizar las deficiencias de estos registros: el mero hecho de grabar erizaba los nervios a muchos artistas de aquel entonces. Además, Moreschi se sentía acosado por fuerzas poderosas que estaban destruyendo todo lo que él representaba. Tampoco puede descartarse que su voz, aunque todavía rondaba los 45 años, estuviera perdiendo facultades, y, probablemente, nunca fue uno de los más grandes.

El hecho es que en 1904 termina la breve carrera discográfica del artista romano. Seguirá vinculado a la Capilla Sixtina hasta la expiración de su contrato en 1913, y al año siguiente, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial, su admirador e historiador de los castrati Franz Haböck aún sueña con llevarlo de gira por Europa cantando el repertorio de Farinelli. Nunca se hizo. Y Moreschi, poco a poco, fue apartándose de un mundo que no podía comprender. Quizás

porque sentía que ese mundo, más que exhibir la belleza de su voz, estaba exhibiendo su identidad.

Vicente Carreres
Scherzo, número 383

Entre luminosas praderas y almas sombrías

Trazamos un perfil de Elmer Bernstein con motivo de su centenario

No fueron pocas las ocasiones en las que Elmer tuvo que aclarar su nula relación de parentesco con el más conocido de los Bernstein del siglo XX, Leonard. Ambos tenían padres de ascendencia ucraniana y una estrecha vinculación con la Gran Manzana, pero solo les unía una buena amistad.

A diferencia de Leonard, cuyo progenitor se opuso al interés de su hijo por la música, los de Elmer Bernstein (1922-2004) le empujaron, prácticamente desde sus primeros pasos, a tomar el rumbo de una carrera artística. En su adolescencia fue pintor, bailarín, actor, pero fue el piano el que acabó por conquistarle.

Con 12 años, en el Metropolitan Opera House, Wagner le abrió las puertas de un nuevo mundo. *La valquiria* despertó en él la energía de la improvisación. En lugar de practicar sus escalas y arpeggios, comenzó a fantasear con pequeñas composiciones. Un día, su profesora de piano decidió llevarle ante un maestro de campanillas. Para Aaron Copland, el imberbe tocó un pequeño vals en la menor de su exiguo repertorio. La profesora buscó aprobación: “¿Tiene algún talento este chico?”, le preguntó. La respuesta del autor de *Rodeo* fue de las de enmarcar: “No lo sé, démosle unas clases y lo descubriremos”.

¡Y claro que el chico tenía talento! Primero, con Copland, y, más tarde, con Stefan Wolpe, recibiría una intensa instrucción musical al tiempo que empezaba una sólida carrera como concertista de piano. Durante la Segunda Guerra Mundial, destinado a las fuerzas especiales de propaganda del Ejército del Aire, escribiría y arreglaría canciones patrióticas.

La música folclórica americana era considerada un reducto del pensamiento de izquierdas, y Bernstein abrazaba con pasión esas ideas. Ya de civil, conseguiría un empleo en la Radio de las Naciones Unidas, donde uno de sus trabajos acabaría llamando la atención del vicepresidente de Columbia Pictures, Sidney Buchman. La oferta se traduciría en su primera obra para cine, *Saturday's hero* (*El ídolo*, 1951).

Los inicios no fueron un camino de rosas, todo lo contrario. Alternó moderados éxitos con trabajos que solo le permitían sobrevivir. Una época en la que los negros nubarrones de la política se cernieron sobre su cabeza. En 1955 parecía que la suerte volvía a sonreírle. Había compuesto para Preminger la primera

partitura íntegramente de jazz de la historia del cine, *The man with the golden arm* (*El hombre del brazo de oro*, 1955), con un éxito clamoroso.

Cuando Victor Young enfermó gravemente, Cecil B. De Mille recurrió a él para la mastodóntica *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*, 1956), en un proceso de composición que se alargó más de un año. Por entonces, Bernstein formaba parte de las listas grises impulsadas por el senador McCarthy. Su no afiliación al Partido Comunista le había librado, de momento, de engrosar la lista negra.

Cuando se enteró, De Mille le llamó inmediatamente a su despacho. Anticomunista confeso y presidente de la Motion Pictures Alliance, una organización que se dedicaba a mantener la propaganda comunista fuera de las películas, el director pareció aceptar sus explicaciones. Se llevó un sermón, pero De Mille decidió mantenerle en la producción y salvar, de paso, una carrera que acababa de dar sus primeros pasos.

En 1960 llegaría uno de sus hitos. *The magnificent seven* (*Los siete magníficos*) era su primer trabajo para un western de gran *scope*. El folclore americano y su maestro Copland conforman las claves estéticas. Su principal contribución a la película tiene que ver con su impulso y energía desbordantes. Siendo Sturges un director clásico, de sutiles movimientos de cámara, Bernstein convierte un “estudio de personajes” en una de las aventuras más emocionantes jamás filmada. La fórmula funcionó a las mil maravillas, y la pareja repetiría esquemas en otras dos grandes estampas de la época: *The great escape* (*La gran evasión*, 1963) y *The hallelujah trail* (*La batalla de las colinas del whisky*, 1965).

Pero mucho más allá del éxito popular de sus partituras del Oeste, Elmer fue durante los años 60 el maestro del intimismo, de la sensibilidad, a partir de trabajos camerísticos en los que mostró la fragilidad y complejidad humana. En *To kill a mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962) convirtiendo la mirada infantil en el epicentro del relato musical. El piano, tocado con una mano como lo haría un niño, acaba por encontrar la melodía.

El resto es historia de la música cinematográfica. En *Birdman of Alcatraz* (*El hombre de Alcatraz*, 1962) al encontrar el lugar en el mundo de un recluso conflictivo, mostrando su humanidad a través de un discurso profundo, una sobria economía de medios y una instrumentación prodigiosamente a la intemperie. En *Summer and smoke* (*Verano y humo*, 1961), conduciéndonos al universo poético e inconformista de Tennessee Williams a través de una música sinuosa y dramática.

Durante los años 70, el cine sufrió profundos cambios. La contracultura imperante alcanzó a la música, desplazando a los maestros de la vieja escuela. El final de la década fue especialmente difícil para él. John Landis le rescataría en comedias irreverentes hasta que el pelotazo de *Ghostbusters* (*Los cazafantasmas*, 1984) le obligaría a un examen de conciencia. No quería más comedias. Hollywood, tan proclive a la estandarización, le había encasillado.

Comenzó a forjar nuevas relaciones con directores de prestigio como Jim Sheridan –*My left foot (Mi pie izquierdo, 1989)*, *The field (El prado, 1990)* –, Stephen Frears –*The grifters (Los timadores, 1990)* –, Francis Coppola –*The rainmaker (Legítima defensa, 1997)* – y en especial con Martin Scorsesse –*Cape Fear (El cabo del miedo, 1991)*, *The age of innocence (La edad de la inocencia, 1993)*, *Bringing out the dead (Al límite, 1999)*– hasta que, en el 2002, su partitura para *Gangs of New York* fue rechazada.

Ese año, Bernstein se despedía del cine con la brillante *Far from Heaven (Lejos del cielo, 2002)*, un homenaje al cine clásico a las órdenes de Todd Haynes. No pudo soñar mejor final en la industria. La música cinematográfica, como arte emocional, consiste en mostrar a la audiencia lo que debe sentir. En su último filme rompía las barreras de una época (finales de los 50, dominada por el racismo y la intolerancia) que imponía límites a las emociones, construyendo una música que nos permitía soñar con un mundo más justo.

Miguel Ángel Ordóñez
Scherzo, número 383

REPORTAJE

***La bayadera*: luz en el reino de las sombras (I)**

***La bayadera* entró en enero de 2022 en el repertorio del Teatro alla Scala de Milán y, más tarde, se vio en la Ópera de Oslo y en la Ópera de La Bastilla de París. Finalmente, en Valencia la veremos en junio con el Ballet de Perm. La revista *Pau Casals* ofrece, en dos entregas, una sucinta visión teórica y actualizada del que, probablemente, es el más complejo título de todo el repertorio del ballet.**

El inventario de este título en el siglo XX y lo transcurrido del XXI alcanza ya el centenar de montajes. *La bayadera* ha pasado de una discreta pervivencia como culmen de refinamiento espectacular a establecerse como un valor seguro de la programación. Este exótico título orientalista atesora una enorme y rica variedad de bailes, con mayoría proveniente de la herencia directa de Petipa como un maestro maduro, al seguir el complejo modelo de *ballet à grand spectacle*, pero sin desdeñar las muy variopintas aportaciones en el siglo XX, que van desde Vagánova, Chabukiani y Sergeev, a Makarova, Nureyev, Vikharev o Grigorovich.

Florecen por todas partes nuevas versiones integrales de *La bayadera*, obra que fue un éxito desde el primer día de su estreno en 1877, y que no ha conocido olvido ni ostracismo. *La bayadera* nunca salió del repertorio activo, como sí lo han hecho en algún momento el resto de los títulos canónicos (*Giselle*, *Lago*, *Coppélia*, *Fille...*).

El Teatro alla Scala integra a la versión de Rudolf Nureyev diseños de Luisa Spinatelli (antes, tuvieron los de Makarova). La respetuosa, aunque algo fría, recreación de Yuri Grigorovich que se baila hoy en países de Europa oriental y de Asia, también ha sido asimilada –renovada en parte– por el Bolshói de Moscú y resume la versión anterior de 1991. Con libreto de excelente progresión dramática y música efectiva e inspirada que es la mejor del autor, *La bayadera* es obra definitiva de transición entre el tardorromanticismo y el academicismo ruso.

Una obra mastodóntica

El estreno mundial de *La bayadera* tuvo lugar el 4 de febrero de 1877 (23 de enero en calendario juliano) en el Teatro Bolshói Kamenny de San Petersburgo, hoy desaparecido. Los diseños escenográficos correspondieron a Piotr Lambkin, Orest Allegri y Adolf Kwapp. ¿Y por qué tantos pintores, decoradores y vestuaristas implicados? Pues por la complejidad y exotismo de la ambientación (se calcula que la obra precisaba –tenía cuatro actos y entre cinco y siete cuadros– un total de entre 450 y 530 trajes).

La bayadera causó furor entre la aristocracia, los intelectuales, los cronistas y los “balletómanos”. El estreno fue benéfico, a favor de la bailarina que interpretaba

a Nikia (o Nikiya), Ekaterina Ottona Vazem (Moscú, 1848-Leningrado, 1937). El primer Solor fue Lev Ivanov. Y la primera Gamzatti, Maria Gorchenkova. Ivanov era un mimo experto de 44 años en 1877.

Los muy lujosos decorados, repletos de intrincados mecanismos, trampantojos y basados en las muy abarrocadas decoraciones clásicas de la India, fueron repartidos entre varios pintores para llegar a tiempo. En medio de esto, tocaba poner a punto el elefante de la entrada de Solor (lo manejaban seis maromos ocultos). Era casi un autómatas: movía la trompa, las orejas y agachaba la enorme cabeza. El elefante, al que apodaron Pierre (pues era francés, fabricado en unos talleres parisenses), ya había sido usado en 1868 para el ballet de Petipa *El rey Candaules* y, al parecer, alguna vez también se usó en la ópera *Aida*.

Hace apenas diez años considerábamos que solo cuatro o cinco compañías del mundo eran capaces de ofrecer las prestaciones necesarias para producir, bailar bien y llevar adelante una *Bayadera* (Mariinski, Bolshói, Ópera de París, Royal Ballet de Londres o ABT de Nueva York).

Esto ha cambiado (llamémoslo “democratización del repertorio”). *La bayadera* se ha convertido en un metro de oro del gran ballet; es muy difícil de cuajar, ya sea con 24 o con 32 *devadasis* en el Reino de las Sombras. El término *bayaderka* (en ruso, *baderka*; en español, bayadera; en francés, *bayadère*) proviene de la voz portuguesa *bailadeiras*, y la usaron cronistas que llegaron a la India en el siglo XVI, como Duarte Barbosa. Camoens usa profusamente la palabra *bailadeiras*, y ese es el origen de las bayaderas, bailarinas de escuela y claustro, residentes en templos y palacios.

En 1839 hubo, por primera vez en Europa, una gira de una compañía de danza de auténticas bayaderas, bailarinas indias que dominaban estilos como Baratanayán y Katakali. Théophile Gautier enloqueció con Amani, solista principal del conjunto visitante. Es probable que los hermanos Petipa –Lucien y Marius– entonces en París, vieran bailar a estas beldades con cascabeles de plata en los tobillos y pies descalzos teñidos de púrpura. Años después, Amina volvió a salir en los periódicos, ya que se suicidó ahorcándose en Londres una noche fría y neblinosa. En 1858, Gautier terminó el libreto de *Sacountalá*, raíz literal de *La bayadera*, y confesó que aún soñaba con Amani.

Primeros ballets

Hay antecedentes directos del ballet *La bayadera* de 1877. Primero, *Les bayadères* (música de Charles-Simon Catel y coreografía de Pierre Gardel), catalogada como Grand Opéra-ballet, *première* en la Ópera de París en 1814, repuesta en Burdeos en 1818 y, por fin, llevada al Teatro de La Moneda de Bruselas en 1820 por (Jean) Antoine Petipa, padre de Marius; tres años después, en 1823, (Jean) Antoine Petipa hace su versión en Bruselas también de *Le bazar de Ispahan*, ballet de acción en un acto con libreto de Monsieur Roger, a la que Petipa (padre) añadió una formación de bayaderas que, sin embargo, no estaban en el estreno de Lyon de 1814.

Luego, por fin, llega *Le dieu et la bayadère*, ópera-ballet de Auber, con libreto de Scribe y coreografía de las partes danzadas por Filippo Taglioni; su hija, Marie Taglioni, encarnaba a Zoloë; la otra bailarina, Lise Noblet, era Fatmé, mientras la soprano Laure Cinti-Damoreau era Ninka.

Como se ve, la relación en los nombres de caracteres, donde también se juega al personaje oponente o “contrapersonaje”, es una herencia que viene de las habilidades de los libretos de la ópera *belcantista*, y llega hasta Verdi (pensemos un momento en *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *I puritani*, hasta llegar a *Aida*). Esta ópera-ballet, *Le dieu et la bayadère*, sale de una balada de Goethe, y se repone varias veces en la Ópera en años sucesivos (1837 y 1844).

Marius Petipa partió de España a Rusia en 1845-1846 con el recuerdo muy vivo de esta obra. Debe decirse que, poco antes de empezar a crear *La bayadera*, Petipa había terminado de coreografiar los bailables de *Aida* (Verdi) para ser estrenada en San Petersburgo y estaba muy influenciado por los ambientes exóticos y orientales.

Roger Salas
Scherzo, número 383

ENTREVISTA

Klaus Mäkelä: “Sibelius forma parte de mi ADN”

Podría considerarse una promesa, pero Klaus Mäkelä es una realidad incuestionable. Este joven director finlandés (Helsinki, 1996) se ha convertido en estos difíciles años de pandemia en uno de los músicos más interesantes y deseados del orbe clásico. Le avala una desconcertante combinación de frescura, talento y madurez que el crítico noruego Olav Egil Aune resumió, en 2018, en una pregunta nada retórica: “¿Es Mäkelä un joven de 60 años o un ‘viejo’ de 22?”. No solo es el más talentoso astro del podio formado por Jorma Panula en la Academia Sibelius de Helsinki, sino que acaba de firmar con la Filarmónica de Oslo una de las mejores integrales de las sinfonías de Sibelius de toda la fonografía.

Mäkelä comenzó a estudiar dirección de orquesta con 12 años y debutó profesionalmente con 18, al tiempo que mantenía una trayectoria como solista de violonchelo. Tocó primero con las Sinfónicas de Lahti y Kuopio. Y en 2017 obtuvo su primer nombramiento como director invitado de la Orquesta de la Radio de Suecia. Allí comenzó un ascenso imparable. Un año después, sumó las direcciones artísticas de la Tapiola Sinfonietta y del Festival de Turku. Pero también fue nombrado titular de la Filarmónica de Oslo. Cada debut de Mäkelä con una orquesta se convierte en un flechazo.

Le sucedió, en junio de 2019, con la Orquesta de París, que pocos meses después lo propuso como titular por cinco años, a partir de la temporada 2022-2023. Y sus *affaires* han seguido durante la pandemia con la Sinfónica de la Radio de Baviera y el Concertgebouw de Ámsterdam, que parece discretamente interesada en que sea su próximo titular. Hace poco, debutó al frente de la Sinfónica de Chicago, y la próxima temporada se subirá al podio de la Filarmónica de Berlín.

En España, aparte de una visita a Galicia en 2018, ha realizado una exitosa residencia en la última edición del Festival de Granada, donde dirigió tres conciertos a tres orquestas diferentes. Pero no regresará hasta la temporada 2023-2024, al frente del Concertgebouw de Ámsterdam y en los ciclos de Ibermúsica.

Empecemos por una curiosa paradoja. Usted fue nombrado titular de la Filarmónica de Oslo con 22 años, tras dirigir un concierto extraordinario destinado a la tercera edad. ¿Cómo fue ese debut en la capital noruega?

Fue en mayo de 2018 y fue casi improvisado. Iba a debutar con la orquesta al año siguiente, pero me propusieron conocerla con antelación para dirigir un concierto especial relacionado con el Día Nacional de Noruega. Y acepté. Diseñamos un programa breve, con la *Séptima sinfonía* de Sibelius como plato principal, que abrimos con obras de Grieg y Svendsen, y terminamos con *Finlandia*.

Tan solo tuve un día de ensayo y acababa de llegar desde Japón, por lo que estaba bastante cansado. Pero empezamos por la mañana con la sinfonía de

Sibelius y todo fue estupendo. Me encontré con un grupo de gente maravillosa, músicos muy generosos que se tomaban con total implicación cualquier detalle relacionado con la preparación del concierto. Una voluntad de trabajo que refleja, para mí, el espíritu de Mariss Jansons como titular de esta orquesta durante más de dos décadas. El concierto salió muy bien y algo pasó después, pues me llamaron para ofrecerme la titularidad. Estaba barajando otras opciones, pero acepté de inmediato. No obstante, fue un riesgo muy grande tanto para la orquesta, que tan solo me conocía de un concierto, como para mí, que era muy joven.

Pero esa primera impresión debió fortalecerse en sus siguientes visitas a Oslo. Lo digo porque, en mayo de 2020, ampliaron su contrato cuatro años más, a pesar de que ni siquiera había comenzado.

Así fue. Entre medias volví a dirigir varios conciertos aquí con sinfonías centrales del repertorio, como la *Novena* de Beethoven y la *Quinta* de Shostakóvich. Y todo salió de maravilla. La orquesta se mostró muy cariñosa conmigo y seguimos trabajando juntos con mucha intensidad. De hecho, creo que las grabaciones de Sibelius que hicimos durante el confinamiento estrecharon todavía más nuestra relación personal y musical. Pasamos tanto tiempo juntos que parece como si nos conociéramos desde hace 10 o 15 años.

Usted planificó centrar su primera temporada en Oslo, la 2020-2021, en la integral de las siete sinfonías de Sibelius, aunque la pandemia obligó a cancelar casi todos sus conciertos. ¿Optaron entonces por grabarlas?

Esta orquesta lleva en la sangre la música de Sibelius y también forma parte de mi ADN. Pero no habían tocado el ciclo completo de sus sinfonías desde hacía muchos años y, además, se cumplía el centenario de la visita que hizo el compositor a Oslo, en marzo de 1921, para dirigir a esta orquesta con su *Primera sinfonía*.

Comenzamos a planificar la integral, con programas interesantes en torno a cada sinfonía, pero además comenzamos a hablar de grabaciones con varias compañías. Al final llegamos a un acuerdo con Decca. Les planteamos grabar Sibelius y aceptaron. Todo se decidió con naturalidad y no hubo ninguna discusión al respecto.

¿La grabación de todas las sinfonías se planificó desde el principio como un lanzamiento conjunto?

Sí, pues quería abarcar toda la narrativa de Sibelius. Considero que sus siete sinfonías conforman un ciclo muy atractivo. Una evolución que parte de la tradición germana y el repertorio ruso, y se transforma en algo completamente libre y original con texturas cada vez más orgánicas. Su *Primera sinfonía*, por ejemplo, es más física, con mucha presencia de la cuerda en su orquestación y un uso bastante tradicional del viento.

Pero todo empieza a cambiar en la *Tercera* y en la *Cuarta*. Y en la *Quinta* la cuerda toca muy pocas melodías, aunque aporta muchas texturas. La *Sexta* y la *Séptima* son la música más bella y pura que escribió Sibelius. Y ambas forman un conjunto ideal, donde la *Séptima* sería algo así como el último movimiento de la *Sexta*.

Entiendo que la *Séptima* es su preferida.

Por supuesto. Es un milagro sinfónico, pues condensa todo el ámbito expresivo en 20 minutos. Y al igual que la *Cuarta* juega con la atonalidad, aunque todos los conflictos y tensiones se resuelven al final con ese do mayor que cierra la obra, que fue el resultado de un trabajo muy duro tras varias versiones.

Pero también añade el poema sinfónico *Tapiola* y cierra con esos tres breves fragmentos, descubiertos en 2011, de su misteriosa *Octava sinfonía* que parecen una especie de signo de interrogación. ¿Son para usted un símbolo del silencio final de Sibelius?

He pensado muchas veces en ello, pues Sibelius era una persona muy creativa y, como sabe, no publicó ninguna obra en los últimos 30 años de su vida. Es algo increíble. Para mí hay varias razones. Era muy crítico consigo mismo y su música solía ser una reacción contra algo. Pero creo que pensó que su expresión estaba limitada tras las *Séptima* y *Tapiola*. Lo podemos comprobar en esos tres fragmentos de su *Octava sinfonía*, que caminan al borde de la atonalidad con disonancias no resueltas en secuencias difíciles de descifrar.

Pero también hay una razón práctica, que se deduce del manuscrito de la *Séptima* y sus borradores, y es el temblor en su mano como consecuencia de su alcoholismo. Es posible que su silencio fuese la combinación de esa autocrítica, el camino emprendido por la música de los años 30 y 40 del siglo XX y la presión pública como héroe finlandés y compositor internacionalmente reconocido. No obstante, hay fuentes que aseguran que quizá terminase esa *Octava sinfonía* tras dedicarle más de 10 años de trabajo.

Y aunque todo parece indicar que quemó el manuscrito a mediados de los 40, hay una remota posibilidad de que llegase a enviarlo a un copista y aparezca algún día en un ático olvidado dentro de una caja. Puede que todo esto sea una leyenda o quizá no.

Imagino que la grabación se realizó respetando el distanciamiento social marcado por las autoridades sanitarias noruegas. ¿Cómo fue la experiencia?

Fue todo muy extraño al principio, pues había un metro y medio de distancia entre cada músico. Y la orquesta conocía mejor unas sinfonías que otras, como la *Primera*, la *Segunda* y la *Quinta*, que habían tocado bajo la dirección de Mariss Jansons o Jukka-Pekka Saraste. Pero debo reconocer que se adaptaron muy rápido y trabajaron con gran intensidad y disciplina. Me refiero a que, cuando tocas con semejante distancia dentro de una sección, como los violines primeros, escuchas mucho más tu propio sonido que el conjunto. Y tienes que desarrollar una confianza especial en el grupo que te permita escuchar con los ojos más que con los oídos.

Debo reconocer que los discos suenan admirablemente y están llenos de detalles orquestales atmosféricos exquisitos.

Es muy amable por esas palabras. Aunque la sala de conciertos de Oslo no tiene una acústica muy variada, el hecho de sentar a los músicos de la orquesta con esa distancia ha provocado que el sonido de la orquesta suene más ambiental y

espaciado entre las voces. Y, por ejemplo, momentos muy densos, como el final del primer movimiento de la *Quinta sinfonía*, donde todo el mundo toca a la vez y es normal que suene algo embarullado en muchas grabaciones, aquí es posible identificar cada familia instrumental con total claridad. Ha sido un reto, pero también una oportunidad.

Imagino que también fue necesario dividir la grabación de las sinfonías a lo largo de diferentes meses.

Sí, no hubo más remedio que hacerlo así, pues en Noruega el confinamiento fue muy estricto y todo estaba completamente cerrado. Lo dividimos en tres periodos, en los que me resultaba difícil venir desde Helsinki. Incluso recibí algunas negativas del gobierno noruego para poder entrar en el país. Y tenía que volver a solicitarlo. Pero cada vez que venía podía residir un mes en Oslo.

Tengo entendido que Mahler fue otro compositor que le acompañó durante el primer confinamiento.

Sí, es otro de mis proyectos: estudiar todas sus sinfonías. Ahora cada vez dirijo más Mahler y me siento más comfortable con su música, aunque creo que es un proyecto para toda una vida.

Recuerdo que en otra entrevista me contó que quiso convertirse en director con 7 años tras cantar dentro del coro de niños de *Carmen* en la Ópera Nacional Finlandesa. ¿Tiene algún proyecto relacionado con la ópera a corto o medio plazo?

Mi amor por la música, en muchos sentidos, se inició con la ópera, y recuerdo haber cantado de niño en varias óperas importantes además de *Carmen*, como *La Bohème*, *Tosca*, *Boris Godunov*, *Jovanschina* y *La mujer sin sombra*. Por supuesto que quiero dirigir ópera. Pero a corto plazo me resulta imposible como titular de dos orquestas.

La ópera necesita tiempo, y si me implico en una producción me gustaría estar presente en todo el proceso. Tengo varios planes para dirigir ópera escenificada a partir de 2026, aunque estoy pensando hacer alguna ópera en versión de concierto quizá en un par de años. Soy consciente de que no se puede hacer todo al mismo tiempo y no tengo prisa. Herbert Blomstedt fue titular en Oslo en los años 60 y todavía sigue viniendo a dirigir cada año.

No obstante, la tradición finlandesa y la escuela de Jorma Panula suelen incidir más en el repertorio sinfónico que en la ópera.

Sí, es verdad. La tradición alemana está más relacionada con el piano y construye su experiencia desde los pequeños teatros de ópera. En cambio, la tradición finlandesa parte básicamente de la idea de que cada uno de nosotros somos también músicos de orquesta. Cuando teníamos clases de dirección con Panula, recuerdo que todos nosotros tocábamos también dentro de la orquesta que dirigían nuestros compañeros. Eso nos permitía aprender desde dentro.

Usted sigue tocando el violonchelo y suele hacer música de cámara con los músicos de sus orquestas. Por ejemplo, en febrero pasado, tras dirigir el *Concierto para violín* de Brahms con la Orquesta de París, tocó también su *Quinteto con clarinete* junto a la violinista Isabelle Faust y varios

integrantes de la orquesta. ¿Qué le aporta esa relación paralela con los músicos de sus orquestas?

Esto es muy importante para mí. Creo que es un camino diferente para conectar con los músicos de las orquestas que dirijo. Y es siempre maravilloso compartir con ellos este repertorio. Aprendes mucho más en un ensayo de música de cámara que en dos años dirigiéndoles desde el podio. Y los comprendes de otra forma. Me refiero a que, tocando música de cámara con ellos, vislumbro detalles que puedo desarrollar dirigiéndoles desde el podio.

Hablemos de proyectos fonográficos. ¿Cuál será su próximo proyecto con Decca?

Será Shostakóvich. Las cancelaciones de nuestros conciertos en Oslo durante el mes de enero, por el ascenso de la variante ómicron, nos han permitido grabar las sinfonías *Sexta* y *Décima*. Es el comienzo de un proyecto en que grabaremos más sinfonías suyas. Y con la Orquesta de París voy a registrar un proyecto centrado en los ballets rusos, que empezaremos por *El pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera*, de Stravinski. Me encanta grabar para Decca Classics pues adoro la historia de este sello discográfico.

Precisamente, este mes debutará con la Sinfónica de Chicago dirigiendo *El pájaro de fuego*.

Efectivamente. Y será mi primera vez con el ballet completo, pues hasta ahora tan solo había dirigido la *suite*. Es una orquesta extraordinaria y tienen una gran tradición tocando Stravinski. Por ejemplo, Pierre Boulez grabó con ellos su legendario disco de *El pájaro de fuego* en DG.

Será una de sus pocas actuaciones como invitado esta temporada, pues veo que está muy centrado entre Oslo y París.

Trato de limitar mis actuaciones como director invitado. Tengo algunos conciertos con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, dos semanas al año con la Orquesta de Cleveland y alguna colaboración más con orquestas alemanas, como la Radio de Baviera, y la próxima temporada debutaré con la Filarmónica de Berlín. Les he propuesto un programa que me parece fascinante y que combina la *Sexta sinfonía* de Shostakóvich y Chaikovski.

Me gustaría terminar preguntándole por la música contemporánea, que suele integrar admirablemente en sus programaciones.

Le puedo adelantar que he encargado al peruano Jimmy López una nueva obra para la inauguración de la próxima temporada en la Orquesta de París en que iniciaré mi titularidad. Allí he intentado combinar compositores internacionales y franceses, pues también he comisionado nuevas obras a Pascal Dusapin y a Betsy Jolas. En cuanto a Oslo, estamos barajando encargos a varios compositores noruegos, aunque también me gustaría encargar algo al norteamericano Andrew Norman y quizá participar en una nueva comisión compartida de Kaija Saariaho.

**Pablo L. Rodríguez
Scherzo, número 383**

EL HORIZONTE QUIMÉRICO

El mayor de los sinsentidos

Extrañamente, aquel horror estimuló la creatividad de todos. El conductor de ambulancias Maurice Ravel, por ejemplo, pasó una semana perdido en el bosque; le habían dado por muerto tras explotar una mina al paso de su vehículo.

Al regresar, se encontró con que sus seis colegas de las otras ambulancias habían muerto en un ataque con gases y decidió homenajearles con una *suite* inspirada en el músico barroco Couperin, en la que cada pieza estaría dedicada a uno de ellos. De esta manera, se honró como merecían a los tenientes Prelude y Forlane, a los soldados Fugue, Rigaudon y Menuet, y al capitán Toccata, si bien sus nombres nunca pudieron hallarse en la lista de los caídos aquellos días...

Sí que tuvieron noticia, en cambio, los boches de la existencia de Alberic Magnard, al que se denominaba “el Bruckner francés”, y como Bruckner, aunque austriaco, solo había uno, se apresuraron a acabar con tan nefasta competencia. Así que rodearon su villa y le prendieron fuego con él y todas sus partituras dentro, mientras Magnard, desde un balcón, se llevaba unos cuantos de ellos por delante desarrollando un monótono tema cíclico de disparos de fusil semiautomático hasta que se le acabó la munición.

Más suerte tuvo el soldado Gustav van Holst en el frente de Salónica. El origen alemán de su apellido causaba resquemor y constantes sospechas de que pudiera tratarse de un espía entre sus compañeros. Por fortuna, en un contraataque otomano, una granada de disco le pasó rozando y estalló a corta distancia de él, amputándole de golpe el “van”, lo que permitió que, a su regreso a la trinchera, fuera aceptado ya sin recelos por sus camaradas.

En el otro bando, un capitán austriaco se sorprendió de encontrar un “Arnold Schoenberg” a sus órdenes. “¿Usted es el tipo de los ruidos?”. Resultó que el capitán era director de banda en su vida civil y tuvo la idea de hacerle interpretar su música en primera línea, con la esperanza de que eso ahuyentase a los aliados. El compositor pensó que era una broma, pero no.

Así que el alto mando dispuso que una quincena de músicos profesionales dejara las armas e interpretasen su *Sinfonía de cámara n.º 1*, con él dirigiendo a la viola. Lejos de amedrentar al enemigo, este respondió con un ataque de obuses que se llevó por delante a la orquesta, salvándose tan solo él por haberse pertrechado tras un contrabajo. Cuando hubo regresado esa noche, su compañero de litera le dijo: “¿Sabes?, en comparación con el fuego enemigo, tu música es muy hermosa”.

No muy lejos de allí, el soldado Alban Berg era insultado por su capitán, al que había cortado ligeramente bajo la oreja mientras lo afeitaba. En realidad, no se trataba de un accidente, como él fingió. Durante el afeitado, el capitán había ido repasando las particularidades del enemigo, calificando a los rusos como

“bestias de arado”, a los franceses como “club de afeminados” y a los italianos de “heces de la tierra”.

Como su respuesta fue afirmar que para él todos los hombres eran iguales, el capitán lo envió al gabinete médico. Allí, Berg confesó al doctor que últimamente tenía pensamientos extraños, sobre todo, cuando le llegaban cartas de su esposa Helen. Al leerlas, le entraba la sospecha de que ella le engañaba con alguien y ello daba paso a un instinto terrible y homicida que solo le era posible aplacar en el frente, volcando esa ira contra el enemigo.

El doctor le dio otro par más de las pastillas que venía prescribiéndole y disimuló una sonrisa de satisfacción. Su experimento estaba siendo un éxito. En el frente oriental, al soldado Anton Webern se le ocurrió encenderse un cigarrillo en el cráter humeante de un proyectil recién estallado, a lo que su capitán reaccionó sacándose de la boca y pisoteándolo. “¿Es que no sabes que fumar mata?”.

Y más casos. William Denis Browne, caído en Gallipoli, más muerto por la pérdida casi total de su obra en los días de la guerra que por el ataque de gas que acabó con su cuerpo; George Butterworth, condecorado póstumamente con una medalla que acaso hubiera salvado su vida de haberla lucido cuando un francotirador le destrozó el pecho, o Frederick Kelly, campeón olímpico (aunque aquí la medalla no le sirviera de nada).

Otros tantos fueron: Rudi Stephan, joven promesa de la música alemana, que, por obra de otro francotirador, se quedó tan solo en joven y únicamente entre ocho cifras, cuatro a cada lado de su nombre, en una lápida; Cecil Coles, discípulo de Holst que envió a su maestro su última partitura, *Tras las líneas*, abocetada con manchas de sangre antes de su incursión final, o Frank Maurice Jephson y Herbert Matheson, organistas que no llegaron a poder tocar en sus propios funerales...

Todos ellos se perdieron en una lista de millones de nombres en la que la musicalidad de los suyos no bastó para romper aquella monotonía infinita. Supongo que a estas alturas pensarán los lectores que este relato es un completo sinsentido, más aún de lo acostumbrado en esta sección, pero ¿no es acaso la guerra el mayor de todos los sinsentidos?

Por el fin de la locura.

Martín Llade
Scherzo, número 383

JAZZ

Siete años sin Ornette Coleman

El día 19 del pasado marzo habría cumplido 92 años, de no habernos dejado en 2015 a los 85. Corrosivo en su música, inquietantemente inesperado siempre y, en todo momento, genial, Ornette Coleman es un sólido referente para todos aquellos que degustan música sin recurrir a las divisiones convencionales de estilos.

Corresponsal de Charlie Parker, pero también de Stravinski, responsable de imprevisibles grabaciones, saxofonista único y compositor contemporáneo que no aparece en los diccionarios de esta música, Ornette es también el autor de algunas ideas que, como la de la armolodía, son la respuesta al sueño americano, pero desde los márgenes de la victoria.

De hecho, a poco se analice al músico, se aprecia que vistió siempre las hechuras del rebelde. En las postrimerías de la década de los años 50 ya demostraba que todo estaba por hacer y, en sus últimos días, seguía lanzando interrogantes. Fueron el público y sus músicos quienes dieron respuesta. Acudir a la llamada de Ornette tenía siempre algo de experiencia iluminada. Era una cita permanente con el riesgo, una visita al mundo de un creador obstinado en transportar la antorcha del jazz innovador.

Hacía varias décadas que el público respondía llenando los auditorios donde actuaba, intercalando, entre intervención e intervención, grandes salvas de aplausos. Y nunca sabremos con exactitud cuál es la proporción de personas que le disfrutaban, y cuántos se sentían solo en la obligación de aplaudir al mito. Desde mi punto de vista, se le disfrutaba más unas veces que otras.

Y podía no ser fácil. Todo estaba fiado a la intensidad: desde esos acelerados brotes psicóticos que duraban segundos, hasta las dolientes hemorragias *free*. Una formación de lo más a contrapelo de todo comparecía en la ceremonia: los contrabajos de Tony Falanga y Charnett Moffett, el bajo eléctrico de Al McDowell y la batería de extraño fragor de su hijo, Denardo Coleman.

Y, en los repertorios interpretados, títulos, por supuesto, del disco que, puntualmente, venía a presentar, y revisiones adaptadas al nuevo formato de algunos anteriores. Y, en los 30 años últimos de carrera, algún guiño a aquella maravilla del paroxismo musical que fue *Song X*, álbum que grabase en 1986 junto al apolíneo guitarrista Pat Metheny. Algo de *funky* futurista también y, ocasionalmente, alguna excelsa mirada hacia el barroco transformado en *Bach prelude*.

La fibra de Tejas le salía al saxo de plástico de Ornette cuando se introducía en los procelosos caminos del *blues*, y yo siempre imaginaba, cuando esto sucedía, escenas de *thriller* con un asesinato espectacular en los momentos inaugurales. ¡Ah!, y las baladas, que me olvidaba. Ese Ornette tierno de, por ejemplo, *Those*

that know before it happens o *Lonely woman*. Siempre había dolor en sus repertorios, *Taking the cure*. Y, a renglón seguido, bálsamo inteligente para los sentidos, *Dancing in your head*. Todo ello da una idea aproximada del mundo de ciencia ficción de Ornette Coleman.

Ser él mismo

Había nacido en Tejas y el pormenor le hacía ser parte de la conciencia expatriada del siglo XX. Tal vez porque trabajaba como ascensorista y fuera en la planta diez donde se detenía a estudiar libros de armonía, Ornette se encontró con la única opción de ser él mismo. La clave de piano de los tratados de armonía no es la misma que la del saxo alto –ni siquiera la de su primer instrumento, de plástico de color blanco– y, desde sus comienzos, todo tuvo que sonar de otra manera. Era Ornette.

Estuvo en la orquesta de Pee Wee Crawton, donde llegó a percibir su salario por hacer el favor de no empuñar su instrumento. Sin embargo, cuando llegó a Nueva York, hubo oídos que sí supieron escucharle. Es muy significativo que fuera el elegante John Lewis, pianista del Modern Jazz Quartet, uno de los primeros en llamar la atención sobre su música. Aquel creador que llegaba de Tejas había cogido los trastos precisamente allí donde los había dejado Charlie Parker. Era la libertad lo que había que ampliar. Ornette lo hizo. Y, con ello, inventó una de las músicas más subyugantes de la contemporaneidad.

Apóstata de sí mismo

Ahora, en la distancia, Ornette Coleman sigue siendo apóstata de sí mismo. En los últimos años consiguió toda clase de premios, incluidos el Imperiale y el Pulitzer de Música; grabó discos prodigiosos y su legado sobre la armolodía continúa vigente. En esencia, la armolodía viene a constatar que la armonía sigue una línea melódica. Él mismo lo explicó una vez: “Según la armolodía, todas las melodías, las armonías, los ritmos y los tiempos son iguales. En la práctica, se trata de permitir que cada uno participe en el desarrollo de la música, independientemente de los demás”.

Ornette jamás hizo otra cosa que abrir camino para sus compañeros. Participó en la transición semántica de la *new thing* al *free jazz*, pero nunca hubo una etiqueta que se ajustase mejor a lo que hacía que no fuese su propio nombre. Sigue costando mucho trabajo imaginar un mundo en el que él ya no está.

Luis Martín
Scherzo, número 383

DISCOS

Johann Sebastian Bach

Sonatas for violin and continuo [Sonatas para violín y bajo continuo]

Gottfried von der Goltz, violín; Annekatrin Beller, violonchelo y Torsten Johann, clave. Aparté 276 (1 CD)

Pocas obras de Bach plantean tantos interrogantes como las sonatas para violín y bajo continuo. En primer lugar, porque se supone que es solo un mínimo remanente de lo que tuvo que ser una amplia producción para este orgánico. Y, en segundo lugar, porque no existe la certeza absoluta de que todas las que se le atribuyen sean suyas.

Hace tiempo que se demostró que la catalogada como *BWV 1021* no le pertenecía a él, sino a su hijo Carl Philipp Emanuel. Se tiende a adjudicar la *BWV 1025* a Sylvius Leopold Weiss, aunque, en su día, el laudista Lutz Kirchhof alumbró la teoría de que se trataba de una pieza escrita al alimón por ambos. La autoría de la *BWV 1022* ya no se discute: es de un alumno suyo, aún no identificado. Y en cuanto a la *BWV 1024*, hay quien sostiene que se debe a Johann Georg Pisendel.

En este CD protagonizado por Gottfried von der Goltz se incluyen las sonatas *BWV 1021*, *1023* y *1024*, así como la *Sonata en la mayor BWV Anh.II 153*, atribuida durante largo tiempo a Bach y ahora adjudicada de manera inequívoca a su compadre Georg Philipp Telemann.

El programa se completa con la *Fuga en sol menor BWV 1026* (que también es de dudosa autoría), la Gavota de la *Sonata BWV 1019a* (en realidad, una variante de dicho movimiento que pertenece a la *Sonata para violín y clave BWV 1019*) y una anónima *Sonata en do menor*. Es decir que, si no son de Bach, sí lo son al menos de su entorno.

Sean o no suyas, lo cierto es que estamos ante una música de una total exquisitez, interpretada de manera clarividente, como en él es habitual, por Von der Goltz, a quien acompañan en esta grabación la violonchelista Annekatrin Beller y el clavecinista Torsten Johann, quienes estuvieron junto al violinista en la grabación de hace tres años con las seis *Sonatas para violín y bajo continuo* (Fráncfort, en 1715) de Telemann.

Eduardo Torrico
***Ópera Actual*, número 225**

Gioachino Rossini

Complete piano music – Pécchés de vieillesse (sins of old age) [vols. 1-14]

– Música de cámara – Rarezas

Alessandro Marangoni, piano. Naxos 8.501306 (13 CD)

Los *tifosi* del genio de Pésaro estamos de enhorabuena gracias a Naxos. No es que sea una novedad en sí, porque estas grabaciones ya habían salido al mercado en años anteriores por separado, pero ahora el sello ha decidido agruparlas en un cofre de valor inestimable que asegura no menos de 13 horas de disfrute y sorpresas permanentes. A la vista de esta contundente caja, la imagen del Rossini ocioso y poltrón tras su temprana retirada de la ópera se viene, en buena medida, abajo.

Rossini no dejó nunca de componer, si bien ya para sí mismo, sus amigos, sus invitados y sus *soirées* de los sábados. Aquí nos asalta la imagen del Rossini bromista, irónico y cáustico, que somete a la realidad musical de su tiempo al filtro deformante de su ingenio burlón.

Alessandro Marangoni da cumplida cuenta de todo este legado postrero que la esposa del compositor fue recopilando a lo largo de los años. Los seis primeros volúmenes recogen toda la obra para piano solo, mientras que los cinco restantes están dedicados a las piezas de cámara y las canciones recogidas en aquellos álbumes.

Marangoni muestra una soltura excepcional en la articulación de las piezas pianísticas, transido del espíritu saltarín, ligero y travieso de esta música, llena de referencias más o menos ocultas a personajes de su momento. Marangoni comparte hasta tal punto este espíritu festivo que en *Les raisins (A ma petite perruche)* imita a la cotorra de Rossini a la vez que toca el piano.

Para las piezas de cámara se rodea de un conjunto espléndido de solistas, entre los que cabe destacar el violinista Massimo Quarta y el violonchelista Enrico Dindo, así como brillantes voces como las de Cecilia Molinari, Giuseppina Bridelli, Laura Giordano, Alessandro Luciano, Bruno Taddia o Vittorio Prato, además del coro Ars Cantica.

Andrés Moreno Mengíbar
***Ópera Actual*, número 225**

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<https://www.liceubarcelona.cat/es/gran-teatre-del-liceu>

Wozzeck (Alban Berg). 22, 25, 28 y 30 de mayo, y 2 y 4 de junio.
Mathias Goerne, Torsten Kerl, Peter Tantsits, Mikeldi Atxalandabaso, Peter Rose. Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: William Kentridge / Luc de Wit.

Bilbao

Abao Bilbao Opera

<https://www.abao.org/es/inicio.html>

Madama Butterfly (Giacomo Puccini). 21, 24, 27, 28 y 30 de mayo.
Maria Agresta / Carmen Solís, Sergio Escobar / Javier Tomé, Carmen Artaza, Damián del Castillo, Jorge Rodríguez-Norton. Dir.: Henrik Nánási. Dir. esc.: Stefano Monti.

La Palmas de Gran canarias

Ópera de las palmas

<https://www.operalaspalmas.org/>

Ernani (Giuseppe Verdi). 24, 26 y 28 de mayo.
Roberto Aronica, Anna Pirozzi, Amartuvshin Enkhbat, Evgeny Stavinsky. Dir.: Guillermo García Calvo. Dir. esc.: Carlo Antonio de Lucia.

Les contes d'Hoffmann (Jacques Offenbach). 21, 23 y 25 de junio.
Arturo Chacón-Cruz, Jessica Pratt, Rubén Amoretti, Paolo Gardina. Dir.: Yves Abel. Dir. esc.: Bárbara Lluch.

Madrid

Teatro Real

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

Juana de Arco en la hoguera (Arthur Honegger). 7, 8, 10, 11, 12, 14, 16 y 17 de junio.
Irene Escolar, Sébastien Dutrieux, Sylvia Schwartz, Elena Copons, Enkelejda Shkoza. Dir.: Juanjo Mena. Dir. esc.: Àlex Ollé (La Fura dels Baus).

El nacimiento del rey Sol (varios autores). 19 de junio.

Lucile Richardot, Caroline Weynants, Caroline Danguin-Bardot, Perrine Devillers. Dir.: Sébastien Daucé.

Valencia

Palau de les Arts

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

Wozzeck (Alban Berg). 26, 29 y 31 de mayo, y 3 y 5 de junio.

Peter Mattei, Christopher Ventris, Tansel Akzeybek, Eva-Maria Westbroek. Dir.: James Gaffigan. Dir. esc.: Andreas Kriegenburg.

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

A partir de la publicación del Oficio Circular 4/2022 de 7 de enero, el importe por la suscripción anual a esta revista es de 10 € más el 4 % de IVA, pudiendo, no obstante, ser descargada, de forma gratuita, desde el apartado “Publicaciones” de ClubONCE.

Te recordamos, así mismo, que existen otras revistas de temática variada y periodicidad diversa, que te invitamos a descubrir, bien accediendo al citado apartado de ClubONCE, o 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.