

PAU CASALS 325

10 de noviembre-10 de diciembre de 2014

SUMARIO

Breves:

- Pablo Heras-Casado, principal director invitado del Teatro Real
 - 31ª edición del Festival de Música de Canarias
 - Josep Carreras, Medalla de Honor del Parlament de Catalunya
 - María José Montiel prepara su nuevo disco
 - *St Petersburg*, nuevo álbum de Cecilia Bartoli
-
- Entrevista: Harry Kupfer: “Hay que saber construir puentes para atraer a las nuevas generaciones”
 - Entrevista: Lucas Vidal: “Bach es la llave que abre todas las puertas”
 - Reportaje: 150 años del nacimiento de Richard Strauss
-
- Discos
 - Agenda

Breves

Pablo Heras-Casado, principal director invitado del Teatro Real

Pablo Heras-Casado ha sido designado por el Teatro Real de Madrid como principal director musical invitado, cargo que ejercerá durante las próximas temporadas, hasta julio de 2018, colaborando con el director titular, Ivor Bolton.

31ª edición del Festival de Música de Canarias

El Festival de Música de Canarias celebrará su 31ª edición entre los días 11 de enero y 13 de febrero de 2015 con un total de 41 conciertos que se repartirán entre sus dos principales sedes –el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria y el Auditorio de Tenerife Adán Martín–, además de otros “sorprendentes escenarios” de La Palma, Fuerteventura, Lanzarote, La Gomera, La Graciosa y El Hierro. En el aspecto lírico, destaca la presencia del contratenedor Bejun Mehta, que ofrecerá un concierto junto a la Akademie für Alte Musik Berlin, de la soprano Valentina Varriale, acompañada por I Turchini a las órdenes de Antonio Florio, y del tenor Manuel Gómez Ruiz, en un recital junto al pianista Ignacio Clemente. Además, en el avance de programación facilitado

por la organización del certamen, también se incluye la Misa Nelson de Haydn cantada por Derek Welton, Andrew Tortise, Julia Doyle y Kitty Whately. <http://www.gobiernodecanarias.org/ccdpsv/cultura/31festivaldecanarias>

Ópera Actual, número 173

Josep Carreras, Medalla de Honor del Parlament de Catalunya

El tenor barcelonés recibió la Medalla de Honor del Parlament de Catalunya, institución en reconocimiento de su carrera artística y su acción cívica “de profundo impacto social” en la lucha contra la enfermedad de la leucemia.

Ópera Actual, número 173

María José Montiel prepara su nuevo disco

La mezzo María José Montiel grabó en el Teatro Monumental de Madrid, junto a la Orquesta y Coro de RTVE las arias de ópera más importantes del repertorio de su cuerda, bajo la batuta de Manuel Hernández Silva. Esos registros conformarán el próximo disco de la diva madrileña, que saldrá al mercado próximamente. <http://www.mariajosemontiel.com>

St Petersburg, nuevo álbum de Cecilia Bartoli

Cecilia Bartoli ha presentado su último proyecto discográfico, del que se han ido dando pistas desde el pasado agosto. La mezzo italiana viajó en los últimos meses a San Petersburgo para investigar en los archivos musicales de la ciudad, capital de las zarinas Ana y Catalina II, y el resultado de dicha labor ha quedado plasmado en su nuevo álbum, *St Petersburg*, en el que vuelve a colaborar con Diego Fasolis. <http://www.ceciliabartolionline.com/>

Entrevista:

Harry Kupfer: “Hay que saber construir puentes para atraer a las nuevas generaciones”

Considerado como uno de los directores de escena más importantes e influyentes de las últimas décadas, el alemán Harry Kupfer reflexiona acerca del público de hoy y de su método de trabajo. Toda una lección que llega después de su aplaudido *Rosen Kavalier* en el reciente Festival de Salzburgo y antes de su nuevo *Parsifal* para el New National Theatre de Tokio.

Harry Kupfer (1935), un mito, un genio del teatro, es consciente de que hay una nueva generación que no sabe quién es él, y que tampoco conoce a Wilhelm Furtwängler, ya que solo identifica a quienes se le presentan en la televisión. Ante este signo de los tiempos, Kupfer reconoce que en los montajes actuales hay que tener esto muy en cuenta, ya que esta situación “es cosa de nuestro tiempo. Por ello hay que concentrarse en la interpretación, la cual creo que no

debe ser la más tradicional con el objetivo de construir un puente hacia ese público nuevo para el teatro”, afirma el *regista*. Ante un nuevo montaje, explica Kupfer, “ese puente nace de las preguntas más básicas: ¿cuál es la historia que se explica en esta ópera? ¿cuál fue el significado de la obra en su época?”

El público del estreno de las obras clásicas seguramente le habrá encontrado un significado muy diferente al de hoy, porque es el público el que ha cambiado, no la obra. Por eso es crucial construir ese puente y así la nueva generación, que no tiene conexión con la ópera, puede encontrarse cómoda ante ella e identificar puntos de referencia que la conmuevan y la empujen a saber más del asunto”.

- ¿Cuál es su opinión acerca de puestas en escena de estilo *Konzept*?

- Cambiar la genialidad de una obra maestra por algo bastante menos genial no me interesa para nada: hay directores de escena cuyas *flatulencias* no pertenecen al teatro de ópera. ¿Por qué mejor no dirigen una obra nueva? Arruinar obras mostrando problemas personales... No me interesa este camino, que además no es musical.

- Helga Rabi-Stadler, presidenta del Festival de Salzburgo, comentó este verano que no conocía a un director tan bien preparado como usted y que, además, creaba una atmosfera de trabajo muy positiva. ¿Cuál es su método?

- Antes que nada, explico la obra a los intérpretes, luego analizamos la partitura compás a compás y el libreto línea por línea. Después hago algunas sugerencias, pero en realidad todas las ideas salen de la música. Se puede entonces decir “aquí sucede esto o aquello” porque la música lo dice: no hay necesidad de explicar nada más.

Después de mucho trabajo con cada personaje –y entre los personajes–, hay que conseguir que los gestos sean naturales, espontáneos, un reto que es del cantante ya que es quien está a cargo de su texto y de su música. Hay quienes ponen mucho corazón y poca cabeza y quienes hacen todo lo contrario: con ellos hay que trabajar hasta que ambos ámbitos se equilibren, intentando que al final se dé la impresión de que cada personaje dice su texto como si expresara esas palabras por primera vez. No hay que decirle al cantante “haga esto o aquello” sin más, porque siempre debe haber una razón. Así trabajo.

- En Salzburgo hubo periodistas que conectaron su *Rosenkavalier* con la Primera Guerra Mundial...

- ¡Eso es absurdo! No hay conexión alguna porque la obra fue compuesta antes de la guerra. Esta ópera nos permite sentir, en todo caso, que hay algo que está por suceder y que va a provocar grandes cambios. Es muy probable que en esa época se sintiera que la monarquía y el Imperio llegaban a su fin. Hofmannstahl lo tenía mucho más claro que Strauss; éste solo lo sintió más tarde al verse obligado a defender a la esposa de su hijo, que era judía, durante el nazismo.

Hofmannstahl vio los cambios con un ojo triste y con otro alerta, y él sabía no solo que el mundo iba a cambiar, sino que tenía que cambiar. Todo esto está

en *Der Rosenkavalier*. Las obras de ambos son un reflejo de una época, de una Austria que contenía tantos pueblos diferentes; la estratificación de las clases creaba inmensos problemas sociales: él idealizaba el pasado porque el presente le resultaba intolerable.

- ¿Tiene compromisos con algún teatro español en su agenda?

- Si me piden algo interesante, claro que lo aceptaré, porque me gusta mucho trabajar en el Liceu, que es un teatro maravilloso. Pero no hay nada por el momento. Este mes estoy concentrado en un nuevo *Parsifal* que estreno en Tokio.

¿Qué proyectos tiene ahora a la vista?

Hago una gira muy grande que comienza en China con el *musical Elisabeth*, antes de trabajar en otro musical sobre Mozart en Viena. Más adelante repondré mis *Maestros Cantores* (la producción de Zúrich) en Helsinki y, en Frankfurt, monto *Ivan Susanin*, que en realidad es *Una vida por el Zar*.

Todavía no puedo adelantar nada acerca de una ópera que me han pedido en la Staatsoper de Berlín junto a Daniel Barenboim... En todo caso, creo que a estas alturas debo pensar en mi edad: quizás dentro de poco tendré que decir “se acabó”. Nunca se sabe cómo estarás de salud en el futuro. Por el momento no tengo problemas, pero sabemos que cuando se acaba, se acaba. En todo caso, estoy muy contento porque sobreviví a las intensas semanas de trabajo que tuve en Salzburgo acabando con mi salud intacta. Me encuentro bien y fuerte, además de con mucha creatividad. Un trabajo tan intenso no podría haberlo hecho sin estar en óptimas condiciones físicas.

Eduardo Benarroch
Ópera Actual, número 174

Entrevista

Lucas Vidal: “Bach es la llave que abre todas las puertas”

Es uno de los españoles que más suenan en Hollywood. Llegó a Los Ángeles hace cinco años sin un solo contacto en la agenda y ahora dirige un equipo completo de ingenieros de sonido, mezcladores, orquestadores y copistas para sacar adelante entre tres y cinco bandas sonoras cada año. Lucas Vidal (Madrid, 1984) nos abre las puertas de su flamante estudio en Venice, donde ha compuesto la música de taquillazos como *Fast & Furious 6*.

- Las vistas de Music and Motion Productions son de película. ¿Ésa era la idea?

- (Risas) La verdad es que ha sido un paso importante en mi carrera. Todo esto ya estaba montado cuando llegamos. El compositor británico Harry Gregson-Williams tenía aquí su cuartel general y se nos ofreció la oportunidad de

alquilarlo más o menos como está ahora. Además del estudio donde yo trabajo, cedemos y alquilamos salas a otros compositores, muchos de los cuales colaboran en nuestros proyectos. La zona es perfecta, no sólo por las vistas y las playas fabulosas de Venice, también como punto estratégico para la productora.

- En Los Ángeles el caché de un compositor de bandas sonoras es directamente proporcional a las plantas de su estudio. El suyo tiene cuatro, sólo una menos que el de Hans Zimmer.

- Todavía estoy muy lejos de Zimmer... Pero hay algo de cierto en lo que dice, y es que todo lo que he conseguido ha sido a base de esfuerzo, paso a paso, peldaño a peldaño. Al principio los productores me miraban entre desconfiados y desafiantes. Ya se sabe, un español de veintitantos tratando de abrirse paso en Los Ángeles. Pero ahora dispongo de mi propio equipo de gente para trabajar.

- ¿Qué proyectos tiene entre manos?

- Hay títulos muy interesantes, pero no puedo hablar de nada, pues aquí todo funciona con cláusulas de confidencialidad. Sí le puedo decir que acabo de terminar la banda sonora de la *Kidnapping Freddy Heineken*, un *thriller* protagonizado por Anthony Hopkins. Tengo, además, una nueva empresa, Chroma, dedicada exclusivamente a música de tráileres. En agosto vamos a grabar un nuevo álbum de temas genéricos de acción, terror, aventuras...

- ¿Cuál es su método?

- Vivo rodeado de tecnología, pero sigo componiendo a lápiz y papel. Soy muy clásico en eso. Por lo demás, me fío poco de la inspiración, soy más de echarle horas y más horas. Cuando tengo un rato libre, me subo al ático del estudio a intercambiar impresiones o a consultar alguna partitura. Las orquestaciones de Alexandre Desplat, por ejemplo, me las leo como si fueran *best sellers*.

- ¿Cuánto tiempo invierte en cada película?

- Depende de muchos factores, que van desde el género hasta el tipo de instrumentación que requieran. En el caso concreto de *Kidnapping Freddy Heineken* he contado con tres semanas, menos de la mitad de tiempo que requiere un proyecto de estas características en condiciones normales. Pero la industria funciona así y tienes que estar preparado para este tipo de *timings*. Cuando me surgen proyectos así me encierro en el estudio catorce horas al día, siete días a la semana. Sin sol, ni playa, ni Venice, ni nada.

- La excusa perfecta para no acudir a los estrenos... (Risas)

- Me escaqueo siempre que puedo... Es que no me gusta escucharme, soy muy perfeccionista. Mi gran defecto es que pienso demasiado las cosas. Y eso en este gremio no siempre es bueno.

- Para triunfar en Hollywood hay que tener oído, pero también olfato: saber elegir bien los proyectos. ¿Dónde se aprende eso?

- Te lo da la experiencia. Y cuando no la tienes, el instinto y la gente que te rodea. Hay que estar atento a los buenos consejos. En ese sentido, mi socio y compañero de Berklee Steve Dzialowski ha sido mi escudero, mi Sancho

Panza en Hollywood. Siempre he pensado que un “no” bien dicho y a tiempo te puede abrir las puertas.

- ¿Como aquel no a *Jobs* (biopic sobre el gurú informático y fundador de Apple) a favor de *Fast & Furious 6*...?

- Es que la agenda no da para más. Y a veces, por mucho que duela, hay que elegir.

- *Fast & Furious 6* no es precisamente una película de culto. Este tipo de guiones, ¿duele también?

- Si te desmayas cuando ves una gota de sangre no puedes ser cirujano, ¿verdad? Pues con la música para cine pasa un poco lo mismo. No se trata de tener más o menos escrúpulos, de ser un vendido o de sacrificar tu talento. Si no he tenido ningún problema con los directores y productores con los que he trabajado hasta el momento es porque desde el principio he entendido mi profesión por lo que es: música para cine. Ni más ni menos.

- Suele decirse que las mejores bandas sonoras son las que pasan más inadvertidas. ¿Está de acuerdo?

- Sí y no. Lo ideal es que el espectador no se distraiga con la música durante la película, pero que salga del cine tarareando algo que ha oído y le ha gustado. Si consigues eso te puedes dar con un canto en los dientes. Hablo en general, pues hay películas, como *Koyaanisqatsi* (con banda sonora de Philip Glass), en las que la música desempeña un papel protagonista. Tengo muy claro lo que un director busca de mí, pero eso no quiere decir que vaya a renunciar a mi sonido. Tuve la suerte de coincidir en los estudios de Abbey Road de Londres con James Horner al descanso de una grabación. Allí, en el pasillo que lleva al mítico Studio One, me animó a defender mi sonido a capa y espada. Me dijo que, pasara lo que pasara, no perdiera nunca mi identidad europea y que no dejara de ensanchar mi horizonte creativo más allá de Hollywood.

- ¿Y cómo se salva, en la práctica, la brecha atlántica?

- No cerrando las puertas a proyectos más personales y arriesgados. En Europa el trabajo de un compositor de bandas sonoras suele ser más artesanal que aquí, donde la relación entre el músico y el director no es tan estrecha. En España no hay tanta fórmula y en cada nuevo proyecto has de plantearte tu trabajo desde cero. Por eso divido mi tiempo entre Los Ángeles y Madrid, donde tengo un estudio clonado. Así puedo trabajar a mi aire en otros proyectos. Películas, por supuesto, pero también *jingles* de publicidad, cortometrajes y alguna que otra partitura clásica...

De hecho, acaba de estrenar una pieza para el Boston Ballet.

Me hizo mucha ilusión el encargo, una coreografía para piano, chelo y música electrónica que estrenó mi primo, el bailarín Yury Yanowsky. Sé que aún es muy pronto, pero no descarto componer algún día una ópera.

- ¿Cuál fue su primera experiencia musical?

- A los tres años ya aporreaba el piano de casa. Poco después, empecé a tocar la flauta. Siempre tuve facilidad para la música, pero sobre todo para las

interpretaciones libérrimas de composiciones clásicas. En casa Bach y Chopin nunca terminaban con la última nota, y cuando la profesora de piano se marchaba me quedaba un rato versionando, que es una forma muy ingenua de empezar a componer. Recuerdo que por aquel entonces mis padres me castigaban sin tocar el piano si me portaba mal.

- Además de compositor, ¿se siente también público?

- Por supuesto. Mis padres pusieron mucho empeño en que tanto mi hermano como yo acudiéramos a conciertos con cierta regularidad. No había mes que no pisáramos dos o tres veces el Auditorio Nacional o el Monumental de Madrid. Mi padre es médico cardiólogo, pero siempre ha tocado el piano en casa. Mi madre es una gran aficionada al ballet y mi abuelo (José Manuel Vidal Zapater) fue el fundador de la discográfica Hispavox. Estímulos, desde luego, no me han faltado.

- ¿Y cuándo dio el salto?

- Estudié en los colegios Virgen de Mirasierra, Santa Joaquina de Vedruna y más tarde en los jesuitas de Chamartín con la idea de matricularme después en ICADE. Y creo que habría terminado con un título en Derecho y Administración de Empresas bajo el brazo de no ser porque a los 16 años mis padres me enviaron a un campamento musical en el Berklee College of Music de Boston. Aquello me rompió los esquemas. Me enamoré de la universidad y del método de enseñanza, que está hecho a la medida de las posibilidades de cada alumno. Al final conseguí una beca para estudiar allí y, como se suele decir, encontré mi camino. Si no lo tuve claro desde el principio fue en parte porque en España no se ha normalizado lo de ser compositor. Todavía suena un poco raro, como si uno quisiera ser torero.

- ¿Recuerda su primera “oreja”?

- Como proyecto de fin de carrera en Berklee la gente suele presentar un programa de música de cámara, y a mí se me ocurrió organizar un concierto para orquesta. Así que tuve que recaudar dinero de diferentes departamentos de la universidad. Con la ayuda de Steve Dzialowski conseguí que el Emerson College convocara un concurso de cortometrajes, cuyo premio consistiría en una banda sonora compuesta por mí y grabada con la orquesta de Berklee. Nos las apañamos para reunir a ochenta músicos en una iglesia del campus. Les pagamos con créditos académicos, cartas de recomendación y toneladas de pizza durante los ensayos.

Poco después, Steve organizó otro concierto en el emblemático Symphony Hall de Boston al que acudieron varios patrocinadores. Y luego otro... Al final me licencié con veinte grabaciones de música para orquesta. Todo un récord, incluso en Berklee.

- No todo fueron buenas noticias. A los 20 años le detectaron un tumor. ¿Qué aprendió de aquello?

- Ese tipo de golpes te colocan rápidamente en tu sitio. Pero también se puede soñar con los pies bien pegados al suelo. Durante las sesiones de quimioterapia, mi padre me decía que me abstrañera, que me olvidara del

presente y me proyectara en el futuro, en la música que iba a componer. Que pensara en un día como hoy. Y, mire, aquí estoy.

- ¿Con qué sueña ahora?

- Mi sueño es seguir soñando como al principio. No dejar de aprender de los grandes y componer con el mismo entusiasmo que el primer día.

¿A qué “grandes” se refiere?

Citaría en primer lugar a Bach, que para mí es la llave que abre todas las puertas. No hay mejor profesor de armonía que el gran *Kapellmeister*. En lo que a la música incidental se refiere, he aprendido mucho de los ballets de Chaikovski, que es capaz de llevar al pentagrama un gesto sutil o una simple mirada, pero también el sentimiento más intenso o el dolor más desgarrador. Siempre he admirado la potencia de Wagner y la energía Prokofiev. Y sin la ayuda de Stravinski me habría llevado más tiempo entender los polirritmos.

- ¿Es la música para cine un género en sí mismo?

- Sin duda. No sólo porque dignifica el oficio, sino porque ayuda a entender mejor nuestro trabajo. A no confundir las espadas con los bastos.

- ¿Y cuáles han sido los cuatro ases de su baraja?

- Diría que Ennio Morricone, por su capacidad para crear universos sonoros; Hans Zimmer como pionero en el empleo de nuevas técnicas; Alexandre Desplat por su magistral forma de orquestar, y por supuesto Alberto Iglesias, a quien admiro por su enorme sensibilidad y su gran oficio. Un músico genial y un tipo formidable.

- ¿En qué ha sido Zimmer pionero?

- El futuro de la música para cine pasa por una mayor hibridación de las grabaciones con orquesta y las posibilidades de la música electrónica. Zimmer ha abierto camino en el diseño de atmósferas y en la creación de nuevos ambientes orquestales.

- ¿Hablamos del fin de la música enlatada?

- El sonido sintetizado ha tenido muy mala prensa, a veces inmerecidamente. Siempre es preferible un instrumento real a uno *sampleado*, pero no hay que subestimar las posibilidades que nos ofrecen algunos programas. Por ejemplo, en *El código Da Vinci*, Zimmer graba varias veces la cuerda para que suene más grande y luego le añade algunos efectos electrónicos para sostener toda esa masa sonora. A todos nos gusta más el sonido real de una orquesta, pero algunas películas piden este tipo de efectos. El violonchelo es uno de mis instrumentos favoritos. Tiene un rango amplio, de profundos graves a delicados agudos, pero si no se trata electrónicamente su sonido resulta demasiado frágil, pues aguanta bien el ruido y los diálogos de la película.

- En un gremio muy dado la repetición de fórmulas (véase el bocinazo metálico de Zimmer o el *parabará* sempiterno de Horner), ¿cómo sobrevivir a las etiquetas y a los plagios?

- La música para cine no es inmune a las modas. Ahora gusta mucho el sonido épico americano, con mucha base de metales y unas percusiones muy

potentes. En mi caso, creo que aún es pronto para hablar de etiquetas. El estilo no es algo que uno encuentra de pronto, sino el resultado de muchos años de búsqueda. Y yo acabo de empezar, como quien dice. En cuanto a los plagios, ni lo practico ni lo sufro. El día que me plagien... ¡habrá que celebrarlo!

- ¿Apoya la iniciativa de algunas sociedades en Estados Unidos para la creación de un sindicato de profesionales de la música?

- Por supuesto. El gremio de compositores y letristas es el único no afiliado de toda la Academia de Cine. Los compositores de bandas sonoras ganamos hoy un 14 por ciento del sueldo de hace 30 años. Muchos profesionales se quejan de la falta de regulación así como de que no haya una carrera de premios anuales que definan la carrera hacia los Oscar.

- ¿Se imagina recogiendo uno?

- No. Y mire que lo intento. Pero es que no me veo... (Risas).

- Durante las sesiones de grabación, acostumbra a dirigir usted mismo a las orquestas. ¿No le impone el podio?

- Me siento muy cómodo con una batuta en la mano. Y no pierdo la ocasión cuando se me ofrece, pues cada vez son más frecuentes las sesiones remotas desde Los Ángeles con orquestas de Europa del Este. Estudié algo de dirección en Boston y más tarde en la Juilliard de Nueva York con Richard Danielpour. Pero a dirigir se aprende dirigiendo. El contacto directo con los músicos te enseña que lo importante no es la batuta, sino la mano izquierda...

- ¿Qué insinúa?

- No sé si se hace una idea de hasta qué punto las sesiones de grabación pueden eternizarse. Hay que repetir cada toma mil veces y estar pendiente constantemente de la claqueta. He trabajado con orquestas fabulosas, como la Sinfónica de Galicia, con la que grabé la música de *Invasor* de Daniel Calparsoro, pero es normal que los músicos se aburran y pierdan la concentración. Como director no puedes llegar e imponerte como si fueras Toscanini. Es importante crear un buen ambiente y tratar de que los músicos se lo pasen lo mejor posible.

- ¿Cómo se consigue eso?

- Por ejemplo, durante la grabación de *The cold light of day* en Londres me preparé una sorpresa. Había comprado una baratija de violín por 30 dólares en un mercadillo. Se lo di al concertino, que actuó de cómplice. Y al comienzo me ofrecí a dar el *la* para afinar a la orquesta, con tan poca delicadeza que partí el mástil en dos. Los músicos palidecieron de espanto. Al final el concertino estalló en una carcajada y la broma cumplió su propósito: romper el hielo y relajar tensiones.

¿Qué hará la próxima vez?

Estoy por fingir un infarto. Pero ¿y si aplauden? (Risas).

**Benjamín. G. Rosado
Scherzo, 298**

Reportaje

150 años del nacimiento de Richard Strauss

Este año se han cumplido los 150 del nacimiento en Múnich de Richard Strauss, un compositor que atravesó dos siglos vital y estéticamente. Protagonista del gran momento postromántico, testigo de la evolución radical del lenguaje musical, tentado a entrar en su propuesta pero pronto convencido de lo contrario, no pudo o no quiso ser la referencia moral que tantas veces les pedimos a los creadores. Durante el nazismo, por el contrario, fue un espectador a la vez perplejo y temeroso pero también contemporizador. Hoy su obra se eleva como uno de los grandes logros de la música de cualquier época y su vida ejemplifica toda la grandeza y la miseria del artista frente a su entorno.

En alguna ocasión, Stravinski manifestó que su maestro, Rimski-Korsakov, odiaba a Richard Strauss, “pero seguramente por razones equivocadas”. Unas razones también “equivocadas”, o mejor “incorrectas”, a las que el maestro ruso alude, un tanto críticamente, para explicar el porqué, durante el III Reich, el maestro alemán defendió su música en alguna ocasión. Desconocemos cuáles eran esas razones, tanto las “equivocadas” como las que podían no serlo: Stravinski no nos lo explicó, pero su deseo, claramente explicitado, de que todas las óperas de Strauss fueran admitidas en cualquier clase de purgatorio donde la trivialidad triunfante fuera castigada, habla por sí solo.

Trivialidad, una esencia musical “vulgar y pobre”... los juicios de Stravinski, provocadores, y un tanto alicortos por excesivos, sirven bien de pórtico a esta breve reflexión en torno a lo que pudiera considerarse el lugar musical, estético y cultural de Richard Strauss en la oportunidad que nos ofrece el siglo y medio transcurrido desde su venida al mundo en 1864. Como sabemos, y lo recordaba muy bien el gran Manolo Alcántara en un viejo prólogo a las memorias de González-Ruano, tanto ahora como entonces, el lugar que ocupa cada cual en el Parnaso, o donde sea, depende mucho de los acomodadores. En el tema del lugar, de la valoración de su música, Strauss, mal que le pese a Stravinski, está más allá del bien y del mal.

Hace mucho tiempo ya que, al margen de gustos y de esas oleadas de geometría variable que sacuden tan a menudo a la musicografía, es un incontestable de la música del siglo XX tanto como del XIX (no olvidemos su genial producción aún decimonónica). Pero además, tengo la sensación personal de que las declinaciones del “tema Strauss” se multiplican con el tiempo, y sus variantes, si no inabarcables, sí presentan una complejidad apasionante que enriquece nuestra visión actual como músicos de aquí y de ahora; nuestra visión del que, personalmente, considero el periodo más complejo, plural y apasionante de la historia de la música occidental, que abarca el lapso comprendido entre la muerte de Wagner y la primera mitad del siglo XX.

Si consideramos que Strauss nace en 1864 y que muere a la venerable edad, para su tiempo, de 85 años, en 1949, su figura abarca en lo musical las estéticas “fin de siglo”, la eclosión de las vanguardias históricas, el conflicto con la dialéctica tonal, la revolución de la música en el ámbito de la escena o el neoclasicismo. Si a ello unimos la densidad de una vida larga, siempre en el primer plano de lo público, y no menos en los ámbitos culturales, sociales y políticos de los que Strauss formó parte como auténtico protagonista, las ramificaciones de ese aludido “tema Strauss” nos sumen en una especie de vértigo en el que la idea, el concepto de metamorfosis, juega un papel relevante.

“¿Irme? Sí, si la comida fuera mala. Bajo el III Reich se comía muy bien, sobre todo si uno se embolsaba los dividendos de ochenta óperas. Aparte de unos pocos incidentes estúpidos, no tenía motivo de queja”. (Declaraciones de Richard Strauss recogidas por Klaus Mann, a propósito de una pregunta sobre la posible salida de Alemania del compositor en el régimen nazi).

Siempre lo tuvo claro y nunca se caracterizó por vivir su propio tiempo “en estado de alarma”. Poco o nada de dudas existenciales, ni *spleen*, ni las angustias del *zeitgeist*. Strauss nunca pudo entender las obsesiones de Mahler por el sufrimiento o la redención, y el imperativo orteguiano, el “hacer lo que nos toca hacer”, constituye una auténtica razón vital en el compositor alemán.

De otra parte, los tópicos ante la obra de Strauss son recurrentes y se han repetido cientos de veces tomando como tema su producción operística: ¿Involución?, ¿Nostalgia? *Salomé* y *Elektra*, ante todo esta última, constituyeron el auténtico primer punto de “no retorno” (mucho antes que Schoenberg, mucho antes que Stravinski) en la evolución de un lenguaje sonoro que, por la vía de la destrucción de la dialéctica tonal, y en una implacable lógica derivada de la revolución armónica wagneriana, cristalizaba en un ámbito escénico desquiciado, de un expresionismo tan feroz como enfermizo. Los parámetros de escucha tenían que ser otros después de *Elektra*, como también los elementos tradicionales de análisis musical vigentes.

La relación con Mahler

La galería de tópicos o lugares comunes en el caso de Strauss pasa también, necesariamente, por su relación con Gustav Mahler; una relación de algunas afinidades sí, y de un respeto y valoración mutuos, pero no menos cargada de rivalidades y de un fondo temperamental y expresivo enormemente alejado entre ambos. Mucho más alejado del que el mismo Mahler pudiera pensar cuando escribió la tantas veces citada frase: “Strauss y yo horadamos nuestros túneles desde lados diferentes de la montaña”. Realmente habría que preguntarse si Mahler no debería referirse a túneles distintos... en montañas diferentes.

La moderna musicología y la literatura musical más “estéticamente correcta”, han planteado la dialéctica personal “Mahler-Strauss” con ribetes mucho más favorables hacia el primero. En ello, el personaje Strauss, el rechazo hacia determinadas características personales (muchas en la mente de todos), juega un papel importante. Mahler, el adorado por los compositores vieneses como

padre espiritual: el Berg o el Webern impactados por las últimas sinfonías de Mahler: la *Novena*, la *Sexta* (“la única *Sexta* pese a la *Pastoral*”, escribe Berg a Webern); el Schoenberg, rebelde al principio, rendido después a la memoria de Mahler, suponen una especie de prolongación lanzada a la vanguardia, que proyecta retrospectivamente la figura de un Mahler precursor.

Precursor por razones musicales, por supuesto, pero también el perfecto crisol de la angustia, de esos aspectos inherentes a la modernidad expresionista: la personalidad hipersensible, neurótica, obsesiva, pionera ilustre del sofá psicoanalítico por obra y gracia del Dr. Freud... Frente a todo ello la cosa parece estar clara; si Mahler es un padre espiritual, la figura de Strauss parece más respetada que querida; ese “bourgeois allemand” como lo califica Stravinski, al que el cáustico Karl Kraus consideraba más una sociedad anónima que un genio, nos aparece como una figura menos “simpática”... además no era judío (por más que se ironizase a menudo sobre ello ante su amor por el dinero), tenía los ojos azules... y fue presidente de la Cámara de Música del III Reich.

Sin embargo, en esa vieja contraposición “Mahler-Strauss” habría que preguntarse: ¿Quién fue en lo musical más moderno, más audaz? Ninguna de las sinfonías de Mahler contemporáneas o posteriores a las *Salomé* o *Elektra* de Strauss llegaron, ni de lejos, a la audacia salvaje, a la exacerbación histérica del lenguaje, la disolución tonal y al deslumbrante estallido tímbrico a los que llegó Strauss con esas dos óperas que serán, para siempre, las dos piedras miliare de la vanguardia escénica del siglo XX. El propio Schoenberg, a quien Strauss apoyó sinceramente al inicio de su carrera, (al menos hasta las *Cinco Piezas para orquesta op. 162*) siempre mantuvo que, en su época, el único revolucionario no fue otro que el compositor bávaro.

Pero existía un precedente; un precedente en ocasiones infravalorado hoy día en la obra de Strauss, quizás dejándose llevar de una cronología, aún decimonónica que, sin embargo, lejos de restar, añade un valor de modernidad único a la obra de Strauss: el portentoso corpus de los poemas sinfónicos. A menudo se olvida, pero los testimonios contemporáneos de la época no dejan de recordarlo: la auténtica vanguardia musical, sentida como tal en toda Europa a finales del XIX, no es otra que la representada por ese puñado de obras maestras que ejercen un peso brutal, una influencia casi insalvable, en todos los compositores europeos “aquejados” de poematismo, que casi en ningún caso pudieron liberarse del peso de un Strauss que, desde el ya maduro *Don Juan* culmina con *Vida de héroe*, dejando dos curiosas prolongaciones a las que Strauss parece querer desposeer de su carácter “poemático”, al menos desde el título: la *Sinfonía Doméstica* y la *Sinfonía Alpina*, ya bien entrado el siglo XX.

Cara al Strauss más rompedor, el tópico del Strauss “revolucionario” de *Salomé* y *Elektra*, los poemas sinfónicos suponen un interesante objeto de reflexión en lo musical desde un punto de vista puramente compositivo, de la misma manera que plantean cuestiones de interés en el ámbito de la psicología creativa de un compositor como Strauss. Desde el primer punto de vista, y dominando como pocos el virtuosismo de la escritura orquestal, Strauss

aprovecha el “pie forzado” de la libertad temática del *poematismo* (valga la aparente contradicción), para romper de forma inteligente los límites de la armonía funcional, pero sin separarse en exceso de claros ejes tonales que conducen al oyente por la vía de una inteligibilidad cómplice.

A ello hemos de añadir su utilización de células rítmicas de un concentrado poder descriptivo, fáciles de recordar e identificar, un gusto refinado por el efecto o la sorpresa sonora cuanto más inesperada mejor, un manejo habilísimo de las texturas polifónicas y un acusado sentido, enormemente personal, de la progresión armónica, que origina que el “sello” Strauss se encuentre presente siempre; tanto en sus inconfundibles enlaces armónicos como en su peculiar sentido de los procesos modulatorios; unos procesos menos afines a la idea de modulación tradicional que a un juego sonoro con la transición y la metamorfosis. Se ha dicho a menudo que, en sus poemas sinfónicos, Strauss no rompió con la tradición romántica, pero realmente, Strauss difícilmente pudo romper con aquello de lo que, en realidad, nunca formó parte.

Volviendo a las cuestiones de “situación”, de “lugar” estético a que antes nos referíamos, Strauss no tiene una ubicación sencilla. No tiene nada de extraño que Adorno, el dispensador de bulas y certificados de modernidad en la música del siglo XX, obvie la posición de Strauss entre las opciones categóricas del progresismo de Schoenberg y el reaccionarismo de Stravinski. La idea del “yo” romántico está tan alejada de Strauss como lo está de Stravinski y esto les une por encima de sus diferencias. Es más, posiblemente sea Strauss el más antirromántico de entre los grandes compositores del siglo XX: más que mostrarse a través de su obra, se oculta en ella.

Nunca mostró explícitamente su horror por la autoconfesión como podemos apreciarla en un Ravel, pero puede decirse –y esto explica en parte el tantas veces referido “enigma” de su “retroceso” a las posiciones conservadoras con *El caballero de la rosa* tras *Elektra*– que en su caso, la máscara oculta la metamorfosis; esos clamorosos cambios que no constituyen sino una manifestación de distanciamiento personal con el objeto, con la obra, a la que, sin embargo, se sirve por encima de todo.

Volviendo al tema de los poemas sinfónicos, un temperamento que es capaz de evocar musical y sentidamente al superhombre nietzscheano o los avatares de la vida de un héroe (¡narrados en primera persona!), y a la vez retratar musicalmente la vida burguesa y la fuente de sopa humeante sobre la mesa familiar en la *Sinfonía Doméstica*, es el temperamento de un compositor cuya versatilidad (¿impostación?) corre pareja en lo escénico entre el delirio salvaje y trágico de *Salomé* y *Elektra*, y la comedia burguesa de costumbres de *Intermezzo* o *Capricho*. El “yo” íntimo no existe para un Strauss siempre al servicio de la idea; no de las ideas propias, sino del objetivo musical al que se quiere servir.

De esta forma, si algo asume Strauss de Nietzsche, más que la traducción imposible de un texto filosófico, es ese *pathos* de la distancia tantas veces evocado por el filósofo alemán. Un distanciamiento del “yo” íntimo que,

volviendo de nuevo a los poemas sinfónicos, no encuentra contradicción con la búsqueda, en tantos casos con resultados enormemente originales, de la descripción sonora. Si la figura de un Debussy acostado sobre el césped nos evoca la ensoñación sonora transmutada en música, los trabajos del héroe o la subida trabajosa a la cumbre de la montaña son descritos por Strauss casi como hecho físico, pero en no menor medida, su genialidad se muestra a través de su capacidad de disociación mediante la cual el programa, la “narración” del poema, queda sublimada por el lenguaje musical y se convierte en algo abstracto, en música “pura”, en la que sus raíces programáticas nos son absolutamente indiferentes, e incluso prescindibles. Es la música en sí, su forma, el material, el que en Strauss “libera” la idea; esa idea que, sin embargo y a su vez, es imprescindible como motor de creación.

Eduardo Pérez Maseda
Scherzo, número 298

Jazz

Bud Powell: Bendita locura

Se dice que el dolor es una de las principales fuentes de inspiración para un artista y que la locura lo es para los genios. Más allá de estas circunstancias, queda claro que los grandes hitos culturales de nuestra historia llegaron de la mano de hombres y mujeres singulares, con un universo emocional y creativo realmente propio y exclusivo. Al hilo de esta última cuestión, la de la locura, recordamos aquí un estudio de la pasada década publicado por la revista *British Journal of Psychiatry*, en el que su autor, Geoffrey Wills, señalaba la incidencia directa de los trastornos mentales en algunos de los jazzistas más cardinales del jazz de mitad de siglo pasado.

Entre las páginas de aquel informe, que también aludía las consecuencias paralelas que en estos músicos provocaron las drogas y el alcohol, se colaba el nombre de uno de los grandes patriarcas del piano *bebop*, Bud Powell (Nueva York, 1944-1966), que pasó media vida entre centros psiquiátricos a causa de su diagnosticada esquizofrenia. La aportación pianística de Bud Powell al género que encumbraran Charlie Parker y Dizzy Gillespie fue impagable y supuso una feliz contestación al piano regio de otro pianista categórico, Thelonious Monk.

Este año se cumple el 70º aniversario del nacimiento de Bud Powell, pero –ojalá nos equivoquemos– todavía no ha trascendido que la industria jazzística tenga pensado realizar algún tipo de iniciativa conmemorativa u homenaje. Los primeros síntomas de la gestación del *bebop* tuvieron lugar en la escena jazzística de Kansas City, y luego tuvieron justa respuesta en multitud de pequeños locales de Nueva York, como el Minton’s Playhouse, el Onyx, el Famous Door o el Three Deuces, donde se citaban jazzistas ilustres como Bud Powell.

El nuevo lenguaje que practicaban incluía fraseos ardientes y chispeantes, dotados de una improvisación larga y febril, que apenas concedía protagonismo a la melodía, y un movimiento rítmico de velocidades endiabladas. Las estructuras armónicas se comprimían de tal manera que ninguna nota era prescindible, al contrario, todo lo que sobraba se eliminaba. Esta estrechez armónica, precisamente, situaba a estos músicos ante las formas estéticas y primitivas de Nueva Orleans, siendo el blues uno de sus materiales de trabajo preferidos.

Bud Powell nació en el seno de una familia eminentemente musical (como anécdota destaca que su abuelo fue un meritorio guitarrista flamenco...), iniciándose profesionalmente en el jazz con la trompetista-cantante Valaida Snow y en orquesta del también trompetista Cootie Williams. En pleno auge del bebop, Powell trabaría amistad con gigantes como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Fats Navarro y, sobre todo, Monk, que le llegó a componer en su honor *In a walked Bud* y *52nd Street Theme*.

En los años 40 empezaron sus problemas con la policía y su esquizofrenia, que le acarrearían a partir de ese momento numerosos ingresos en instituciones psiquiátricas y penitenciarias y desagradables encontronazos con la policía, saldados con tratamientos de electroshock y palizas gratuitas; para muchos de sus compañeros, la enfermedad de Powell se multiplica cada vez que pisa uno de estos centros.

El 15 de mayo de 1953 grabó el histórico concierto celebrado en el Massey Hall de Toronto con Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Charles Mingus y Max Roach, una sesión antológica que marca la genialidad de cada uno de los miembros de aquella fabulosa reunión, y uno de los puntos más álgidos de la carrera del pianista. Aun así, poco tiempo después decide instalarse en Europa, fijando su centro de operaciones jazzísticas en Francia, donde monta el trío Three Bosses con Kenny Clarke (otro ilustre jazzista americano exiliado) y Pierre Michelot, convirtiéndose en la principal atracción del club Blue Note de París.

Aquella fue una de las épocas más “tranquilas” de Powell, aunque sus adicciones y trastornos mentales se agravaron con una tuberculosis en ambos pulmones. Su amistad con su principal protector, Francis Paudras, serviría después como inspiración para la película de Bertrand Tavernier *Round Midnight* (1986).

A su regreso a EE.UU., un año antes de su muerte, el pianista siguió con su particular descenso a los infiernos, pero ya nadie pudo quitarle el derecho de ser parte de la historia grande del jazz, y uno de los máximos responsables de la traducción pianística del *bebop*. No obstante, su drama personal fue un inconveniente en vida, siendo maltratado injustamente por una industria musical que no quería saber nada de aquello que se saliera de la norma o lo políticamente correcto. Como sucede en otros ámbitos de la vida, vaya, en lo que lo distinto, no sólo no se entiende, sino que se repudia.

Un poco loco es un célebre tema que Powell compuso para el disco *Amazing Bud Powell* (Blue Note, 1951) entre la provocación y la confesión, y una

expresión que todos empleamos en algún momento del día, porque nadie está a salvo de la locura, ni mucho menos los loqueros... Powell murió el 31 de julio de 1966. A su entierro asistieron 5.000 personas.

Pablo Sanz
Scherzo, número 298

Discos

***Salome* (Richard Strauss)**

M. Caballé, R. Lewis, R. Resnik, S. Milnes, J. King, J. Hamari. Dir.: E. Leinsdorf. RCA Red Seal 88843058482. 2 Cds. (1968) 2914. Sony Classical.

Grabada en junio de 1968, esta *Salome* está considerada como una de las más paradigmáticas de la discografía al contar con una de las intérpretes de estudio más destacadas del papel: la muy mediterránea Montserrat Caballé. La diva española ofrece un retrato incomparable de regia niña mimada, subiendo a los agudos con total facilidad, diciendo el texto como una loca desatada en según qué momentos cumbre, llevándose el personaje a su terreno en pleno dominio de sus soberbias facultades, aplicando sus legendarios pianísimos que parecen esculpidos en el aire. Absolutamente maravillosa.

A esta delicia contribuye la dirección magistral de Erich Leinsdorf ante una London Symphony en estado de gracia. Poco importa el blando Bautista de Sherrill Milnes, ya que para eso están Caballé y el fiel Narraboth de James King, el rastrero Herodes de Richard Lewis y la magistral Herodías de Regina Resnik, aquí incluso más loca que su hija. Quien no tenga esta grabación debería comprarla ya, y quienes tienen la edición original, ahora descubrirán un remasterizado impresionante, quizás algo cargado a lo metálico, quizás demasiado generoso con la toma de la orquesta en detrimento de las voces. No se incluye el libreto, pero el registro y el remasterizado son soberbios.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 173

***L'incoronazione di Dario* (Antonio Vivaldi)**

A. Dahlin S. Mingardo, D. Galou, R. Novaro, R. Mameli, L. Cirillo, S. Soloviy, G. Bridelli. Dir.: O. Dantone. Naïve OP 30553. 3 Cds. (2013) 2014. Sémele.

La edición discográfica del extenso catálogo de Vivaldi sigue aportando alegrías a todos los aficionados que, hace tan solo diez años, no podían ni imaginar semejante aluvión. *L'incoronazione di Dario* no es una primicia, pero la calidad del registro dirigido por Ottavio Dantone, captado en vivo en Bremen, lo convierte fácilmente en la opción más recomendable para este título estrenado en Venecia en 1717. El músico italiano y su magnífica Accademia Bizantina recrean con gran eficacia una partitura colorista llena de inesperados

efectos instrumentales –metales, flautas, fagot o viola de gamba tienen buenas oportunidades de lucimiento–.

Dantone también ha reunido un remarcable equipo vocal para dar vida a esta convulsa historia, imposible de resumir en dos líneas, alrededor de la sucesión al trono persa tras la muerte de Ciro. La palma se la lleva una sublime Sara Mingardo como la princesa Statira, pretendida por todos los aspirantes a la corona: un fraseo de gran clase y una voz de extrema ductilidad presiden una interpretación que tiene en la irresistible aria *Sentirò fra ramo e ramo* su punto culminante. No menos notable se muestra Delphine Galou como la intrigante Argene, la brillante Roberta Mameli como Alinda, el efectivo Anders Dahlin como Dario o un firme Riccardo Novaro como Niceno. Un nuevo éxito para la referencial serie vivaldiana de Naïve.

Xavier Cester
Ópera Actual, número 173

Agenda

Madrid

Auditorio Nacional de Música

<http://www.auditorionacional.mcu.es>

Fundación Excelentia-Espacio de Cámara
Las Cuatro Estaciones (A. Vivaldi)/Concierto para flauta y arpa en Do Mayor Kv. 299 (W.A.Mozart) 22 de noviembre 2014
LVK London&Vienna Kammerorchester, Zsuzsa Vámosi Nagi (Flauta),
Stephanie Beck (Arpa)

<http://www.fundacionexcelentia.org>

Ciclo Andalucía Flamenca

Mayte Martín (cante) 23 de enero, 2015

Jose Luis Montón (guitarra), Juan Ramon Caro (guitarra), Chico Fargas (Percusiones)

Festival Internacional de Jazz de Madrid

<http://www.festivaldejazzmadrid.com/>

Chano Dominguez & Niño Josele
Auditorio Conde Duque – 14 de noviembre, 2014

Al di Meola
Auditorio Conde Duque – 15 de noviembre, 2014

Alexis Delgado & Iñaki Salvador “Johann Sebastian Jazz”

Auditorio Conde Duque – 18 de noviembre

Sebastián Chames- José Luis Montón “Tiritijazz”

Centro Cultural Galileo – 19 de noviembre, 2014

Escuela De Música Creativa

Auditorio Conde Duque – 21 de noviembre, 2014

Amaniel Big Band. Conservatorio de Amaniel

Auditorio Conde Duque – 22 de noviembre, 2014

Homenaje a Larry Martin

Auditorio Conde Duque – 24 de noviembre, 2014

O’sister!

Auditorio Conde Duque – 25 de noviembre, 2014

Dee Dee Bridgewater

Auditorio Conde Duque – 26 de noviembre

Duo Vincent Peirani & Emile Parisien

Teatro del Institut Français en Madrid – 21 de noviembre, 2014

El festival también ofrecerá actuaciones en vivo en las siguientes salas:

BarCo, Berlín Jazz Café, Bogui Jazz, Café la Palma, Clamores, El Despertar Café Jazz, El Intruso, El Junco, Marula Café, Moe, Off de La Latina, Populart Café Jazz, Rincón del Arte Nuevo, Segundo Jazz, Siroco y Tempo Club.

Bilbao

Abao Olbe

<http://www.abao.org>

Attila (Giuseppe Verdi)

22, 25, 28 de noviembre, 2014

D’Arcangelo, R. Aronica. A. Smirnova. A Ódena. Euskaldiko Orkestra Sinfonikoa. Dir. F. I. Campa. Dir Esc.: R. Raimondi.

Madrid

Biblioteca Nacional de España

Exposición: *La Guerra de la independencia en la zarzuela* (hasta el 25 de enero del 2015)

Durante las guerras napoleónicas en España (1808-1814), la música se alió a la poesía para encender todo tipo de sentimientos patrióticos, y en el género zarzuelesco se avivó esa exaltación con obras dedicadas a la contienda y a los personajes más relevantes que participaron en ella.

Unas 40 piezas y cuatro vídeos componen una muestra dividida en distintas secciones: *El mito del 2 de mayo*, *El mito de Bailén*, *Los sitios de Zaragoza*, *Otras vicisitudes de la guerra*, *El equipaje del rey José y el final de la guerra*, se refieren a los documentos, mientras que los vídeos son *Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz*, *El sitio de Zaragoza y la charanga militar de Oudrid*, *Ilustradores de zarzuelas* y *Don Benito Pérez Galdós y la zarzuela*.

Entre las actividades paralelas de la conferencia se incluye un concierto del grupo Ensamble de Madrid en la BNE con una selección de zarzuelas para sexteto con piano que tendrá lugar el 5 de noviembre, a las siete de la tarde.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

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

PUEDES ESCRIBIRNOS:

-A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@servimedia.es

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

Revista Pau Casals
Servimedia
C/ Almansa, 66
28039 Madrid