

PAU CASALS 379

10 de octubre - 10 de noviembre

SUMARIO

- Breve
 - Richard Strauss, de dominio público
 - Por los pelos
- Próximas temporadas
- Entrevista: Mirga Gražinytė-Tyla: “Ojalá avancemos hacia una cultura donde las cuestiones de género no determinen nuestra felicidad”
- Reportaje: Richard Strauss, la revolución
- Jazz: El jazz se retrata en Madrid

- Discos
- Agenda

BREVES

Richard Strauss, de dominio público

Las óperas de Richard Strauss, el séptimo compositor lírico más representado del repertorio operístico internacional, pasarán a dominio público al cumplirse 70 años de la muerte del músico que luchó como pocos por establecer los derechos de autor.

Ópera Actual, número 227

Por los pelos

A diferencia de Haydn, Beethoven se negó siempre a llevar peluca. Llegó incluso a rechazar una invitación del rey de Westfalia con tal de no cubrir su cabeza como un vulgar cortesano. La melena rizada que lució durante el estreno de la *Novena* se convirtió en símbolo de su grandeza y también en cotizada mercancía para los coleccionistas de la época. En 1826, un año antes de su muerte, Beethoven recurrió al ‘capilarismo’ para saldar una cuenta pendiente con Anton Halm, autor del arreglo para dos pianos de su *Gran fuga*. Ante la insistencia de su amigo, algo inquieto por su delicado estado de salud, le envió por correo un vellón de cabra, para ver si notaba la diferencia. A Halm la broma no le hizo mucha gracia y fue preciso realizar el tijeretazo delante de algunos testigos.

El mechón resultante acaba de ser subastado en la sede londinense de Sotheby’s por 39.000 euros como anticipo al 250º aniversario del nacimiento de Beethoven, que deparará muchas sorpresas y el consabido hartazgo. Fíjense en

el racimo de queratina, cuyo ADN podría revelar algún día los misterios más insondables de la vida de Beethoven: el gen responsable de su genio, la causa de su sordera, su afición al vino y a las prostitutas, el exceso de plomo que pudo causarle la muerte o el origen español de su abuela materna. Dentro de algunos años, todo cuanto hayamos leído y escuchado sobre Beethoven será confirmado o desmentido por un pelo. Un simple pelo.

Scherzo, numero 354

PRÓXIMAS TEMPORADAS:

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA)

La temporada comienza en octubre con la visita de Pablo Ferrández, quien tocará el *Concierto para violonchelo* de Saint-Saëns, bajo la dirección de Manuel López Gómez. En octubre es el director Nuno Côrte-Reial —con Alberto Rosado al piano— quien dirige obras de Falla, E. Halffter, Côrte Reial (*Elegía para piano y orquesta*) y Stravinsky (*Petrushka*). Garret Keast se pondrá al frente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) en noviembre, con el pianista Denis Kozhukhin tocando el *Concierto nº 1* de Liszt. Nuno Coelho dirigirá la *Sinfonía nº 2* de Brahms en enero, mes en el que Corrado Rovaris visitará Gijón y Oviedo con Benedetto Lupo (con Nino Rota como principal aliciente del programa). Por su parte, el asturiano Pablo González dirigirá los *Cuadros de una exposición de Mussorgski* y acompañará a Maximiliano Martín en el *Concierto para clarinete* de Nielsen.

Interesante es la presencia de Carlos Miguel Prieto en febrero, con el brillante Ning Feng tocando el *Concierto para violín* de Goldmark. Andrew Grams visitará el Principado en febrero junto a un pianista de la casa, Juan Andrés Barahona y, en marzo, Simon Trpceski tocará el *Segundo concierto para piano* de Shostakovich con Roberto González-Monjas y Paolo Bortolameolli en la dirección.

El mismo mes se verá el trabajo de la directora Lina Gonzalez-Granados en Asturias y, ya en abril, otra maestra, Marzena Diakun, dirigirá obras de Weinberg, Martinu y Roussel. Cerrarán el año los directores Jordi Bernácer, Carlos Mena (*Der Tag des Gerichts de Telemann*), Christoph König, que acompañará a Kian Soltani en el *Concierto para violonchelo* de Haydn, y Josep Caballé, que hará lo propio con la excepcional María Dueñas (*Concierto para violín nº 2* de Prokofiev).

La temporada también tendrá un Festival Beethoven, que permitirá a Haochen Zang tocar los cinco conciertos para piano del genio de Bonn y, como es tradicional, la OSPA participará en la Temporada de Ópera de Oviedo, además de en el mencionado *Ocaso*, en *Un ballo in maschera* bajo la dirección de Roberto Rizzi Brignoli y en el doble título formado por Pagliacci y *Una tragedia florentina*, que dirigirá Will Humburg.

Nuria Blanco Álvarez
Scherzo, numero 353

Travesías de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE)

La Sinfónica de Euskadi emprende la temporada sobre la idea del viaje por lo desconocido. El punto de apoyo y referencia es el quinto centenario de la expedición por el mundo de Juan Sebastián Elcano, que la orquesta conmemora dentro del Proyecto Elcano con el encargo y estreno de cinco obras alegóricas durante tres temporadas. Ambas ideas, el viaje a lo desconocido y el recuerdo de la gran travesía, convergen en el programa inaugural con el estreno de una obra de Mikel Chamizo. El segundo estreno llegará en mayo de la mano de Mikel Urquiza.

Robert Treviño, afianzado como director titular y reforzado por los buenos resultados de la orquesta, es responsable de seis de los once programas de la temporada, la mayoría de los cuales harán escala en Bilbao, Pamplona, San Sebastián y Vitoria. Entre los suyos destacan obras de muy profundo calado como el *Concierto para violín* de Berg (con un solista de excepción como es Frank Peter Zimmermann), la *Sinfonía n° 9* de Bruckner, *La canción de la tierra* de Mahler (Jennifer Johnston y Corby Welch), el *Concierto para piano n° 2* de Bartók (Yulianna Avdeeva), la *Sinfonía n° 2* de Brahms o, como cierre, la *Resurrección* de Mahler, en la que se le unirán el Orfeón Donostiarra, la soprano Kate Royal y la mezzosoprano Justina Gringyte.

Entre los directores invitados destaca la presencia de Juanjo Mena. Su concierto, coprotagonizado por el grupo vocal Vocalia y el trío Kalakan, unirá una obra de Erkoreka (*Zuhaitz*) con *Los planetas* de Holst. Sobresalen también los nombres de Pinchas Steinberg, que ofrecerá la *Sinfonía n° 8* de Beethoven junto a la *Fantástica* de Berlioz, y Edo de Waart, que debutará al frente de la OSE con el *Concierto para violonchelo* de Lalo y la *Sinfonía n° 3* de Saint-Saëns. Completarán la nómina Mein-Ann Chen con un programa integrado por la beethoveniana obertura de Fidelio, el *Concierto para piano n° 3* de Bartók (Varvara como solista) y *Scheherazade* de Rimski-Korsakov, y Georg Mark con el citado estreno de *Urquiza*, así como el infrecuente *Concierto para violín* (Augustin Hadelich) y la *Sinfonía n° 9* de Dvorák.

Más allá de la temporada de abono, la OSE hará honor a su fama de orquesta viajera con un concierto en el Teatro Champs-Élysées de París (25 de enero de 2020) y su regreso al Otoño Musical Soriano. Además, mantendrá su Aula de Música y sus compromisos habituales con la ABAO (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti y *La Fanciulla del West* de Puccini), la Quincena donostiarra, Musika-Música y Musikaste, sumando a todo ello su colaboración como principal orquesta asociada a los Premios Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA, trasladados desde este año a Bilbao como sede permanente.

Asier Vallejo Ugarte
Scherzo, numero 353

Con cabos de vela de la ORTVE

Lo primero, sin duda, es valerse del espacio para despedir con nota a Miguel Ángel Gómez Martínez, el director orquestal que nos visitó con *La muerte del obispo* de Brindisi —obra infrecuentísima— bajo el brazo, que luego programó una gema del finés Klami y la tripleta de Puccini más difícil de ver: *Edgar, Villi y Rondine*. En la última, un rector risueño y disfrutón brindó instantes de gran concertador, a falta de algunas pinceladas coloristas, y brindó protagonismo a Elena Mosuc, soprano de centro en alguna ocasión cabrilleante, pero de buena técnica y excelente oficio. El cambio sorpresivo de titularidad de la ORTVE, operado en el relevo entre 2018 y 2019, trae a buen seguro diversas novedades. Pablo González, el sensible y elástico nuevo timonel, dispondrá como es justo de los cien días que merece el nuevo carburante de un motor de encendido; después, se acabó el guitarreo.

El tiempo y la OCNE nos han acostumbrado a los bloques temáticos en la programación, hoy muy de moda. Si se hacen bien, tendrán consecuencias didácticas, y a decir verdad *Música bajo sospecha* suena sugerente. De entrada, se cuentan por lo menos 23 obras de interés, con la inclusión de *Boreas de Del Puerto*, que no hay por qué esquivar. Se degustarán obras corales como *Alexander Nevski* de Prokofiev, que no gustó a Tarkovski, quien escribió que la batalla en el lago estaba mal montada, o la *Sinfonía nº 4* de Shostakovich, de la que tampoco agradaron su audacia y estridencias, llevando a una retractación al autor.

El abonado gozará de *Muerte de Cleopatra*, un claroscuro Berlioz que celebra a este artista superlativo, no siempre comprendido, si bien pocos negarán su aplauso a *La condenación de Fausto*, ópera inclasificable que se ha mantenido en repertorio, más que el *Benvenuto Cellini*, alambicada maravilla que sí es 'ópera-ópera'. Haydn o Beethoven mantendrán a flote la idea de "Orígenes y desarrollo sinfónico", que remata Mahler, casi una tradición de la ORTVE para echar el cierre a algunos ciclos, hasta el punto de que se recuerda una sublime *Tercera* de Comissiona de hace lustros, con fallos técnicos pero el espíritu intacto.

Batutas: además de González, vendrá el ansiado Kees Bakels, el de aquella inolvidable *Quinta* de Glazunov, o Nesterowicz, polaco de bastante vasto repertorio. Solistas: el delicado Perianes y Piemontesi, que se desfloró en el Instituto Alemán con unos tempranos Lachenmann; la mezzo Sophie Koch, que, como tantas figuras igual cancela, o Henschel, un bajo destacado por su severidad.

Joaquín Martín de Sagarmínaga
Scherzo, numero 353

Despejando incógnitas

El nombramiento de David Afkham como director titular y artístico de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) y el de Félix Palomero como gerente de esta, parecen haber despejado muchas de las incógnitas que pesaban sobre el rumbo de la formación a corto y medio plazo. De este nuevo impulso se beneficia

la programación de 2019/20 que, bajo el título de *Paradigmas*, tiene entre sus novedades destacadas el atender a una petición que desde muchas instancias se avanzaba de manera cada vez más insistente, esto es: una mayor presencia de la Orquesta y Coro Nacionales fuera de su tradicional sede madrileña. Ahí está la primera piedra: entre septiembre de 2019 y enero de 2020, la OCNE realizará cuatro salidas a Verona, Soria, Santander y Oporto.

Otra novedad es la creación del ciclo 'La actualidad de lo bello', una serie de cuatro conciertos que trazarán vínculos entre la tradición y el arte moderno. Un año más se renueva el compromiso de la institución con la creación contemporánea: cuatro son los encargos a compositores españoles (Jesús Rueda, Fernando Buide, José María Sánchez-Verdú y Josep Planells), a los que hay que añadir otros tres estrenos más.

Entre las propuestas más llamativas, el primer *Tristán e Isolda* en la historia de la OCNE bajo la batuta de Afkham, la *Segunda* de Mahler por Eschenbach, el *Concierto para violín* de Sibelius con Julia Fischer y Juanjo Mena, *las Letanías de la Virgen negra* de Poulenc y *Oedipus Rex* de Stravinsky dirigidos por Josep Pons.

Se incrementa la presencia de maestros españoles en el Ciclo Sinfónico hasta un 40% y destacable es también la presencia de batutas femeninas como Simone Young y Emmanuelle Haïme, así como el debut, al frente de la OCNE, de Eiji Oue y Jukka-Pekka Saraste.

Scherzo, numero 353

Amplitud de miras

La nueva temporada del Teatro de la Zarzuela dio comienzo el pasado 3 de octubre y concluirá el 12 de julio de 2020. Se sigue apostando por la salvaguarda y la difusión del género lírico español y sus artistas. Hay un mayor número de títulos que en las temporadas precedentes y una nueva sección que añadir a las ya existentes: se presentan once títulos líricos, siete nuevas producciones, dos estrenos contemporáneos, una reposición de producción propia y dos recuperaciones de nuestro patrimonio lírico. A todo ello se añade un ciclo de conciertos, los recitales del ciclo Notas del ambigú, el ciclo de Lied coproducido con el CNDM y la coproducción con la Fundación Juan March de una ópera de cámara.

La sección lírica se inauguró con *El caserío* (del 3 al 20 de octubre) de Jesús Guridi, en una producción firmada escénicamente por Pablo Viar (procedente del Teatro Arriaga de Bilbao) y dirigida musicalmente por Juanjo Mena, con un elenco encabezado por Raquel Lojendio, Carmen Solís, Àngel Òdena y José Antonio López. Le seguirá la desconocida ópera de Ricardo Llorca basada en la obra de Miguel Mihura *Tres sombreros de copa* (del 12 al 29 de noviembre), con dirección escénica de José Luis Arellano y musical de Diego Martín-Etxebarria.

En versión de concierto se ofrecerá el idilio lírico en dos actos *Mirentxu* (22 y 24 de noviembre), también de Guridi, título que se ofrecerá por primera vez en euskera, con dirección musical de Óliver Díaz. Encabezarán el reparto Ainhoa Arteta.

Visitará por primera vez el Teatro de la Zarzuela una famosa zarzuela cubana: *Cecilia Valdés* (del 24 de enero al 9 de febrero 2020), estrenada en La Habana en 1932, con música de Gonzalo Roig y basada en la novela romántica de Cecilio Valverde. La dirección escénica será de Carlos Wagner y la musical de Óliver Díaz. En versión de concierto se recuperará la desconocidísima ópera de Tomás Bretón *Farinelli* (15 y 17 de febrero), estrenada en el Teatro Lírico de Madrid en 1902. María Velasco es la encargada de adaptar en forma de narración el libreto de Juan Antonio Cavestany. Maite Beaumont, Rodrigo Esteves y Nancy Fabiola Herrera formarán parte del reparto, que dirigirá Guillermo García Calvo.

Título indispensable del repertorio tradicional, así como uno de los más queridos del género, es *Luisa Fernanda* (30 de abril al 17 de mayo), de Federico Moreno Torroba, que verá la luz en una nueva producción firmada por Davide Livermore, con dirección musical de Ramón Tebar y David Gómez-Ramírez. A los innumerables atractivos que tiene la propia obra se añade el emotivo, al cumplirse medio siglo del debut en Madrid de Plácido Domingo, quien cantará el papel de Vidal en una de sus funciones.

Manuel García Franco
Scherzo, numero 353

ENTREVISTA

Mirga Grazinyte'-Tyla: “Ojalá avancemos hacia una cultura donde las cuestiones de género no determinen nuestra felicidad”

Con la CBSO ha desarrollado una labor fascinante durante sus tres primeras temporadas y el año pasado amplió su contrato hasta 2021. Ha dirigido óperas, como *Idomeneo* y *Pélleas et Mélisande*, la última como parte de un nutrido Festival Debussy dedicado al centenario de su muerte. En sus programas no ha faltado el repertorio convencional de Mozart, Beethoven, Brahms o Mahler. Y, en febrero pasado, se convirtió en la primera directora en firmar un contrato en exclusiva con Deutsche Grammophon en sus 120 años de historia.

Usted se formó en Vilna como directora coral, al igual que su padre. Después siguió estudiando en Graz. ¿Pero cuándo decidió centrarse en la dirección orquestal?

En realidad, todavía no lo he decidido. En Graz me empezó a interesar la música orquestal. Pero todavía sigo considerando el repertorio coral como mi hogar musical. Mis primeras experiencias en el podio fueron dirigiendo coros. Y es algo natural en Lituania donde miles de personas se reúnen al aire libre para cantar en comunidad. De hecho, considero este tipo de festivales bálticos de la canción una verdadera experiencia formativa. Por ello, he tratado de importarlos en Birmingham, donde celebramos, en junio pasado, un festival de la canción con un coro participativo para cantar música lituana y británica.

Todos los directores están relacionados con algún instrumento. Sus antecesores en Birmingham fueron un percusionista (Rattle), un violinista (Oramo) y un trompetista (Nelsons). ¿Podría decirse que su instrumento es la voz?

Toco el piano, y también un poco el violín y percusión, pero desde mi infancia he vivido siempre ligada al canto. Pasé mucho tiempo con mis padres [el director de coro Romualdas Grazinis y la pianista y cantante Sigute Graziniene] tanto en sus ensayos y clases magistrales como en sus giras con coros dentro de un autobús.

El espaldarazo como directora de orquesta lo recibió tras vencer, en 2012, en el premio Nestlé para Jóvenes Directores de Orquesta de Salzburgo, al que se presentó por recomendación de Herbert Blomstedt. Pero usted ha mantenido que nunca tuvo en cuenta la cuestión de género.

Mi hermano, que estudia composición en Vilna, me dice que ahora hay cada vez más chicos y hombres que sufren discriminación de género. Tengamos cuidado de no olvidarnos de ellos cuando nos centramos en el objetivo de dar las oportunidades adecuadas a las chicas y las mujeres. Ojalá avancemos hacia una cultura de verdad donde las cuestiones de género no determinen nuestra felicidad.

Aunque sean más conocidos sus inicios como asistente de Gustavo Dudamel y directora ayudante en la Filarmónica de Los Ángeles, me gustaría preguntarle por Salzburgo. Imagino que la versatilidad actual de su programación en Birmingham ha tenido un precedente en las dos temporadas que pasó al frente del histórico Salzburger Landestheater, entre 2015 y 2017.

En Salzburgo tuve el reto de planificar una temporada como parte de un equipo creativo. El objetivo era encontrar las obras apropiadas dentro del repertorio operístico, pues el Landestheater es un teatro muy bello, pero tiene un foso muy pequeño. Escuché muchas óperas de cámara, modernas y contemporáneas. Y en esas dos temporadas hicimos *Carmen*, *La flauta mágica*, *Idomeneo*, el estreno de *Tahrir*, del compositor egipcio-austriaco Hossam Mahmoud, y recuperamos la ópera en un acto *Stormy Interlude*, del compositor judío-austriaco Max Brand, que emigró a Estados Unidos en los años 30 y murió en 1980. También hicimos una nueva producción de *La Bohème* y un festival lituano con obras contemporáneas.

Curiosamente su debut discográfico se produjo en el sello ECM, en 2014, dirigiendo a la Kremerata Baltica de Gidon Kremer en tres sinfonías de cámara de Weinberg. Y su primer lanzamiento como artista exclusivo de Deutsche Grammophon con la CBSO, en mayo pasado, ha incluido la referida Sinfonía “Kaddish” con la Segunda de Weinberg, en donde también ha intervenido la orquesta de cámara fundada por Kremer. ¿Qué expectativas fonográficas tiene en DG?

Estoy entusiasmada por la libertad artística que DG está dispuesta a ofrecernos. Pero es una gran responsabilidad ese contrato con un sello discográfico tan importante. Debemos pensar en algo que quede para la eternidad y tenga un mensaje especial. Y espero que podamos grabar más obras tan poco conocidas y especiales, como las de nuestro primer disco. Quizá algún día podamos soñar

con una grabación de Mahler, aunque tengo la sensación de que ya tenemos mucho. Desde luego, hay menos necesidad de grabar otro ciclo de las sinfonías de Beethoven que de música desconocida de Weinberg.

He leído que sus próximos lanzamientos en DG quizá estén relacionados con música inglesa. De hecho, veo muchas composiciones británicas la próxima temporada con usted en la CBSO. Imagino que se trata de algo relacionado con el centenario de la orquesta de Birmingham que celebrará esta temporada.

Es un gran privilegio explorar la música inglesa en Inglaterra. Hay, sin duda, una gran cantidad de obras fantásticas en esta tradición. Muchas las conocen de memoria los músicos de la CBSO, aunque otras quizá las toquen por primera vez conmigo. Pero el centenario de la CBSO nos va a servir para mostrar que Birmingham es una ciudad llena de sorpresas y con un enorme patrimonio como centro musical.

Aquí vinieron muchos grandes compositores como Mendelssohn, Dvorak, Sibelius y Elgar. De este último acabamos de tocar su *Concierto para violonchelo*, que cumple cien años, con Sheku Kanneh-Mason, pero me fascina *The Dream of Gerontius*, que compuso para Birmingham en 1900. Otra obra que me encanta es el *Concierto para piano* de Michael Tippett, que escribió para la CBSO y que ya hicimos en 2017 con Steven Osborne. Y me interesa mucho la *Segunda sinfonía*, de Ruth Gipps, que fue una antigua oboísta de la CBSO.

Pero la celebración del centenario de la CBSO también incluye varios estrenos absolutos de compositores tan importantes como Jörg Widmann y Thomas Adès.

Sí, a lo largo de las dos temporadas del centenario, tanto la 2019/20 como la 2020/21, realizaremos cuarenta encargos de nuevas obras. Veinte estrenos serán de compositores Frans Jansen / DG internacionales ya establecidos, pero también vamos a desarrollar el Proyecto CBSO Encores que nos permitirá encargar otras veinte composiciones breves a compositores menores de treinta años.

Esta temporada dirigiré el estreno absoluto de la primera sinfonía de Thomas Adès, *Angel Symphony*, en mayo. Pero también los estrenos en Gran Bretaña de *Das heisse Herz* de Jörg Widmann, en diciembre, y de *SPIRA - A Concerto for Orchestra* de Unsuk Chin, en enero. Y haremos este octubre el *Concierto para trompeta* de Thea Musgrave, cuyo estreno absoluto no pude dirigir por enfermedad, en julio pasado, en el Festival Musical de Cheltenham con Alison Balsom.

Ha previsto centrar prácticamente toda su actividad durante los próximos dos años en Birmingham. Pero hay una excepción que es la ciudad alemana de Dortmund, donde va a iniciar una residencia de tres años los meses que viene. Un proyecto lleno de conciertos diferentes y experimentales que incluirán un monográfico de canciones y música instrumental árabe o un concierto junto a varios miembros de su familia.

Dortmund se va a convertir este año en otro hogar musical para mí. Estoy muy agradecida por la apertura y creatividad del equipo del Dortmunder Konzerthaus.

Para mí es un inmenso privilegio diseñar proyectos especiales allí, pues esa sala siempre ha sido un destino habitual en mis giras con la CBSO. Además, es impresionante comprobar cómo este oasis musical ha transformado esa ciudad. Y también muy inspirador para nosotros en Birmingham, pues Dortmund es una ciudad muy similar.

**Pablo L. Rodríguez
Scherzo, numero 354**

REPORTAJE

Richard Strauss, la revolución

A finales del siglo XIX Verdi y Wagner comparten programaciones junto a los autores veristas y a nuevas personalidades, como la de Richard Strauss. Heredero del romanticismo y anticipador de la vanguardia, Strauss actuará de bisagra entre pasado y futuro con su mezcla de estilos: la declamación wagneriana, el melodismo mozartiano, la crudeza sonora de los veristas o la suntuosidad del repertorio francés.

Richard Strauss, (Múnich, 1864 - Garmisch-Partenkirchen, 1949) fue uno de los operistas mejor instruidos en materia orquestal. Heredero de la tradición iniciada por Franz Liszt, perfeccionó el poema sinfónico hasta convertirlo casi en una narración autobiográfica, logrando la máxima expresión de los recursos orquestales y sus posibilidades técnicas, tímbricas y descriptivas.

Además, Strauss fue uno de los directores de orquesta más destacados de su época, famoso por sus creaciones, su capacidad analítica y por condenar la subjetividad y excesos del Romanticismo. Su primera ópera fue *Guntram*, estrenada en 1894 con libreto del propio compositor; aunque no gozó del éxito esperado, le sirvió como preparación para sus futuras creaciones teatrales.

En *Guntram* ya se aprecian algunos de los rasgos característicos del autor, como la influencia wagneriana en el uso del cromatismo como vía de expresión dramática y el patetismo asignado a la pareja protagonista, la inclusión de monólogos que exponen el credo moral de los protagonistas o el dominio de la orquesta. En 1901 llegó *Feuersnot -La necesidad del fuego-*, ópera en un acto estrenada en Dresde e inspirada en *Die Meistersinger von Nürnberg*. La acción se desarrolla en la misma época que la obra wagneriana e incluye numerosas alusiones al autor de *Tristan*, además de caricaturizar a la burguesía alemana. Strauss urdía así su contraataque personal a la conservadora Múnich que dos años atrás había abucheado el estreno del magnífico poema sinfónico *Also sprach Zarathustra*.

Ópera expresionista

Pero las óperas de Strauss que marcarán un antes y un después en la historia del género serán *Salome* y *Elektra*, con las que el autor se posicionará como vanguardista y transgresor, admirado por muchos y condenado por el sector más conservador. En 1902 Strauss asiste a la representación teatral de *Salome*, de

Oscar Wilde, y, fascinado, decide escribir una ópera. La versión de Wilde representaba las más bajas pasiones humanas con toda su crudeza: la lascivia de Herodes, la crueldad de Herodías y la perversidad de Salome. La joven princesa se había convertido en icono de la cultura contestataria de finales del siglo XIX, retratada por centenares de pintores, escritores y músicos en miradas sin tapujos a sus deseos más inconfesables y su amoralidad.

En el marco europeo finisecular, se producía un replanteamiento de los valores éticos y morales y una crisis existencial. Los estudios de Freud sobre el subconsciente y la neurosis y el nihilismo de Nietzsche habían calado hondo en el mundo intelectual y artístico, que tomará como inspiración a personajes aislados, con sus miedos, pasiones y fantasías más perversas.

Strauss estrenará *Salome* en Dresde en 1905, un drama musical en un acto basado en el texto de Wilde. En la ópera las voces responden a un arioso de fuerte carga dramática donde los instrumentos participan activamente intensificando los textos y clarificando aspectos sutiles de la trama. La instrumentación define todos los espectros emocionales y psicológicos de los personajes, ya sea en forma de *Leitmotiv* o mediante el uso de complejas combinaciones tímbricas que pretenden reproducir el mundo exótico oriental y su atmósfera onírica, con gran participación de la sección de vientos.

Una de las características más interesantes de *Salome* es su estructura musical; se articula en un solo acto en el cual la narración se desarrolla de forma ininterrumpida a través de la orquesta. Además, responde al esquema de la forma sonata, presente en los primeros movimientos sinfónicos, el concierto solista o la propia sonata.

De esta manera, se puede dividir la ópera en cuatro partes: introducción, exposición, desarrollo y reexposición o desenlace, al igual que un poema sinfónico y a modo de narración literaria. *Salome* integra estéticas finiseculares como el simbolismo y el decadentismo, anticipando elementos del expresionismo como el *Sprechgesang*. La acción se desarrolla en una noche de luna llena, símbolo que representa el inconsciente, lo irracional, la enfermedad, la locura y lo prohibido, y que Wilde compara con una mujer que emerge de su tumba, efecto descrito por Strauss con una música extraordinaria.

El compositor analizó escrupulosamente el texto de Wilde para definir musicalmente a los personajes. El canto de Salome incluye armonías expresionistas y melodías breves que describen su impetuosidad, perversidad y deseo irrefrenable; en el lado opuesto, Jokanaan se expresa con una línea melódica pausada y una armonía de resonancias arcaicas que dibuja su carácter noble y presagia la aceptación religiosa de su sacrificio.

La herencia wagneriana aparece en numerosas ocasiones, no solo en cuanto al uso del cromatismo –con armonías que recuerdan a diferentes escenas de *Der Ring des Nibelungen*– sino también por el constante uso del *Leitmotiv*. El principal es el del deseo erótico de Salome, que aparece desde el principio de la ópera –“Er ist schrecklich”– y que, junto a otros elementos melódicos reconocibles, se desarrollará ampliamente en la danza de los siete velos,

momento de clímax brillante por los numerosos elementos orientales –de invención straussiana– y su plasticidad visual.

La pieza describe todos los claroscuros de la caprichosa protagonista: la ingenuidad propia de su juventud –líneas melódicas delicadas–, la perfidia heredada de la madre –acordes disonantes–, la voluptuosidad –exotismo en la instrumentación– o el paroxismo sexual en el clímax de la danza, con ritmos acelerados, agitación sonora y participación de toda la orquesta en *forte*. La escena no solo es uno de los puntos álgidos de la ópera, sino que además provoca el fatal desenlace: el sacrificio de Jokanaan.

¡Uno de los momentos más originales –y censurados– de la obra es cuando Salome por fin, puede satisfacer su deseo de besar la cabeza cortada del Bautista “Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen”, y lo hace con una música de gran peso dramático en la que aparece nuevamente el *Leitmotiv* del deseo, esta vez consumado de forma macabra.

A pesar del éxito apoteósico de Salome en su estreno, la censura actuó en no pocos teatros: por ejemplo, en Berlín, se exigió la presencia de la estrella de Belén para aportar un elemento religioso; en Viena, y a pesar de la intercesión de Gustav Mahler, la obra no pudo ser representada por contener actos que pertenecen a patologías sexuales y su estreno se postergó hasta el 1918, cuando el teatro dejó de ser el escenario de la corte imperial.

Cuatro años después Strauss estrena *Elektra*, tragedia musical en un acto que inicia la colaboración entre Strauss y el libretista Hugo von Hofmannsthal, unión que continuará hasta la muerte del escritor. Si en *Salome* Strauss había iniciado un nuevo camino estético, las innovaciones de *Elektra* anuncian abiertamente el expresionismo musical.

La protagonista, movida por el afán de vengar la muerte de su padre, provocará una serie de circunstancias que mostrarán el lado más oscuro de la psicología humana. El grito, la disonancia, los contrastes exacerbados o la rotura de la línea melódica, serán algunos de los recursos musicales que Strauss utilizará para describir la agitación interior y la insatisfacción vividas por *Elektra*.

En la ópera se alternan monólogos con escenas de conjunto en un marco sinfónico que une simbióticamente voz y orquesta. La importante participación instrumental incluye una plantilla orquestal monumental que ronda el centenar de intérpretes, con protagonismo especial de la percusión. En *Salome* y *Elektra* hay algunas similitudes, como los monólogos de alta intensidad dramática o la utilización de la danza y la muerte como catarsis liberadora de una angustia existencial. El mismo Strauss había dejado escrito los parecidos entre una y otra: “Ambas están unidas y se distinguen de entre el conjunto de mi obra... En ellas he llegado hasta los límites más lejanos de la armonía y de la capacidad de percepción auditiva que permiten los oídos actuales”.

El personaje de Elektra cuenta también con un *Leitmotiv* propio, más elaborado y sofisticado que el de Salome –con dos tonalidades superpuestas–, y disonante.

Además de utilizar un canto para expresar el texto mientras la orquesta describe su pensamiento real. Otro aspecto a destacar es el guiño sonoro que Strauss hace a *Salome* en *Elektra*: el *Leitmotiv* de Agamemnon es la inversión del *Leitmotiv* del deseo de Salome.

Pero en *Elektra* el compositor va más allá y consigue una fusión perfecta entre música y drama, con motivos musicales más complejos y elementos sonoros que clarifican aspectos no descritos en el texto, como la crispación psicológica de Elektra o la extraordinaria caracterización instrumental de los personajes. Klytämnestra, perseguida por la mala conciencia y las pesadillas recurrentes, se expresa con un canto lento que la orquesta acompaña con extrañas sonoridades.

Elektra canta su monólogo con un lenguaje expresionista que contrasta con otras escenas de carácter más lírico. De esta manera, el espectador conoce la verdadera naturaleza de Elektra y se anticipa su trágico destino. Como Salome, Elektra danza expresando la apoteosis y el clímax de la obra, y la muerte se plantea como liberación de su dolor y consumación infinita de un amor censurado siguiendo la tradición romántica.

Verónica Maynés
Ópera Actual, número 227

JAZZ

El jazz se retrata en Madrid

Todo aficionado al jazz conoce la fotografía. Nos referimos a la instantánea que un 12 de agosto de 1958 plasmó el fotógrafo Art Kane para la revista *Esquire*, reuniendo a 57 músicos en la calle 126 Este para refrendar con la imagen la efervescencia jazzística de Nueva York, para todos, indiscutible capital internacional del género. Sonny Rollins, Thelonious Monk, Coleman Hawkins, Count Basie, Dizzy Gillespie, Gene Krupa, Art Blakey, Gerry Mulligan, Hank Jones... Convocados en la típica escalinata de la típica vivienda de Harlem, el ramillete de maestros y caballeros del jazz sorprende, impacta y... abrumba.

Aquella mítica fotografía neoyorquina hoy ha servido de espejo e inspiración para realizar la gran foto del jazz madrileño, esta vez a iniciativa de la asociación de salas de música en directo La Noche en Vivo, con la presencia de 160 jazzistas, liderados por glorias como Pedro Iturralde, Jayme Marques o Jorge Pardo. El autor de tan magno retrato es el veterano fotógrafo JuanLu Vela y, al igual que la instantánea *A Great Day in Harlem*, la imagen viene a refrendar la excelente salud jazzística de que goza actualmente la capital española, desde hace años candidata a ser sede oficial del Día Internacional del Jazz, la efeméride que se celebra desde hace años el 30 de abril a iniciativa de la UNESCO. Sí, como solemos decir, hoy a Nueva Orleans se llega por Madrid. O a Nueva York, Tokio, París o Berlín. A todas las grandes capitales internacionales que cuenta el género, pues la escena madrileña ha experimentado un extraordinario crecimiento, sobre todo cualitativo.

La instantánea que ahora ve la luz tuvo a bien realizarse en otra famosa escalinata, la del Centro Cultural Conde Duque, por cuyo patio central antaño sonara tanta y tan buena música con motivo de la organización de varias ediciones del ciclo estival *Veranos de La Villa*, también la música de jazz. La consolidación de esta música como una de las bandas sonoras de la ciudad es un hecho hoy incontestable, gracias a la revitalización que experimentó con el desembarco de toda una legión de jazzistas cubanos, caso de Pepe Rivero, Ariel Brínguez, Michael Olivera, Carlitos Sarduy, los hermanos Vistel, Alaín Pérez, Reinier Elizarde, Manuel Machado, Iván Melón Lewis...

La llegada de todos ellos vino a agitar y despertar la conciencia jazzística de la ciudad, algo adormecida a su paso por la primera década del siglo XXI. La fortaleza musical de los actuales representantes del jazz madrileño igualmente viene refrendada por la irrupción de poderosos talentos como los saxofonistas Luis Verde y Dani Juárez, o el pianista Moisés P. Sánchez, abanderados por méritos propios del genérico jazz español.

Asimismo, destaca el buen trabajo de instituciones académicas como La Escuela de Música Creativa, el Conservatorio Profesional de Música Amaniell, la Escuela de Música de Vallecas (ESMUVA), Escuela de Nuevas Músicas, la Escuela Popular de Música y Danza de Madrid, El Molino Escuela de Artes, el Taller de Músicos y Artes Plásticas de Madrid... Madrid no tiene una franquicia del Berklee College of Music de Boston, pero a todas luces tampoco se necesita, por la creativa e interpretativa de las nuevas generaciones de jazzistas.

En los últimos años, el Festival Internacional del Jazz de Madrid, Jazzmadrid, se ha convertido en uno de los certámenes con mayor rigor jazzístico de cuantos pueblan nuestra geografía, recuperando la gloria que hace años tenía. Sí, es cierto que otras estructuras del género tambalean, caso de las discográficas, tiendas de discos o los clubes, pero ya se sabe que el jazz fue y será siempre una música llamada a vivir en el alambre.

Pero también, como decía aquel: tras un holocausto nuclear, sobrevivirán las ratas y los músicos de jazz. De hecho, y a pesar de las dificultades, Madrid puede ser testigo de cierres de salas, pero en paralelo surgen nuevos espacios, como es el caso de ese pequeño oasis jazzístico en el que se ha convertido el Hotel AC Recoletos, magistralmente gestionado por Juan Laguna.

Esta gran foto del jazz madrileño (con músicos, promotores, programadores, directores discográficos, periodistas, gerentes de salas y tiendas de discos...) es una muestra más de la pujanza de esta música en la capital, hasta no hace mucho superada por ciudades como Barcelona. No están todos los que son, pero sí son todos los que están. Sea como fuere: el jazz se retrata en Madrid.

Pablo Sanz
Scherzo, número 354

DISCOS

La pasión de Hector Berlioz

150 años después de su muerte, el sello Warner publica la primera edición discográfica de las obras completas del compositor francés

Sorprende casi que toda la música de alguien tan excesivo, en todos los sentidos, como Hector Berlioz pueda contenerse en tan solo 27 discos compactos, una cifra más que modesta si pensamos en las dimensiones habituales que alcanza la producción de prácticamente cualquiera de sus contemporáneos, empezando por Franz Liszt, uno de los más fieles defensores del francés durante toda su vida.

La explicación más sencilla es, quizá, que Berlioz es un verso libre que no se parece a ninguno de ellos, empezando por el hecho, casi insólito en su gremio, de que nunca aprendiera a tocar el piano, a pesar de que, si algo caracteriza a los compositores románticos, es que todos ellos fueron virtuosos del instrumento, empezando, por supuesto, por el propio Liszt.

Berlioz fue, sin embargo, un adalid del Romanticismo, en su vida y en su obra. El mucho más moderado Verdi reparó en su querencia a situarse siempre en los extremos, algo que no le impidió, y así lo admitió expresamente el italiano, hacer cosas admirables.

Como tampoco disfrutó de una formación musical convencional ni exhaustiva, ni fue nada parecido a un niño prodigio, Berlioz ha sido objeto de frecuentes reproches por lo que se consideran muestras evidentes de incompetencia técnica: “Hay en Berlioz torpezas armónicas que te hacen gritar”, escribió Pierre Boulez, que parece inspirado por una crítica de Claude Debussy aparecida en *Gil Blas* el 8 de mayo de 1903 en la que leemos: “Berlioz ha sido inmediatamente adoptado por los pintores; podría incluso decirse sin ironía que Berlioz fue siempre el músico preferido de los que no saben mucho de música. Las gentes del gremio siguen alarmándose ante sus libertades armónicas (hablan incluso de sus ‘torpezas’) y su negligencia formal”.

Y en una entrevista que le hicieron en *La Revue Bleue* el 2 de abril de 1904, el autor de *Pelléas et Mélisande* fue aún más acerbo: “Berlioz es una excepción, un monstruo. No es un músico en absoluto; transmite la ilusión de la música con procedimientos que toma prestados de la literatura y la pintura. Además, no veo en él gran cosa de especialmente francés”.

La principal ocupación de Berlioz —y, por tanto, los únicos ingresos estables de los que disfrutó durante toda su vida— fue la de bibliotecario del Conservatorio de París, complementada por su labor durante 30 años en el *Journal des Débats*, en cuyas páginas demostró ser un crítico acerado de todo y de todos, excepto de sí mismo.

Esos centenares de artículos y sus ingentes *Memorias*, en las que falta a la verdad casi con el mismo desparpajo que su admirado Richard Wagner en las suyas, nos permiten asomarnos a la mente de este hombre fascinado durante

toda su vida por la voz humana y por el canto: “Un colosal ruiseñor, una alondra del tamaño de un águila, semejante a la que se dice que existía en el mundo primitivo”, fue como lo definió Heinrich Heine, otro de los muchos románticos que frecuentó Berlioz en París.

Pero no fue hasta 1830, y ya tenía entonces 26 años, cuando compuso su primera obra de auténtica entidad, sin voces: la revolucionaria *Sinfonía fantástica*, una pieza programática en la que, como novedad absoluta en el ámbito sinfónico, un compositor se situaba como protagonista y desencadenante de su criatura. Strauss iría mucho más lejos décadas después en su *Sinfonía doméstica*, por supuesto, pero fue Berlioz quien abrió antes que nadie la espita de la subjetividad a ultranza, quien no tuvo empacho en poner música a todos los excesos y las pesadillas del Romanticismo.

El sesquicentenario de su muerte en 1869 está dando lugar a multitud de conmemoraciones en Francia y ha sido, asimismo, la espoleta de la publicación de su *opera Omnia* en disco, una empresa que estaba todavía pendiente. Y esta caja del sello Warner pone las cosas en su sitio para que cada uno pueda juzgar por sí mismo. Muchos se sorprenderán de que no haya una sola obra para piano, ni tampoco incursiones en la música de cámara, pero en Berlioz casi nada es convencional.

El catálogo del francés se divide en cuatro grandes apartados: las piezas orquestales, su producción vocal no operística, su música sacra (la *Grande messe des morts* y el *Te Deum*, dos obras desmesuradas y celebratorias, y la muy delicada trilogía sacra *L'enfance du Christ*) y, por último, sus tres óperas, la última de las cuales, *Les troyens*, constituye, sin ninguna duda, la culminación de su carrera, su composición más ambiciosa y la plasmación más completa de su genio melódico, orquestal y dramático.

Curiosamente, es también, de alguna manera, la más académica, por el tema elegido (un homenaje a su infancia, ya que aprendió latín muy pronto traduciendo al francés la *Eneida*, de Virgilio) y por sus hechuras de *grand opéra*, una rígida y ampulosa creación casi exclusiva de la Francia decimonónica.

Aunque ha tenido que licenciar de otros sellos las grabaciones de algunas rarezas, el gran atractivo de la exhaustiva caja publicada por Warner es que el peso de la interpretación recae sobre varios directores que son o han sido admiradores y defensores acérrimos de la causa de Berlioz, encabezados por dos extranjeros afrancesados: el inglés John Eliot Gardiner y el estadounidense John Nelson.

Hay también valedores galos (el gran Jean Martinon, Louis Langrée, Michel Plasson o François-Xavier Roth en la primicia discográfica absoluta de *Le temple universel*) e incluso una incursión puntual del que ha sido quizá su máximo abogado desde el podio, el británico Colin Davis, que dirige aquí la escena lírica *Herminie* a una sobresaliente Janet Baker, protagonista a su vez de otra joya recuperada ahora por Warner: la mejor versión jamás grabada de una de las grandes obras maestras del compositor francés, el ciclo de canciones *Les nuits*

d'été, con un igualmente inalcanzable John Barbiroli al frente de la Orquesta New Philharmonia.

Es mucho, muchísimo, lo que hay en estas *Obras completas* de disfrutable, tanto en las rarezas cuasi desconocidas como en los logros más incontestables de Berlioz: la efusividad poética de la "sinfonía dramática" *Roméo et Juliette* (en una intensa interpretación dirigida por Riccardo Muti), las oberturas orquestales plagadas de sorpresas, el Goethe à la française de *La damnation de Faust*. Cuatro horas y media de música grandiosa de un músico tan volcánico y apasionado que en 1859 escribió a su hermana Adèle: *J'ai la passion de la passion*.

Luis Gago
El Pais.com

Swangsongs. Schubert, Franz (1797-1828).

Sir John Tomlinson, Sophie Bevan. Christopher Glynn piano, Julian Gliss clarinete, Alec Frank Gemill. 1 CD. Signum Classics. SGCD550. 2019.

Edición única de una de las obras del compositor alemán menos conocidas y ausente en todos los formatos de grabación. Esta cualidad por sí misma constituye un argumento para acudir a esta cita que permite descubrir las mejores cualidades de Schubert desde una amplia vertiente que incluye su potente expresividad en el plano dramático, su inspiración y sensibilidad en la escritura de los sentimientos de los personajes; para apreciarlo en profundidad es imprescindible una lectura previa de los textos y acudir a la audición con el libreto que acompaña esta edición.

Si el conocimiento de una faceta de Schubert poco presente en las grabaciones justifica la audición de este álbum, no lo es menos la calidad de los intérpretes, comenzando por el trío instrumental de clarinete, trompa y piano que acompaña la intervención de la soprano. Destacable el bajo británico John Tomlinson dotado de una espectacular voz equilibrada en todos los registros desde los graves profundos que proliferan en esta composición hasta los agudos que también aparecen con regularidad.

La joven soprano también británica Sophie Bevan atraerá sin lugar a dudas al oyente por la belleza de su timbre y su expresividad en los dos extensos poemas que cierran este compacto, *On the river* y *The Shepherd on the Rock*, ambos con textos de profunda poesía. Es, sin duda, una novedad, incluso para quienes conocen la obra de Schubert, en una versión de elevada calidad global.

J. M. Puigjaner
Opera actual, número 226

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

Turandot (Giacomo Puccini). 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, y 25 de octubre

Irène Theorin; Lise Lindstrom; Chris Merritt; Alexander Vinogradov; Ante Jerkunica: Dirección musical, Josep Pons; Codirección de escena, Susana Gómez; iluminación, Marco Filibeck.

Madrid

Teatro Real

www.teatro-real.com

El elixir de amor (Gaetano Donizetti). 29, 30 de octubre y 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 de noviembre.

Brenda Rae; Rame Lahaj; Alessandro Luongo; Erwin Schrott; Adriana González; Director Musical, Stefano Montanari; Director de Escena, Damiano Michieletto; Escenógrafo, Paolo Fantin; Figurinista, Silvia Aymonino; Iluminador, Alessandro Carletti.

Sevilla

Teatro de la Maestranza

www.teatrodelamaestranza.es

Don Pasquale (Gaetano Donizetti). 12, 15, 17 y 19 octubre, 2019

Carlos Chausson; Joan Martín-Royo; Anicio Zorzi Hiustiniani; Sara Blanch; Francisco Escala; Director artístico y musical, John Axelrod.

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