

PAU CASALS 380

10 de noviembre - 10 de diciembre

SUMARIO

- Breve
 - Masterclasses Operastudio
 - Se abre el plazo para los premios Ópera XXI

- Aniversario: Stanislaw Moniuszko (1819-1872)
- Reportaje: El sonido de la pintura
- Entrevista: Khatia Buniatishvili
- Jazz: Coltrane imperecedero

- Discos
- Agenda

BREVES

Masterclasses Operastudio

La Universidad de Alcalá presentó en octubre una nueva edición del ciclo de masterclasses Operastudio, que terminarán en julio de 2020. Enza Ferrari, pianista y *vocal coach*, ofrecerá, el 18, 19 y 20 de noviembre, una clase en donde hará un recorrido para trabajar musicalmente todos los períodos de la historia de la ópera. En diciembre, el tenor Aquiles Machado ofrecerá una clase magistral sobre canto en que se profundizará en las cuestiones técnicas.

Más información: www.operastudio.fgua.es.

Ópera Actual, número 228

Se abre el plazo para los premios Ópera XXI

Ópera XXI, la Asociación de Teatros, Festivales y Temporadas estables de ópera, ha abierto el plazo de presentación de candidaturas para sus premios anuales que, en su segunda edición, amplían hasta 10 el número de categorías y aumenta su dotación económica. Se ha creado un galardón para premiar a la mejor iniciativa o proyecto que contribuya a difundir el género, al que pueden optar instituciones ajenas a la asociación. La ceremonia de entrega se celebrará en el Liceu de Barcelona durante el primer semestre de 2020.

Ópera Actual, número 228

ANIVERSARIO:

Stanislaw Moniuszko (1819-1872)

No será necesario insistir en la lamentable situación de Polonia hasta 1918 y desde las particiones del país a finales del siglo XVIII, en especial la tercera (1795). El nacionalismo polaco en las artes era tan inevitable como en la propia política. Imaginen un país cuyo nombre estuvo prohibido algún tiempo: en la parte rusa había que decir el Reino del Vístula en lugar de Polonia. Las revueltas se sucedieron (1830, 1863... y más), y también las represiones. Rusia era la potencia que nunca tenía bastante tierra para tragar.

Escuchen la obertura de *Verbum nobile*, ópera de Moniuszko de una hora de duración, y a continuación el número del campesino Bertłomiej. El trazo italiano es algo más que un rasgo de idioma, es la esencia de una escuela trasplantada a otra, no por servilismo hacia lo italiano, sino porque toda escuela es resultado de al menos dos realidades previas y luego manejables: la ópera vigente en esos momentos y el acervo nacional propio.

Lo italiano se advierte aquí en una influencia rossiniana que tiene que ver no solo con Rossini, sino con todo el tardío clasicismo posterior a los grandes maestros centroeuropeos. Lo más rossiniano está en el *finale* de esta ópera breve, como lo está en otras óperas del mismo compositor. La riqueza del acervo no parece que esté en proporción directa a la capacidad de creación de una ópera nacional. Moniuszko es tan solo nueve años menor que Chopin. Chopin se marchó de gira y esa gira se convirtió en exilio. Era el año 1830, cuando la Rusia zarista reprimió con su característica crueldad una revuelta polaca.

La parte mayor de Polonia está bajo dominio ruso; el zar es rey de Polonia y emperador de todo lo demás. La anomalía polaca (una esclavitud impuesta por tres potencias, las tres águilas: Rusia, Prusia y Austria) condiciona la aparición de un movimiento político siempre clandestino, siempre rebelde; y un despertar polaco, cuyo alcance artístico y hasta científico he desarrollado en el amplio capítulo dedicado a Szymanowski en mi libro *El siglo de Jenufa* (Ediciones Cumbres). Ese auge cultural da idea de la vitalidad de la nación, que alcanzará la independencia en virtud de los resultados del final de la Primera Guerra Mundial (1918).

No será la independencia como la mayoría de los polacos deseaba, pero fue una independencia. Eso sí, puesta en cuestión por Alemania y Rusia entre 1939 y 1989. No hace falta dar detalles. La base de Moniuszko, claro está, es el tratamiento de la voz, pero además fue un imprescindible director de orquesta. La voz la desarrolla en numerosas canciones, que sirven para configurar una prosodia nacional que se basa en las peculiaridades e inflexiones del canto popular. Toda prosodia tiene que basarse en algo así, y esto no tiene nada que ver con los diversos lenguajes internacionales que están en vigor hoy día, cuando en la ópera se ha impuesto un *cantabile* y un recitativo cuyas diferencias

tienen más que ver con el idioma que con el carácter identificable del discurso sonoro.

Hay que hacer constatar que Moniuszko construyó las bases de la ópera y la escuela musical polacas, que estrenó como director obras de importancia para el repertorio polaco, y que es considerado el Rossini o el Verdi de Polonia. Haya cruzado o no las fronteras desplazadas de su país, lo recordamos sobre todo por una serie de hermosas óperas, bellas, populares, que en lo social se apoyaban en una burguesía y una pequeña burguesía como la que en todos los países tenía la ópera como la expresión elevada de lo nacional (como en Rusia desde Glinka, y pese al desdén de la corte de Nicolás; o entre los checos desde Smetana).

Destacan en su producción operística dos títulos: *Halka* y *Straszny Dwór*. *Halka* tiene mucho de ópera inaugural. Sus estrenos van de 1848, en Vilna (ciudad de Lituania llena de polacos y de judíos polacos, con pocos lituanos), hasta la versión definitiva de 1861.

Coincide su temática con la muy típica del romanticismo europeo: el aristócrata que abusa de la belleza y la inocencia de una mujer del pueblo; adviértase la semejanza de la escena de la boda de *Halka* y la de la *Rusalka* de Dargomishki; la del ruso es posterior, Moniuszko le influyó bastante en obra y en amistad. Y no dejemos pasar el hecho importante de la amistad y el intercambio de Moniuszko con los Cinco, pese a rasgos de chauvinismo antipolaco en varias óperas, desde *La vida del zar* de Glinka (anterior a los Cinco, es cierto) hasta el *Boris* de Mussorgski.

Straszny Dwór (estrenada en 1865) es la ópera nacional por excelencia en Polonia. Es romántica, es burguesa, está llena de fantasía y de cantos populares de la mejor ley. Fue prohibida por las autoridades zaristas porque aludía a cosas del pasado polaco. Os lo tenemos dicho: Polonia no existe, todos acabaréis hablando ruso, solo ruso. Y, sin embargo, los polacos se empeñaron en existir. Con gentes como Moniuszko. Pocas obras como esta nos permitirán a los españoles pensar en la posibilidad perdida de una ópera propia del país, no una ópera nacional, solo una ópera en nuestro idioma. La familiaridad de las óperas de Moniuszko con muchos temas de zarzuela española nos dan que pensar.

Santiago Martín Bermúdez
Scherzo, número 355

REPORTAJE

El sonido de la pintura

Siendo la música el arte efímero por excelencia, arte inaprensible y abstracto —pero que todo el mundo entiende y comparte—, propongo en este texto una invitación a explorar la representación de la música y la danza a través de las obras pictóricas del Museo Nacional del Prado.

Ello nos lleva a reflexionar sobre la inteligente, variada e imaginativa respuesta que ha tenido en las artes plásticas el intento de plasmar visualmente la música, lo sonoro, y los elementos relacionados, como el silencio, el clamor, el estruendo, el ritmo, la medida del tiempo, las dinámicas y agógicos musicales. Sin olvidar la danza y la representación de todo tipo de bailes, sean populares o más estilizados, incluyendo los gestos retóricos de tantos retratos barrocos que evocan posiciones de danza.

Las representaciones visuales de escenas de música y danza, de toda época y cultura, realizadas sobre cualquier tipo de soporte (pintura, escultura, dibujo, grabado, vídeo, fotografía, etc.) son, precisamente, el objeto de estudio de la iconografía musical. Se trata de una rama de conocimiento joven, en auge desde la segunda mitad del siglo XX, que se ha venido desarrollando e incorporando a los estudios musicales y de historia del arte con fuerza desde comienzos del siglo XXI.

Con relación a las fuentes del Museo Nacional del Prado, fue en el año 2005 cuando se firmó un convenio de investigación entre el recién creado equipo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y el museo con el objetivo de seleccionar y catalogar sus obras artísticas con representaciones de música y danza. Estábamos iniciando las actividades del proyecto de Iconografía Musical UCM, pero no partíamos de cero.

Entre los pioneros en esta materia en España hay que recordar el libro de Federico Sopeña y Antonio Gallego *La música en el Museo del Prado* (Madrid, 1972), siguiendo con la recopilación de fuentes medievales llevada a cabo por el Grupo SEMA (Madrid) a partir de los años 80 (Pepe Rey como director científico; las fotografías y su catalogación se conservan en el Centro de Documentación de Música y Danza/Inaem); la tesis, pionera en la universidad española, de Rosario Álvarez sobre los cordófonos medievales (UCM, 1982), a la que siguieron muchos escritos de esta autora.

Entre las figuras que más han contribuido a la iconografía musical en el ámbito internacional merece la pena mencionar a los ya clásicos Emmanuel Winternitz o Barry S. Brook, creador en 1972 del RldIM (Repertorio Internacional de Iconografía Musical) uno de los grandes repertorios para la musicología, junto al RISM o el RILM.

Además del RIDIM, otras instituciones supranacionales son el Study Group on Musical Iconography (grupo especializado dentro de la Sociedad Internacional de Musicología), así como el grupo de esta modalidad creado dentro del ICTM (International Council for Traditional Music). Todas estas instituciones organizan encuentros anuales, y el RIDIM, además, ofrece una importante base de datos de fuentes de iconografía accesible en su página web (<https://db.ridim.org/>).

Proyecto europeo

Un interesante proyecto europeo que contribuyó a la difusión de la Iconografía musical fue *Images of Music* (2003-2004), dirigido por Tilman Seebass (Universidad de Innsbruck). Este proyecto sirvió para crear centros de investigación (entre ellos el de la UCM, además de otros en Portugal, Francia, Italia, Austria, Grecia y otros países europeos) dedicados a la catalogación, estudio y difusión de la iconografía musical.

Con este proyecto europeo se estableció una red internacional relacionada con esta joven rama de estudio musical. Como información a los lectores interesados, en la actualidad existen cuatro revistas internacionales centradas en la iconografía musical: *Imago Musicae* (desde 1984), *Music in Art* (desde 1998), *Musique. Images. Instruments* (desde 1995) y *Cuadernos de Iconografía* (desde 2014).

Centrándonos en la tarea que asumimos en el Museo Nacional del Prado, el poder acceder a todos sus fondos pictóricos a través de la base de datos del Prado fue una experiencia única, una especie de “catarsis”. Nunca estaremos suficientemente agradecidos al museo y, en particular, a su Departamento de Documentación, por permitirnos esta inmersión en un repertorio tan impresionante.

Comenzamos la revisión desde el n.º 1 del inventario: un cuadro del italiano Francesco Albani, *El tocador de Venus* (1635-1640), P00001, procedente de la Colección Real, donde encontramos un aerófono tipo trompeta natural en la escultura de la fuente que está a la derecha del cuadro, hasta terminar de ver sus más de 8.000 pinturas.

A lo largo de esta experiencia tan enriquecedora nos hemos planteado muchas preguntas que, con el tiempo, se han convertido en reflexiones que pueden ser útiles a los curiosos y estudiosos de la iconografía musical y del arte. Estas reflexiones son las que compartiremos en este texto. Una de ellas es que la expresión musical y los elementos asociados a la música —como el silencio o el estruendo, el ritmo, cuestiones de agógica (o expresividad) o de dinámica musical (fuerte, piano)—, así como la expresión “danzaria” en todas sus variantes, son temas recurrentes en las artes visuales a través de su historia. ¿Frecuentes? ¿Cómo de frecuentes?

La experiencia con el Prado nos dice que más de un diez por ciento de toda su pintura (de todos los géneros pictóricos y todas las épocas y escuelas) incluye de manera clara representaciones de música, danza o ambas cosas. La tarea era enorme, pero en la selección de las obras con iconografía musical

comenzaron las preguntas complicadas: ¿qué se puede señalar como elemento sonoro relacionado con la música y la danza?

Las preguntas resultaron ser no solo profesionales sino casi de índole filosófica: por ejemplo, un paisaje donde a lo lejos se ha pintado una iglesia con un campanario, ¿se puede considerar iconografía musical? Se decidió, consultando el tema con otros colegas, que si estaban definidas las campanas se consideraban iconografía musical, pues el autor de la obra había querido añadir y definir este mensaje sonoro. ¿Y los paisajes con aves? Se incluyen de forma clara obras como las tituladas *Concierto de aves* (entre los más conocidos, los tres cuadros de Frans Snyders del siglo XVII, del museo) pero..., ¿y aquéllas en las que el autor no propone una evocación musical, aunque se considerara en su época que las aves son la expresión del sonido y la música de la naturaleza?

Si nos acercamos a cuestiones más conceptuales, ¿habría que incluir escenas de silencio expresadas tantas veces a través de evocaciones de la muerte o de paisajes desolados? También hemos tenido que ser cautos a la hora de añadir el adjetivo “musical” a representaciones ambiguas; por ejemplo, ante un grupo de ángeles o de monjes con un libro abierto en las manos, la mirada hacia el cielo y la boca entreabierta, ¿están rezando, cantando o ambas cosas?; en las variadas actividades infantiles que aparecen representadas, los niños... ¿juegan, cantan, o danzan?; y los patinadores sobre hielo... ¿patinan a dúo acompasadamente o danzan?

Sin duda, todas estas preguntas nos llevan a examinar la intención de los autores y su posible propuesta para provocar una evocación sonora en el espectador, para poner en marcha nuestra memoria auditiva, quizás para proponernos una música determinada, o al menos un género musical o “danzario”.

Otra reflexión más desde el conjunto de obras estudiadas en el Prado es que los personajes, los actores de la actividad musical y “danzaria” recorren todas las épocas históricas y pertenecen a todas las clases sociales y a todos los ámbitos (urbano, rural, doméstico, eclesiástico, palaciego, cósmico, etc.), reflejando así la propia esencia de la música.

Nueva historia y nueva musicología

Puede parecer una idea de perogrullo, pero me parece importante que la iconografía musical deje constancia de ello, porque no ha sido hasta épocas recientes, con los conceptos de nueva historia (y nueva musicología en esta disciplina), cuando los historiadores generales y los propios musicólogos han visto en la música una especie de atalaya desde la que observar en panorámica los hábitos culturales y comportamientos de una sociedad, por la transversalidad que ofrece la práctica musical en todas las capas sociales en cualquier momento de la historia, como podemos comprobar asimismo en nuestro entorno, en nuestra contemporaneidad.

De manera que la iconografía musical ofrece a los historiadores del arte y a los músicos nuevas perspectivas y nueva información para ser incluida en sus estudios de una manera integradora. Siguiendo con la experiencia del Prado, en

cuanto al contenido de las obras con iconografía musical, el modelo de representación es plural y variado, e incluye tanto temas de la práctica musical vigente, generalmente presentados de manera más realista, como conceptos estéticos, filosóficos, morales o didácticos.

Esta ambivalencia —como la definió en su día Valeriano Bozal refiriéndose a la pintura holandesa de interiores del siglo XVII— entre la interpretación simbólica y la descripción visual realista es uno de los elementos más interesantes de la iconografía musical. Cuando el autor plasma prácticas musicales que nos parecen verosímiles, hace que el análisis de la obra sea un proceso sofisticado, delicado, apasionante, para intentar llegar al nivel de máxima interpretación, de máxima hermenéutica de la obra, como propusieran ya los iconólogos clásicos, como Panofsky, Gombricht, Winternitz, Mirimonde o Leppert, entre otros.

En cuanto a los elementos que simbolizan la música, un fenómeno curioso es que los repertorios clásicos (Cesare Ripa, 1593; Ovidio, 1563, entre otros) se han mantenido en el tiempo, incluso los reconocemos si echamos una mirada en nuestro entorno actual: la lira como emblema de la música, con o sin Orfeo; la guitarra como instrumento festivo (en nuestro entorno, asociado a la fiesta juvenil); las campanas como elementos de señales (en la actualidad representadas en las fiestas navideñas); el uso de notas musicales para mostrar la seriedad y valor artístico de la música (o para jugar con ella), y otros muchos más que siguen presentes en nuestro entorno.

Si nos fijamos en el nivel de representación del ámbito sonoro, se ofrece un amplio abanico de elementos visuales que transitan entre la mera evocación de un entorno sonoro, es decir, donde no se escucha música pero hay elementos musicales que la sugieren, hasta la máxima implicación de la música en el concepto estético de la obra; esto último se produce cuando el autor incluye una música legible o identificable para el espectador de la época. La pregunta es qué pretende el artista cuando expresa el ámbito de lo sonoro, por ejemplo, las aves o los sonidos de la naturaleza, o cuando se dirige hacia aspectos más sofisticados, como la representación de una música determinada.

En definitiva, ¿por qué elige expresar su idea artística a través de la música y la danza o de algunos de sus elementos? Al hilo de estas reflexiones, sin olvidar que el punto de vista (y la memoria auditiva) del espectador actual está formado por nuestro horizonte de conocimientos y experiencias, como no puede ser de otra manera, les invito también a convertirse en espectadores activos, imaginativos, a poner en marcha procesos de evocación sonora ante las obras pictóricas y a hacerse preguntas nuevas sobre ellas.

A través de nuestra experiencia con el Prado y del estudio de otras fuentes, pensamos que se pueden proponer tres niveles de evocación sonora, partiendo siempre de lo que expresa el autor y sin tener en cuenta la calidad artística de las obras (que en el Prado es altísima).

Evocación sonora

El nivel menos “musical”: en él no hay una relación directa con lo musical, pero la evocación sonora emana del cuadro gracias a los gestos elocuentes de los personajes y los objetos representados. Puede tratarse, como en muchas ocasiones, de la evocación del silencio de la muerte, generalmente representado en las vanitas y en paisajes desolados.

O en instrumentos silenciados. Por ejemplo, en los cuadros de batallas aparece repetidamente la imagen de tambores militares rotos, enmudecidos, algunos naufragados, que se contraponen con el estruendo de la batalla; aparece, así, como símbolo de la pérdida del ritmo, del control de las señales, quizás de la derrota.

Frente al estruendo evocado en las batallas, el silencio, como en el enigmático cuadro de Van Dyck donde un elegante caballero mira desafiante al espectador, y le muestra cómo acalla el sonido de las cuerdas de su tiorba, en un gesto poco usual que ha llevado a diferentes sugerencias de los analistas modernos, como que es un retrato de algún músico, o que el caballero antepone su preferencia por las armas ante la música.

Un segundo nivel de evocación sonora, el más nutrido en la iconografía musical, es el que representa voces, instrumentos y danzas, con timbres y colores musicales reconocibles. En este nivel es donde aparece esa ambivalencia ya mencionada, entre la correcta y naturalista descripción visual y el sentido simbólico de la representación.

Hay muchas escenas en las que los instrumentos se representan para identificar a un personaje concreto (el arpa al rey David, la lira a Orfeo o a Apolo, el órgano a Santa Cecilia) de manera que en la obra no se trata de describir con detalle el instrumento, pues basta el recuerdo de su figura para que el espectador sepa quién es el personaje. Sin embargo, en muchos casos, esa representación alcanza detalles magistrales, como la Santa Cecilia que aparece tañendo un virginal tipo espineta en el cuadro de M. Coxie, encargo de Felipe II y una de las primeras representaciones de este tipo de instrumentos, los más modernos de su época.

En este sentido de detalle en la descripción, se pueden incluir los cuadros encargados a modo de crónicas visuales, como el gran cuadro de la familia de Felipe V de Michel Van Loo, su pintor de corte que, en el escenario perfectamente teatralizado de la pintura, aparecen en un balcón los músicos de cámara, expresando así la importancia de la música en el ambiente cortesano y su cercanía a la familia real.

En la misma línea de crónica visual, donde se detallan espacios sonoros y actuaciones variadas, se pueden enmarcar los cuadros de Luis Paret y Alcázar, entre los que destaca el titulado *Las parejas reales* de 1770 (P001044), *las vedute* encargadas por Farinelli al pintor Francesco Battaglioli para conmemorar el santo del monarca: *Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines de Aranjuez*, 1756 (P004181) y *Vista del Palacio de Aranjuez*, 1756 (P004180), entre otras muchas obras.

Sin tener que responder a un hecho real, hay alusiones variadas donde se detallan instrumentos, cantos, partituras, danzas que no son representaciones fidedignas pero que hacen al espectador interesarse por el tipo de música o danza que allí se interpreta. En esta línea entrarían gran parte de la pintura del renacimiento y barroco y los grandes autores como Brueghel, el Bosco, Teniers, El Greco, Tiziano, Poussin, Goya y tantos otros.

Por último, el tercer nivel es cuando el propio autor de la obra propone una música legible, traducible sonoramente, reconocible para el espectador. Es el máximo nivel de evocación musical que hemos trabajado para el proyecto *El sonido de la pintura en el Museo del Prado*.

A modo de conclusión, la mirada sobre la música y la danza y su representación visual nos propone nuevas preguntas ante las obras artísticas, preguntas, muchas veces científicas en el campo de la historia, con las que tratamos de explicarnos nuestro tiempo presente a partir de las obras que contemplamos.

El espectador actual, que ha perdido gran parte de los códigos de comprensión de los elementos sonoros que aparecen en las obras visuales de épocas pasadas, encuentra matices o informaciones que quizás no se había planteado el autor. De ahí que las obras se puedan analizar desde distintas perspectivas y se enriquezcan con muchas lecturas posibles. Recuérdenlo cuando vuelvan a visitar el Museo del Prado.

Cristina Bordas Ibáñez (UCM)
Scherzo, número 355

ENTREVISTA

Khatia Buniatishvili: “Si no existe una conexión entre la técnica y las emociones no es posible hacer música”

Sobre el atento pensamiento de aquel que crea arte como algo connatural a su ser, la pianista georgiana Khatia Buniatishvili ha conseguido lo que muchos ansían: acercar la música clásica a nuevos públicos mediante una nueva forma de comunicar. Con motivo de su concierto en el Ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, el pasado 29 de octubre, profundizamos en el pensamiento musical de esta peculiar pianista para ver algo que va más allá de la interpretación: cómo se concibe esta.

¿Cuál es el primer recuerdo musical que le viene a la cabeza?

El primer recuerdo sólido es de cuando tendría seis años, escuchando el *Requiem* de Mozart. Antes de eso tengo recuerdos que son más vagos, más fatuos, difuminados en mi memoria, pero que no llegaron a calar tanto como el *Requiem*. La música es la expresión más maravillosa de la naturaleza humana que existe, enfocada en concentrar emociones, en expresar la mortalidad del ser, en enfatizar algo que va más allá de la vida... Cuando hay determinadas músicas que te marcan, te encuentras en ese éxtasis emocional que limita con el sentir del ser humano, y por eso mismo se queda permanentemente en tus recuerdos.

Usted ha crecido en un ambiente familiar donde la música y el resto de las artes eran parte de su día a día. Esto le habrá ayudado a pensar muchas veces sobre el sentido de la música y sus límites. ¿Cree que la comprensión y el sentir del hecho musical es algo que trasciende al ser humano, o se encuentra en el límite de su conocimiento?

No es algo que trascienda al ser humano, pero sí que se encuentra en su límite. Aun así, la fantasía, las emociones, los sentimientos... son realidades ilimitadas. Muchas de las grandes obras del repertorio están compuestas por genios musicales capaces de alcanzar ese nivel máximo de entendimiento musical. Mediante su repertorio, nos recuerdan que nuestras capacidades mentales, emocionales y artísticas carecen de límites. La paradoja de todo esto se da al darnos cuenta de que también somos seres finitos, mortales, con unas capacidades infinitas que se condensan en el hecho musical. La música es el recuerdo continuo de esa paradoja.

¿A qué se refiere cuando habla de emoción?

La emoción se puede entender de mil formas: como una corazonada, como una percepción, como el viaje a través de diferentes atmósferas, universos..., y todo ello acaba confluyendo en sentimientos.

¿Esos sentimientos son producto del corazón o de la mente?

El sentir parte de la mente, pues, si no posees la sensibilidad o la riqueza necesaria para apreciar la belleza, no sientes nada. El corazón es una forma simbólica de entender el sentimiento, pero, sin la percepción que nos aporta el pensamiento, sentir sería algo imposible.

¿Cómo encuentra entonces ese equilibrio entre la técnica y el sentir?

Es algo bastante fácil, creo yo. Sale natural. Si no existe una conexión entre la técnica y las emociones no es posible hacer música, y mucho menos hacer arte. No cualquiera que desarrolle una obra de arte es un artista si no existe esa conexión entre la técnica y sus emociones.

¿Cómo se consigue esa conexión musical?

Es algo que siempre está ahí, aunque nunca le hayas prestado atención. Es como si te pregunto: ¿Cómo aprendes a amar? Nadie te enseñó, pero sabes hacerlo, porque algo dentro de ti te ha enseñado. En el arte, en la música, esa conexión siempre está ahí, y uno mismo va aprendiendo a desarrollarla, a modificarla, a expandirla...

Recientemente ha grabado un disco centrado en el universo de los *Impromptus* y las *Sonatas* de Schubert. En Madrid, presenta un programa con, posiblemente, las cuatro sonatas más heroicas de Beethoven. ¿Qué diferencias encontramos dentro de estos dos grandes genios?

Todo lo que ocurre en la personalidad musical de Schubert —entendiendo personalidad musical como el discernimiento que hago a través de su música, pues no tuve el placer de conocerlo personalmente— está en un nivel de intimísimo muy profundo. Todo aquello que produce dolor, pasión o incluso amor sincero te lo cuenta desde la perspectiva de una persona introvertida. Su música rebosa amor, muchas veces un amor oculto que no ha sido compartido con el resto, o incluso rechazado. Un amor que siempre permanece localizado en un individuo concreto.

Beethoven, por el contrario, coge este amor y lo hace universal. Busca conectar con el resto, hacerte sentir partícipe de su obra. Es como si estuviera luchando por los derechos humanos a través de su música, favoreciendo esa unión entre las personas.

Pese a no ser música programática, cada una de estas cuatro sonatas de Beethoven que va a interpretar parece que nos cuenta una historia repleta de luces y sombras. ¿Cómo se sumerge en estas cuatro atmósferas musicales sin que suenen todas igual?

Beethoven posee esa magia que te permite encontrar diferentes ápices de amor en fragmentos ínfimos de música. Por lo tanto, el acercamiento a cada una de las cuatro sonatas ha de ser diferente. Dentro de su universo musical, hay algo recurrente que parece augurar el futuro de su obra cumbre, y es que en cualquier fragmento de su producción podemos escuchar los primeros ecos de la futura *Novena sinfonía*. Ese espíritu de la *Novena* que, aunque todavía no haya sido compuesta, ya está viviendo en su música.

Por otro lado, Beethoven es un compositor de contrastes. Expresaba su sentir de una forma muy directa. Escuchamos momentos de gran intimismo, en donde se puede apreciar ese amor universal hacia el mundo, y otros que rebosan de ira, en los que parece que las fuerzas de la naturaleza se alían para desencadenar una gran tormenta musical. Esa ira muchas veces muestra el amor que él sentía y que no era comprendido por sus coetáneos. Él buscaba un bien universal mediante su música y le frustraba en exceso que esta utopía del bienestar que ansiaba no fuese del todo comprendida. La lucha de contrastes entre la ira y lo íntimo está presente en cada una de sus sonatas, y es parte de su alma musical.

Pasar de la ira a la tranquilidad y el intimismo en cuestión de segundos suena complejo...

Sonará muy tópico, pero el secreto está en vivir cada uno de estos sentimientos en el momento adecuado. En cada obra que interpreto intento siempre vivir ese preciso instante. Podrás estar de acuerdo con mi interpretación o no, con lo que siento, con lo que hago, pero la verdad es que siempre intento ser sincera conmigo misma y mostrar cómo soy y de qué forma canalizo todas las emociones que me aporta la obra. La música que interpreto ocurre conmigo y en mí.

Su vida como concertista internacional se basa en el viaje continuo. Nuevos auditorios, nuevos hoteles, nuevas ciudades... ¿Todo este trajín no le sumerge en ciertos momentos de soledad profunda?

Sí, lo hace. Pero en realidad, el ser humano tiene que lidiar con esos momentos de soledad pues somos seres bastante solitarios —incluso nuestros propios pensamientos son instantes de soledad—. Lo bello de todo esto es que tenemos la capacidad de salir de nuestra burbuja para conectar con otras personas. Esto realza la belleza que podemos encontrar en nuestra soledad más íntima.

Conectar con otros para salir de nuestros pensamientos es una elección propia que siempre está ahí. Siempre existe una forma de encontrar una conexión con la gente que nos rodea, tan solo hay que observar para comprender la forma de construirla. El arte de por sí es una conexión que realizamos con nuestros pensamientos, con nuestras fantasías, para, de esta forma, conectar con el resto de seres humanos.

Podríamos interpretar entonces una partitura como uno de esos ejercicios de soledad para conectar con el resto de individuos... ¿Dónde está su límite artístico?

El límite de una partitura reside en el intérprete. Las partituras son obras de arte infinitas, creadas por genios cuya comprensión de la vida y del mundo carecía de fin. Un intérprete con unas miras finitas dotará a la partitura de estos límites, y solo cuando se haya desprendido de ellos podrá sumergirse en la infinitud de posibilidades, matices, instantes... que esta puede aportarnos.

¿Sigue algún ritual antes de salir a un concierto?

Tengo pequeños ritos personales que suelo hacer, como echarme una pequeña siesta antes o mirarme en un espejo para encontrar una conexión conmigo misma. Mirarme a los ojos y sentir que estoy presente, que soy un cuerpo material que, en cuestión de segundos, necesita conectarse a lo inmaterial de

mis pensamientos, de mis sentimientos, de la música que voy a interpretar... Aun así, en cada concierto siempre tengo la sensación de ser una principiante, con esa incertidumbre de nunca saber cómo se desarrollará. Nunca he tenido una receta concreta que me asegure que un concierto saldrá bien, pero suelo fiarme de mi intuición mientras me alimento de la energía que durante el concierto me aporta el público.

De los pianistas del pasado, ¿cuáles son sus referentes?

Me gusta Rachmaninov como pianista, Horowitz, Gould, Richter... Depende también de qué grabación escuche. Aun así, pienso que todo aquel que ha perdurado en el tiempo tiene algo que contar. La vida nos enseña que nada es para siempre, y que por mucho que pensemos que algo es permanente, sigue siendo efímero en la historia del universo. Lo que admiro de estos artistas es que, dentro de su finitud, son generosos en el legado que nos han dejado.

Y aunque materialmente ya no estén con nosotros, nos recuerdan que el arte consiste en dar y no en recibir, en compartir, en mostrar lo infinito del ser humano...

¿Cree que la industria de la música clásica ha envejecido de peor forma que la de la música pop?

La música, por desgracia, se ha transformado en una industria que se alimenta de números. No diría que la industria ha envejecido, sino que se está esterilizando a sí misma. Las nuevas tecnologías favorecen —de forma positiva— que la música encuentre nuevos caminos de comunicación, lo que muchas veces castra las ventas de la industria musical. Mediante la globalización de datos, cualquiera puede acceder a grabaciones tanto de pianistas antiguos como de mi generación, y así comienza a surgir mucha gente que copia o imita lo que hacemos. La música hoy en día consiste en copiar.

Por suerte, hay todavía artistas que tienen algo único que aportar, algo profundo, que muestra cómo son ellos realmente. Lo importante al final es que exista una libertad creativa, incluso dentro de la propia copia, y, sobre todo, que el público aprenda a discernir qué es auténtico y que no.

¿Qué consejo le daría a cualquier joven que quisiera emprender una carrera musical?

Lo primero es estar seguro de que amas lo que quieres hacer. Desarrollar una carrera artística va más allá de las ventas, la fama o el dinero. El arte es la creación más preciada que posee el ser humano y dedicar tu vida al arte implica ver más allá de lo material. El arte para el artista es aquello que le demuestra que está vivo, que es un ser material en su cuerpo e inmaterial en su mente, y la unión de estas dos realidades se expresan mediante la creación artística. Cuando estás seguro de que amas lo que vas a hacer, debes encontrar tu propia forma de hacerlo.

Nada es más valioso que tu aportación única como individuo. Eso es lo importante del arte. Mostrarte a ti como un ser único, y encontrar la forma de hacerlo siendo fiel a quién eres. El músico ha de saber qué quiere el compositor de él, qué esperan sus maestros, el público..., pero, sobre todo, qué es lo que

uno mismo quiere. Esa es la lección más importante que cualquier músico debe aprender.

Nacho Castellanos
Scherzo, número 355

JAZZ

Coltrane imperecedero

Transcurre el tiempo y sigue dejando perplejo la condición visionaria del saxofonista John Coltrane a través de las múltiples ediciones y reediciones que de sus obras siguen realizando las fonográficas. En fechas recientes, vieron la luz *Blue train* y *Giant steps*, con fotos inéditas de Francis Wolff y alguna que otra versión “descartada” en ediciones anteriores. Son 52 los años transcurridos desde su muerte, y Coltrane continúa siendo un filón para editores y aficionados.

Cualquiera de estos discos es lo más parecido a un diario íntimo que se abre de par en par. La gracia está en contrastar el conocimiento que teníamos de la perspicacia y audacia del intérprete Coltrane con los nuevos contenidos que se publican. Títulos inéditos —como sucedía el pasado año en la grabación *Both directions at once: the lost album*—, o simplemente material descartado en las ediciones originales. Todo sirve para disfrutar con esa música en punto de cocción permanente, en la que siempre es posible extraer a cualquier desarrollo instrumental la verdad más inconfesable.

Coltrane nos dejaba definitivamente el 17 de julio de 1967, en un hospital de Nueva York. La perdurable dedicación a sus instrumentos —el saxo tenor, el soprano, la flauta— y el interés perpetuo por la música universal, la pasión mística de sus años últimos, la entrega y el cuidado a la causa del amor, el interés por disciplinas tan dispares como la pintura o la arquitectura, no fueron suficientes para cerrar las heridas de un hígado demasiado dañado. Según una vieja definición, habría conducido la música hasta unos instantes antes de su desintegración. Cincuenta y dos años después, Coltrane es fundamental en el manual del músico de jazz en la actualidad.

Se ha dicho alguna vez que está entre las cualidades del jazz el rigor mitológico de sus héroes, los músicos. Prometeos, cuya máxima expresión quizás sería Charlie Parker; apolíneos, liderados por Ellington; dionisiacos, también todos, encarnados en Armstrong, en Gillespie; olímpicos, a cuya cabeza estaría Coleman Hawkins... En este cuadro de valores, John Coltrane sería el héroe de la búsqueda que solo puede expresarse en la intensidad.

Una búsqueda constante que también podría ser la característica esencial de otro de los definidores del jazz moderno, Miles Davis. Sin embargo, allí donde Miles llega cargado de sensata inteligencia es punto de paso para un Coltrane librado a la energía de la pasión.

Los primeros pasos musicales de John Coltrane (Carolina del Sur, 1929) tuvieron lugar en una banda de *boy scouts*. El futuro autor de *A love supreme* se convirtió en una figura del saxo cuando todavía era muy joven, a su paso por las orquestas de Earl Bostic, Dizzy Gillespie y Jonny Hodges. Con el primero hizo *rhythm & blues*. Luego, Miles Davis le reclamó, y fue así como Coltrane participó en la creación del primer gran quinteto de aquel trompetista.

Expresividad sobrenatural

Fueron los años de discos como *Round midnight* y *Kind of blue*, una de las obras más brillantes de la historia discográfica del jazz. Su estancia también con Thelonius Monk le llevó a la madurez absoluta y a la independencia. Y, así, tras algunos éxitos como titular, se afianzó definitivamente con la formación de su cuarteto clásico: McCoy Tyner en el piano, Jimmy Garrison para el contrabajo, y, ante la batería, Elvin Jones. Con estos músicos llega hasta *A love supreme*, su gran obra maestra de 1965, y aquel mismo año entrega *Ascension*, otro de los títulos clave en su carrera.

Hasta el último de sus días, prosiguió el músico afianzando sus posibilidades expresivas. Acababa de cumplir 40 años y siempre había sentido que podía —y debía— ir mucho más allá. Solo algunos de cuantos compartieron con él la hazaña de la atonalidad siguieron, sin embargo, en el mismo camino, y hoy ya se ha podido comprobar cómo unos cuantos héroes del *free* acabaron deviniendo serenos baladistas. La música de John Coltrane, en cambio, está en el centro de la evolución expresiva de los instrumentistas de nuestros días. Es difícil que hoy alguien empuñe un saxo tenor o un soprano sin rendirle homenaje.

Julio Cortázar recomendaba leer en voz alta los poemas de Pedro Salinas con un fondo musical de The Soft Machine, y también con John Coltrane afelpando el aire de reconciliación y contacto. Ese es el Coltrane de *Naima*, de *In a sentimental mood* (con Ellington), el Coltrane de *Lush life* (con Johnny Hartman), el de *Alabama*, desde el Village Vanguard, también.

Pero, además, está el Coltrane de *Round midnight* y *Stella by starlight*, con Miles Davis. En este quinteto procuró el músico un modelo de interpretación de enorme rigor emotivo. En Coltrane, en todas las ediciones que ahora se siguen realizando de su música, se cumple aquello que Marion Brown comentó acerca de la publicación de *Ascension*: “Con esta música podrías calentar un apartamento en un día frío de invierno”.

**Luis Martín
Scherzo, número 355**

DISCOS

***Últimas obras para piano (Brahms)* François Chaplin, piano. APARTÉ 173 (1 CD)**

No es extraña la fascinación de tantos pianistas y amantes del instrumento por las últimas obras para piano de Brahms, que son las elegidas por François Chaplin para su último CD. Este simpático colofón condensa la esencia de la escritura del compositor y constituye, además, una suerte de glorioso epílogo para la historia del piano romántico.

El sonido del francés, redondo y profundo, es ideal para este corpus en el que la fuerza y el entusiasmo de los años jóvenes ha dado paso a una expresión reflexiva, intimista y llena de sutilezas, aunque, desde luego, no exenta de vigor. La sabiduría musical de Brahms alcanza en estas pequeñas piezas cotas extraordinarias, de forma que esas características tan suyas, como la utilización del contrapunto de forma constante, los sorprendentes desplazamientos rítmicos o la concatenación continua de frases, tienen presencia constante, pero de forma que todo fluye naturalmente. Y eso es lo que consigue magníficamente Chaplin: destacar todas y cada una de esas particularidades para construir un organismo único en el que todo funciona. Y si funciona tan bien es gracias a una pulsación interna rigurosa pero flexible y una ductilidad que conlleva un magistral manejo del *rubato*.

De las rapsodias más enérgicas a los *intermezzi* más tiernos y soñadores, Chaplin se pasea por toda la gama de dinámicas permitiéndonos degustar cada sonido. Consigue sumirnos en la inmensidad de esos acordes *fortissimo*, apuntalar nuestra respiración en esos bajos sin fondo o elevarnos en ese sonido perlado y casi aéreo de sus *pianissimi*. Y qué decir de su pedalización: desde la ausencia hasta la práctica unión de unas frases con otras mediante suaves resonancias, pero sin ningún tipo de confusión sonora, merced a sutiles y lentos cambios de pedal. Sin duda, una grabación de referencia.

**Ana García Urcola
Scherzo, número 355**

***Reflections (Anoushka Shankar, Sitar)* Obras de Ravi Shankar, Anoushka Shankar, Limón, Miño, Delgado y Lenz Norah Jones, P. Thevarajah, S. Gusain y Alev Lenz, voz. Ravi Shankar y Anoushka Shankar (sitar). DG 483 6578 (1 CD)**

Perpetuando el legado de su padre, Ravi Shankar, que (patrocinado desde niño por el turbio Alain Danielou) occidentalizó como nadie la música india, Anoushka Shankar propone una recopilación *Retrato de artista mundialista* bajo el signo de la empatía entre una nana para su hijo y la “crisis de los refugiados” invitando a multitud de excelentísimos músicos amigos venidos de todos los horizontes para celebrar este milagro del *cross-over*, mezclando cante flamenco con sitar (Ravi Shankar siempre quiso —decía él— des-exotizar su instrumento, de ahí las

célebres colaboraciones con artistas “occidentales”), guitarra y piano con tanpura en unos tangos (¿por bulerías?), firmados por Javier Limón (música) y Amir Kushrau (letra), gran poeta que celebró el amor mutuo entre hindúes y musulmanes cuando estas dos culturas no para(ron) de entremetarse.

Y es lo que hace Anoushka Shankar, no matar a nadie sino recrear una acaso falsa realidad fundiendo en una misma visión de sabiduría y amor estilos musicales que nada o poco tienen que ver unos con otros (escalas distintas, afinaciones y concepciones rítmicas diferentes si no antagónicas...), quitando lo que tienen de diferente para encontrar unas afinidades posibles.

Perdiendo sus identidades, las músicas crean un mundo nuevo (¡World Music!) que entusiasma a infinidad de oyentes, sobre todo cuando, como en este caso, los oficiantes son arrolladores e incluso, verdaderas estrellas, como Anoushka, la actriz activista Vanessa Redgrave o Norah Jones (40 millones de discos vendidos), también hija de Ravi. Particularmente conmovedores, el dúo padre-hija y *Voice of the moon* que la artista considera, justamente, como su pieza más ambiciosa y declara haberla compuesto en una tarde (pienso en Schubert que anotó al final de *Trockne Blumen*: “Compuesto mientras se calentaba mi chocolate”).

Pierre Élie Mamou
Scherzo, número 355

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<https://www.liceubarcelona.cat/es>

***Cavalleria rusticana / Pagliacci* (Mascagni / Leoncavallo); 05, 07, 09, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21 y 22 de diciembre.**

Elena Pankratova / Oksana Dyka, Mercedes Gancedo, Roberto Alagna / Teodor Ilincai / Martin Muehle, Aleksandra Kurzak / Dinara Alieva, Roberto Alagna / Fabio Sartori / Martin Muehle. Dir.: Henrik Nánási.
Dir. esc.: Damiano Michieletto.

Bilbao

ABAO Bilbao Opera

<http://www.abao.org>

***Jérusalem* (Verdi); 16, 19, 22 y 25 de noviembre.**

Jorge de León, Rocío Ignacio, Michele Pertusi, Pablo Gálvez.
Dir.: Francesco Ivan Clampa.

Madrid

Teatro Real

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

***Il pirata (Bellini)*; 30 de noviembre y 01, 03, 04, 06, 07, 09, 12, 14, 15, 16, 17, 18 y 20 de diciembre.**

George Petean / Simone Piazzola / Vladimir Stoyanov, Sonya Yoncheva / Yolanda Auyanet / Davinia Rodríguez, Javier Camarena, Celso Albelo, Dmitry Korchak. Dir.: Maurizio Benini.
Dir. esc.: Emilio Sagi.

OCNE

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

***Iberindias*; 19 de noviembre.**

Rosa Miranda, Margarita Rodríguez, Marta Caamaño. Carmen Gurrirán, piano.

***Réquiem (Mozart)*. 29 de noviembre y 01 y 03 de diciembre.**

Ilse Eerens, Sophie Rennert, Michael Porter.
Dir.: David Afkham.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de *Pau Casals*. Ya estamos preparando el siguiente, en el que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

- A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@ilunion.com.
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:
Revista Pau Casals. C/ Albacete, 3. Torre Ilunion – 7.ª planta. 28027 Madrid.