

PAU CASALS 363

10 de abril - 10 de mayo de 2018

SUMARIO

- Breves
 - La compositora Kaika Saariaho recibe el Premio Fronteras del Conocimiento BBVA
 - ¡Que suenen los móviles!
 - Metallica gana el Premio Polar, considerado el Nobel de la música
- Noticia: La lista de Spotify con la que va a conseguir dormir
- Reportaje: María Isabel de Braganza y la música en la Corte española entre 1816 y 1818
- Entrevista: Kaija Saariaho. Premio Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA
- Jazz: Myra Melford, una creadora pianista
- Discos
- Agenda

Breves

La compositora Kaika Saariaho recibe el Premio Fronteras del Conocimiento BBVA

La compositora finlandesa afincada en Francia Kaija Saariaho ha sido reconocida con el Premio Fronteras del Conocimiento en la categoría de Música Contemporánea que otorga la Fundación BBVA por su "entrelazado perfecto entre los mundos de la música acústica y la tecnología". Con ocasión de este galardón, este número de PAU CASALS incluye en páginas posteriores una entrevista con la afamada compositora.

El País.com

¡Que suenen los móviles!

Cuando suena un móvil en pleno concierto, cientos de espectadores dirigen la peor de sus miradas al incordiante de turno. Pero el pasado mes de marzo, en el Auditori de Barcelona, nadie rechistó: fueron los músicos de la OBC quienes, como pedía la partitura, hicieron sonar sus teléfonos mientras tocaban, bajo la dirección de Kazushi Ono, la sorprendente *Deus ex machina*, del compositor catalán Ferran Cruixent (Barcelona, 1976). No era un capricho: en su innovador relato sinfónico, los músicos interactuaron con los dispositivos electrónicos creando un sugerente tejido orquestal que convirtió en éxito su debut con la OBC.

El País.com

Metallica gana el Premio Polar, considerado el Nobel de la música

La banda de thrash metal estadounidense Metallica ha sido galardonada con el Premio Polar, considerado como el "Nobel de la música". "Desde la agitación emocional de Wagner y los cánones de Tchaikovski, nadie había creado música tan física y furiosa y, aun así, tan accesible", dice el fallo publicado por la Real Academia Sueca de Música, en el que se destaca la virtuosidad y el uso de ritmos extremadamente acelerados del grupo de San Francisco. Junto a Metallica, el jurado también ha entregado el premio al Instituto Nacional de Música Afgano (ANIM, por sus siglas en inglés) por haber usado el "poder" de la música para transformar las vidas de los jóvenes.

El Pais.com

Noticia

La lista de Spotify con la que va a conseguir dormir (científicamente probado)

No a todo el mundo le resulta igual de fácil sumergirse en las fantasías de Morfeo. De hecho, entre un 20% y un 48% de la población adulta en España sufre, en algún momento, dificultad para iniciar o mantener el sueño, desvelan los últimos datos de la Sociedad Española de Neurología.

La Fundación Nacional del Sueño de Estados Unidos (NSF) deja claro que este hábito funciona y explica que hay investigaciones en las que se ha puesto a prueba la eficacia de distintas costumbres para conciliar el sueño: escuchar música clásica o audiolibros, entre ellas. Los resultados muestran que aquellos que se relajan con música antes de dormir tienen un sueño de mayor calidad.

"La música es mucho más que algo agradable de escuchar", aseguran desde la NSF. "Tiene un efecto directo en el sistema nervioso parasimpático", que se encarga de ralentizar el corazón, dilatar los vasos sanguíneos, reducir el tamaño de la pupila y relajar los músculos, entre otras tareas. En definitiva, "ayuda a que nuestro cuerpo se prepare para dormir".

Para conseguir ese efecto somnífero, nuestro cerebro se debe encargar de procesar la melodía. "Los tonos llegan a la corteza temporal y prefrontal, el ritmo a la corteza parietal y el cerebelo —ambas asociadas al movimiento—, y la letra a las corteza sensitiva, visual, motora y a las áreas relacionadas con lo emocional", recalca el doctor Alejandro Ferrero, director del Instituto Ferrero de Neurología y Sueño de la Fundación Argentina de Estudio del Cerebro.

Al llegar a tantas partes del cerebro, incluso a las relacionadas con nuestras emociones, es útil para dormir, explica la doctora Celia García Malo, especialista en neurología en el Instituto del Sueño: "Se puede emplear para

lograr la relajación, concentración y ayudar a vaciar la mente de algunos pensamientos antes de ir a dormir".

Aunque le encante, el rock no es la mejor opción

La elección del tipo de música es algo personal, aunque lo ideal es buscar algún género que nos ayude a relajarnos. La Fundación Nacional del Sueño de Estados Unidos aclara: "Las melodías lentas son ideales". Por eso, aunque le encante el rock, quizás el momento de irse a la cama no sea el ideal. Escucharlo antes de ir a dormir podría suponer un efecto estimulante más que somnífero.

Para preparar su lista de Spotify con la que se irá a dormir a partir de ahora debe tener en cuenta que el ritmo ideal de las canciones con las que conseguiremos un descanso plácido es aquel que va a una velocidad de 60 a 80 pulsaciones por minuto. Según la Fundación, "más común entre la música clásica, el jazz o el folk".

Si prefiere configurar su propia lista de reproducción, no es necesario que se prepare una eterna, con escuchar música durante unos 45 minutos antes de dormir podría ser suficiente. Es el tiempo que necesitaron los participantes de un estudio para conseguir conciliar el sueño. Las conclusiones además apuntaron a que, gracias a estos minutos de relajación previa, las personas que fueron monitorizadas consiguieron dormirse más rápido, disfrutar de más horas de sueño, despertarse menos durante la noche y descansar mejor.

El Pais.com

Reportaje

María Isabel de Braganza y la música en la Corte española entre 1816 y 1818

De origen portugués, llegó a España en 1816 para contraer matrimonio con Fernando VII, viudo desde 1806, y con la necesidad de proporcionar un heredero al trono. Fue un matrimonio muy breve por el prematuro fallecimiento de la reina sin haber cumplido el objetivo de tener un heredero, por lo que fue prácticamente olvidada. Sin embargo, y como veremos en estas páginas, la reina dejó una impronta determinante en la cultura de nuestro país. Además de haber impulsado la creación del Museo del Prado, principal hecho por el que es recordada, manifestó un gran interés por la cultura y las artes (particularmente por la música), un aspecto de su vida casi desconocido hasta el momento.

María Isabel de Braganza y Borbón nació el 19 de mayo de 1797 en el palacio de Queluz, residencia de la familia real portuguesa muy próximo a Lisboa. Era la tercera hija de los futuros reyes de Portugal João VI y Carlota Joaquina, a su

vez primogénita de Carlos IV, que había contraído matrimonio con el príncipe portugués en 1785. Ese año se celebraron dos enlaces entre infantes de ambas casas reales, el de João con Carlota Joaquina y el del infante don Gabriel, hermano de Carlos III, con la infanta portuguesa María Victoria, ambos fallecidos poco después, en 1788.

Como hija de reyes, María Isabel recibió una educación exquisita, tanto en letras como en varias disciplinas artísticas. Sin embargo, su plácida vida en la corte se vio pronto interrumpida por la marcha al exilio de la familia real portuguesa tras la invasión napoleónica, partiendo el 27 de noviembre de 1807 para Brasil, donde residió junto a su madre.

El matrimonio con Fernando VII

Fernando VII, viudo de María Antonia de Nápoles desde 1806, después de regresar al trono de España en 1814 tenía la urgencia de contraer matrimonio y dotar de un heredero a la Corona. Así, su matrimonio con María Isabel de Braganza fue acordado como parte de las alianzas políticas necesarias para el fortalecimiento de las coronas española y portuguesa. Este acuerdo incluía la celebración de dobles esponsales, como había ocurrido en 1785. Junto al enlace real de Fernando y María Isabel se acordaba el del infante Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII, y la infanta María Francisca de Asís, hermana de María Isabel.

Los problemas que se produjeron por la falta de descendencia de Fernando VII dieron protagonismo a este segundo matrimonio, ya que Carlos disputó el trono a la infanta Isabel tras la muerte del monarca en 1833, origen de las conocidas guerras carlistas, cuyo influjo fue patente hasta bien avanzado el siglo. Las capitulaciones matrimoniales se firmaron el 22 de febrero de 1816, y un mes más tarde, las infantas embarcaban hacia España. Llegaron al puerto de Cádiz a finales de agosto, pisando suelo español el día 4 de septiembre, solo después de firmados los esponsales, para asegurarse de que lo hacían como reina e infanta de España. Desde allí continuaron un largo viaje hasta el definitivo encuentro en Ocaña, cerca de Aranjuez, un día antes de la boda. Durante los 24 días que pasaron desde su llegada a España y el encuentro final de los esposos, María Isabel y Fernando intercambiaron numerosa correspondencia que muestra el lado más humano y sentimental de los reyes.

Además de los deseos y la emoción del encuentro, acrecentado por el hecho de que hasta entonces no se conocían, en las cartas comentan cuestiones prácticas como que ella no traía ropa adecuada, por lo que hubo que preparar tanto el traje de boda como otros de ceremonia. También por la correspondencia sabemos de la impaciencia de Fernando antes del enlace y los retrasos que se produjeron en el viaje por los actos de homenaje que recibía la reina a su paso por distintas localidades, en algunas de las cuales debió de permanecer para diversas celebraciones, como en la ciudad de Sevilla.

El enlace entre el rey y María Isabel de Braganza se celebró el 28 de septiembre de 1816 en la basílica de la Virgen de Atocha, contando ella 19

años y él 32. El matrimonio apenas duró dos años, ya que el 26 de septiembre de 1818 la reina falleció debido a los problemas de salud derivados de un parto. Estos hechos empeoraron la complicada situación de la monarquía: el rey se encontraba de nuevo sin reina y sin descendencia. La situación era tan grave que antes de un año, el 20 de octubre de 1819, contrajo nuevamente matrimonio con María Josefa Amalia de Sajonia, hija del elector Maximiliano, que apenas contaba 16 años, y que murió también sin descendencia en 1829.

La reina María Isabel y la música

María Isabel de Braganza manifestó un gran interés por las artes, que cultivó también durante su etapa en España como reina. Visitó las obras de restauración de dependencias en El Escorial dañadas durante la guerra, y allí descubrió la gran cantidad de obras pictóricas que habían decorado el Alcázar y otras muchas de gran valor, y pensó que debían ser expuestas en Madrid para que todos pudieran admirarlas. Destinó para ello el edificio, aún sin finalizar, que Carlos III mandó construir como Gabinete de Historia Natural. Este es el origen del actual Museo del Prado, que se inauguró el 19 de noviembre de 1819, un año después de su muerte.

Este hecho quedó representado en un magnífico cuadro pintado por Bernardo López Piquer en 1829 y conservado en este museo, en el que retrata a la reina con los planos del edificio, y ofrece una imagen mucho más amable y agradable de lo que han sugerido la mayoría de libros de historia. También durante su reinado se inició la construcción del Teatro de Ópera, hoy Teatro Real, aunque tardó muchos años aún en ser inaugurado y la reina María Isabel no llegó a verlo.

María Isabel había adquirido desde niña conocimientos musicales, ya que como era costumbre todos los miembros de la familia real recibían desde la infancia una sólida formación, estudiando con alguno de los mejores músicos que trabajaban al servicio de la Casa Real. Su relación con la música fue muy cercana a lo largo de su vida, un hecho habitual entre las mujeres de la familia real y de las élites cortesanas europeas.

Cuando llegó a Madrid, el bagaje musical que traía consigo era ya muy considerable. Su marido Fernando VII, en una de las misivas antes mencionadas, fechada el 11 de septiembre de 1816, se muestra conocedor de sus dotes musicales, cuando le dice que “pasaremos unos ratos buenos y alegres; sobre todo cuando los cuidados del gobierno me pongan triste, te haré tocar el piano, y cantar, y esto me distraerá, pues me han dicho que tienes una bonita voz; bien es verdad que de tu boca no puede salir nada malo”.

La reina tuvo como maestro de música a Marcos António Portugal (1762-1830), el compositor más importante de la corte portuguesa durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Pero es posible que, durante su infancia, antes del viaje a Brasil, hubiese estudiado también con el cantante (soprano) y compositor italiano Giuseppe Totti, nombrado “Mestre de Música de Suas Altezas Reais” en 1800 y sucesor de João de Sousa Carvalho en este puesto. A pesar de la gran fama que Marcos Portugal tuvo en su época, la gran

cantidad de música que compuso y la amplia difusión que esta alcanzó es hoy prácticamente desconocida para los aficionados a la música, aunque en los últimos años esta situación está empezando a cambiar.

Marcos Portugal nació en Lisboa el 24 de marzo de 1762 y desde los nueve años estudió en el seminario de la Patriarcal de Lisboa (centro equivalente al Colegio de Niños Cantores adscrito a la Real Capilla de Palacio de Madrid, aunque de mayores dimensiones), donde se formaban los futuros músicos de la institución. Fue empleado como organista y compositor de la Santa Iglesia Patriarcal y compuso sus primeras obras conocidas en los años 80. El primer encargo importante que recibió de la familia real fue la celebración del día de Santa Bárbara, en el año 1782, festividad importante para la Casa Real portuguesa, para la que compuso una misa con orquesta. Continuó al servicio de la Corte y su obra fue ampliamente difundida por España, Italia y Brasil, y muchos otros países.

Entre 1792 y 1800 residió en Italia, donde estrenó numerosas óperas y cosechó importantes éxitos en ciudades como Florencia, Nápoles, Ferrara, Milán, Parma o Verona. Algunos de sus títulos líricos de mayor éxito fueron: *La dona di genio volubile* (*dramma giocoso* con libreto de G. Bertati estrenado en Venecia en 1796) y *Fernando nel Messico* (*dramma per musica* con libreto de F. Tarducci, estrenado en Venecia en 1798). Regresó a Lisboa y a principios de 1807 recibió el encargo de enseñar música a los infantes como maestro de los hijos del rey.

Apenas diez meses después de iniciar su tarea, el 29 de noviembre de 1807, la familia real partió al exilio con destino a Brasil, viaje en el que Marcos Portugal no les acompañó. Pocos años después, el rey regente le ordenó que se embarcara en el primer barco, llegando el 11 de junio de 1811. Durante la larga travesía, Portugal escribió varios solfeos para enseñar música a los infantes. Una vez en el nuevo destino, fue renovado en su puesto el 23 de julio. Curiosamente, Portugal permaneció en Brasil y no acompañó a los reyes en su regreso a Portugal en 1821 y murió en Río de Janeiro en 1830.

En definitiva, María Isabel recibió lecciones de música de Portugal durante unos ocho años, desde 1807 hasta su partida en 1816, con el paréntesis del año que tardó en viajar el maestro. En estos años aprendió solfeo, canto y piano. Como excepcional testimonio de esta relación musical se conservan piezas para fortepiano dedicadas por el maestro a su alumna, además de un precioso álbum en la colección de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid, que reúne varias piezas para voz y acompañamiento de piano u orquesta. Según Manuela Mollieau, la música de Portugal para los infantes estaba formada sobre todo por arreglos de sus óperas, adaptadas a sus voces.

Sin embargo, aunque la mayoría de las piezas vocales son arreglos, las adaptaciones no están realizadas para facilitar su interpretación, ya que la parte vocal apenas varía. Es la parte de acompañamiento la que se adapta con el objetivo de ser interpretada en un contexto camerístico, y por lo tanto se reduce al acompañamiento de pianoforte o de un grupo instrumental reducido. En el caso de María Isabel, Mollieau comenta que tenía una bonita voz de

mezzosoprano, ya que las obras del álbum de piezas preparadas para ella muestran una melodía compleja muy ornamentada que indica que poseía mucha destreza en el canto. Es muy probable además que ella misma se acompañara al fortepiano cuando cantaba.

La selección de números vocales procede de algunas de las óperas más conocidas de Portugal, tanto de las estrenadas en Italia como de la etapa de Lisboa (1800-1810), entre las que se encuentran *La morte de Semiramide* (drama serio con libreto de G. Caravita, 1801), *Il trionfo di Clelia* (drama serio con libreto de S. A. Sografi, 1802), *L'oro non compra amore* (*dramma giocoso* con libreto de G. Caravita, 1804), *La morte de mitridate* (*tragedia per musica* con libreto de S. A. Sografi, 1806) y *Artaserse* (drama serio con libreto de P. Metastasio, en 1806).

Una vez instalada en Madrid, María Isabel promovió actividades musicales en las que se interpretaba la música de Marcos Portugal, su compositor de cabecera, además de la de otros autores. Una muestra de estas interpretaciones de la música del portugués en los años 1816 y 1818 es su inclusión en las facturas de copia de música de la cámara. Este repertorio que se copia para las academias de la cámara a instancias de la reina está formado por arreglos de ópera para voz con acompañamiento reducido, repertorio con el que la reina estaba más que familiarizada. Además de Portugal, se interesa por los autores de moda en la época, como Rossini, Paisiello, Mayer o Paër, entre otros.

Las numerosas fuentes de música de Marcos Portugal conservadas en nuestro país están directamente relacionadas con la reina María Isabel y su entorno. Es muy interesante constatar además que entre las partituras conservadas en Palacio hay materiales escritos por el propio compositor, prueba de que en el escaso equipaje que traía la reina, había un lugar preferente para la música. Pocos días después de establecerse en Madrid, la reina se puso en manos de Carlos Marinelli, designado por el rey desde octubre de 1816 “músico de cantar para la servidumbre de la reina”, nombramiento que implicaba tanto la enseñanza del canto, que la propia reina cultivaba, como la organización de actividades musicales, el acompañamiento cuando cantaba ella o la infanta y el arreglo de piezas para las academias.

Marinelli era un referente en la música vocal de la época. Llevaba años trabajando al servicio de la Corte, pues había sido nombrado músico honorífico de la Real Cámara de Carlos IV en 1801. Era un reconocido cantante (*castrato*) y un reputado maestro. Había triunfado en los escenarios de Italia y más tarde en los teatros madrileños en la década de 1790. Fue profesor de canto de la famosa cantante Isabel Colbrand y también tuvo entre sus alumnos a miembros de la nobleza, como los hijos de la condesa de Osuna.

Francisco Federici fue otro de los músicos del entorno más próximo a la reina. Federici, un hombre de carácter fuerte y muy ambicioso, compitió con Marinelli por obtener el favor de la reina. Es otro interesante personaje apenas conocido hoy en día, víctima como tantos otros (el propio Marinelli, Corselli, Brunetti, etc.) del excesivo celo nacionalista de los historiadores de la música, que

durante largo tiempo han obviado, cuando no duramente criticado, la labor realizada por grandes músicos por el simple hecho de no haber nacido en España.

Federici se trasladó a la corte de Madrid donde recibió una inmejorable acogida por la familia real, ya que accedió de inmediato a uno de los mejores puestos de la corte, el de maestro de música de la familia real. Es probable que fuera recomendado por alguien de la Casa Real portuguesa, dadas las estrechas relaciones entre ambas familias. Curiosamente, la trayectoria de Federici presenta muchos puntos en común con la de Marcos Portugal. De origen italiano, Federici recaló en Lisboa como director del Teatro San Carlos la temporada 1800-1801, dos años antes de que Portugal, músico de la Casa Real en Lisboa, se hiciera cargo de la dirección del mismo coliseo durante las temporadas 1803-1804 y 1804-1805. Otro dato de interés que confirma un posible conocimiento mutuo es que ambos pusieron música al mismo libreto de ópera. Portugal había estrenado en el San Carlos la ópera *Zaira* en 1801, siendo Federici el director. Años después, el propio Federici pondría música al mismo libreto, estrenando su ópera *La Zaira* en 1803.

Las honras fúnebres

La pronta muerte de la reina propició una nueva ocasión para la creación musical. Se trata en este caso del *Oficio y misa de difuntos* escritos para las ceremonias de su funeral, encargo que recibió Mariano Rodríguez de Ledesma, maestro supernumerario de la Real Capilla. Esta misa es una espléndida obra vocal e instrumental de amplio formato y gran extensión. Su interpretación tuvo lugar durante las honras fúnebres celebradas del 2 de marzo a las 10.00 de la mañana, en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Su interpretación a cargo de los cantores e instrumentistas de la Real Capilla de palacio causó admiración y asombro entre los cientos de asistentes, y en particular en el rey Fernando VII. Esta espléndida obra ha sido editada (ICCMU, 1998), interpretada y grabada bajo la dirección de Tomás Garrido en 2008.

El abrupto final de la reina de España María Isabel de Braganza es triste y oscuro, similar a la valoración que de ella ha transmitido la historiografía. Sin embargo, esta imagen contrasta con la que se desprende de estos nuevos testimonios de su vida en Madrid, como la correspondencia, los retratos o las propias partituras. Esta perspectiva nos invita a replantear su breve etapa como reina de España, que ella iluminó con su interés por la cultura y la música, dejando una gran herencia aún por descubrir.

Judith Ortega
Scherzo, número 338

Entrevista

Kaija Saariaho, Premio Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA

El jurado del Premio Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA en la categoría de Música Contemporánea ha decidido otorgar el galardón en su décima edición a la compositora finlandesa Kaija Saariaho. Se trata del segundo año consecutivo que el Premio Fronteras recae en la figura de una mujer, tras el obtenido en 2017 por la rusa Sofia Gubaidulina.

En una generación formada por los herederos de la complejidad post Darmstadt, como su maestro Ferneyhough, Saariaho ha sabido mantener los niveles de investigación abstracta mientras ahondaba en las características poéticas del sonido. Del IRCAM obtuvo una formación electroacústica que se planteó como un medio y no como un fin. Ya una obra como el cuarteto con electrónica en vivo *Nymphéa* (1987) reveló esa voz inconfundible, como en la orquesta lo haría *Château de l'âme* (1995). Después se atrevió con la expresión teatral y *L'Amour de loin* (2000) fue una consagración. Había precedentes, como la cantata shakespeariana *Caliban's Dreams* (1992), pero ahora se adentraba en el mundo de la ópera y el veneno del teatro la hizo seguir ahí con *Adriana Mater* (2006) o *Emilie* (2010).

Saariaho es una compositora tan versátil como de estilo reconocible que nos ha recordado que la música es una estructura abstracta pero también una investigación poética sobre el sonido. Que incluso puede con la palabra escénica adquirir una dimensión narrativa y una expresión dramática. Crea mundos muy personales, pero son absolutamente comunicables. Es una de las grandes cimas de la composición de nuestro tiempo.

Nacida en Helsinki en 1952 y autora de una obra fecunda y versátil que abarca todos los géneros y dispositivos, Saariaho se ha impuesto en las últimas décadas como una de las voces más poderosas y sugerentes de la música actual, a través de un estilo que fusiona con naturalidad la electrónica con los sonidos acústicos y naturales.

El gran éxito internacional que obtuvo el estreno en Salzburgo de su primera ópera, *L'Amour de loin* (2000), significó el definitivo espaldarazo para una artista que, bebiendo de las fuentes del espectralismo, ha logrado crear un universo personal de un refinadísimo espíritu poético y un gran poder de comunicación, que atesora una cualidad tan plástica como sonora. Las siguientes declaraciones de la compositora se produjeron poco después de que se hiciese público el importante galardón.

¿Cómo empezó su relación con la música? ¿Por qué se decidió finalmente por la composición?

Mi amor por la música es tan antiguo que ni siquiera puedo recordar cómo nació. Cuando era niña pasaba mucho tiempo en el campo y me fascinaban los sonidos de la naturaleza, y de hecho la naturaleza sigue formando parte esencial de mi música. Desde muy pronto comencé a imaginar música, aunque no creía que poseyese el talento suficiente y no estaba segura de si mi música podía ser lo suficientemente buena. Pero llegó un momento en el que tuve la sensación de que mi vida carecería de sentido si no hacía lo que de verdad amaba. Eso hizo que me convirtiera en compositora.

El jurado del Premio Fronteras del Conocimiento ha destacado que, con su música, usted ha logrado “un entrelazado perfecto entre los mundos de la música acústica y la tecnología”. ¿Podría explicar la importancia de la electrónica en su obra, y cómo ha llegado a esta fusión entre la tecnología y la música acústica?

Para mí, la tecnología no ha sido ni es importante en sí misma; lo es solo si encuentro la forma de integrarla en mi música. Todo depende de las ideas. Por ejemplo, el uso de la tecnología puede hacer que el sonido viaje, o puede operar transformaciones que hagan que lo que escuchamos suene como un todo. Pero al final se trata de música; no importan los instrumentos que se utilicen.

Su primera ópera, *L'Amour de loin* (2000), sobre un libreto de Amin Maalouf, cosechó un gran éxito internacional y supuso el comienzo de una fructífera carrera operística. Sin embargo, usted misma ha contado que invirtió ocho años en componerla. ¿Cómo fue el proceso que le llevó de una concepción abstracta del sonido a integrar este en una acción dramática?

Es cierto que fue un proceso muy largo, durante el cual tuve que aprender muchas cosas sobre mí misma, y sobre cómo utilizar mi música para construir una ópera. Tuve que hallar esos recursos dentro de mí, comparando mi experiencia como compositora con mis propias experiencias como espectadora de ópera durante toda mi vida.

Cuando empecé a pensar seriamente en ello me di cuenta de que lo fundamental en la ópera es la relación entre el texto —el libreto— y la música. Tenía que pasar de una idea de música abstracta basada en diferentes medios tecnológicos y sin un discurso narrativo concreto a otra área distinta, que tiene que ver con la vida de los personajes de la obra. Y me di cuenta del poder de la ópera para transmitir el contacto humano, para reflejar la experiencia humana. Todo esto empecé a convertirlo en idea, pero debía encontrar una historia adecuada.

Para ello me pregunté cuáles son aquellas cosas que nos afectan a todos los seres humanos. Y llegué a la conclusión de que eran el amor y la muerte. Son los dos grandes temas que a todos nos preocupan y de los que sabemos tan poco... Son dos grandes misterios. Y me dije que quizá podría investigarlos con la música. Pero todas las óperas tratan del amor y la muerte, así que quise añadir algo que le diera un espacio más amplio a la propia música. Fue entonces cuando leí la historia del trovador del siglo XII Jaufré Rudel y esto me llevó a la idea de *L'Amour de loin*.

Como finlandesa, usted pertenece a una de las tradiciones musicales más sorprendentes y pujantes durante el siglo XX y de lo que llevamos del XXI. ¿En qué medida se siente parte de esta tradición?

Yo viví en Finlandia hasta los 25 o 26 años. Después marché a Alemania y luego fui a estudiar a París. Pero, aunque lleve más de media vida fuera de mi país, me sigo considerando muy finlandesa, y los valores que aprendí de pequeña me siguen acompañando. Pero al mismo tiempo me siento una compositora internacional, y esto me complace. También, y desde mi origen

finlandés, me siento europea. Aunque tengamos culturas diferentes, en Europa compartimos muchas cosas, y esto es algo que he sentido con fuerza después de haber pasado mucho tiempo en Estados Unidos y en Japón.

¿Está la música contemporánea suficientemente representada en la programación de los teatros y auditorios europeos?

No, por supuesto que no lo está. Debemos incluir las creaciones de nuestro tiempo en la programación de los espectáculos públicos mucho más de lo que hacemos. Dicho esto, tengo que decir que hay teatros de óperas y salas de concierto que son atrevidos y programan bastante música contemporánea, y ojalá que esto continúe siendo así. Pienso que es muy importante seguir apoyando a la música contemporánea. Es cierto que no es un arte muy comercial, que no genera el dinero que reclama una sociedad basada en la economía, pero es muy importante que las instituciones comprendan el profundo sentido que tiene la música y el arte en general para los seres humanos. Y esto debería inducirse —nunca me canso de decirlo— desde los primeros niveles de la educación.

La enseñanza del arte y de la música es importantísima para los niños, por muchos motivos, entre ellos por su bienestar físico y emocional. Por ejemplo, alguien que aprende a tocar el violín aprende al mismo tiempo a calibrarse a sí mismo, a poner en fase su inteligencia y su corazón. Todos los niños deberían aprender a tocar al menos un instrumento, y a comprender el arte de la música, porque se trata de una forma óptima de desarrollar nuestra inteligencia emocional, aquello que tiene que ver con nuestra relación los unos con los otros, algo que hoy día es más necesario que nunca.

Helena Núñez Guasch
Scherzo, número 338

Jazz

Myra Melford, una creadora pianista

Si uno nace en Chicago y lo que le mueve es la música, una de dos: o se hace *bluesman* o se hace *jazzman*. Si la decisión cae en esta segunda opción, igualmente hay muchas probabilidades de que su ejercicio creativo se orille a la vanguardia, el free jazz y la libre improvisación, siendo como es Chicago sede de uno de los colectivos jazzísticos más decisivos en la historia moderna del género, la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) que fundara en 1965 el pianista Muhal Richard Abrams.

Pues efectivamente, la pianista Myra Melford (1957) poca alternativa más tenía, convirtiéndose muy pronto en una de las grandes amazonas de un jazz que en el movimiento pierde su nombre y simplemente se revela como sonido de una creación total, inédita. También compositora y maestra, esta aventurera de lo desconocido y guerrillera de todo lo políticamente correcto no acostumbra a visitar las alfombras rojas de los festivales más mediáticos, siendo por tanto sus actuaciones citas ineludibles para testar de primera mano la gran fortaleza y futuro que tiene todavía el jazz, a pesar de los malos augurios que en las últimas décadas le dedican al género.

No es que la prensa sea poseedora de la verdad, pero sí a menudo es la más desinteresada, siendo muy sintomático que el nombre de la Melford siempre esté en boca de sus profesionales; así se deduce al menos de los numerosos y recurrentes reconocimientos que a la pianista le brindan los críticos de revistas como *Downbeat* o los miembros de la Asociación de Periodistas del Jazz norteamericana. La chica llegó el pasado mes de marzo a nuestro país para protagonizar en Madrid —en el Festival Ellas Crean— un único concierto que se celebró el día 15 en el auditorio Conde Duque.

Y la ocasión bien mereció un justo reconocimiento para quien es una creadora inconformista pero dulce; combativa, pero nunca guerrera; fogosa, pero atemperada. Y es que, tras esa primera línea de músicas aparentemente alborotadas, siempre llega la calma de una literatura jazzística hecha con sentido y definición, pues su teclado habitualmente acaba acostado en la emoción plena, redonda, que es a lo que un artista grande debe aspirar.

Myra Melford ha protagonizado proyectos escorados de mil colores y formatos, como el Extended Ensemble, el dúo junto al clarinetista Ben Goldberg, los tríos M, MZM y Tiger o el cuarteto Snowy Egret, con el que acudió a Madrid y en donde, a saber, se integran otros artilleros del jazz avanzado como el guitarrista Liberty Ellman, el cornetista Ron Miles, el contrabajista Stomu Takkeishi y el baterista Gerald Cleaver; con ellos tiene registrado un álbum de título homónimo de hace ya tres años, cuyo temario a buen seguro vendrá rodado y... ampliado.

Esta insólita pianista tuvo como padrinos y mentores a Jaki Byard, Don Pullen, Anthony Braxton y Henry Threadgill, lo cual fijó los límites de su horizonte. Luego, cuando se mudó a Nueva York a mediados de los años 80, su inspiración echó mano de otras disciplinas culturales como la danza, la literatura y las artes visuales. Ella siempre lo ha tenido claro, como nos confesara hace unos años: “Lo más importante es dominar tu instrumento, dominar la técnica, para después buscar tu propia voz musical, dotarlo de tu personalidad”.

Los trompetistas Cuong Vu y Dave Douglas, los saxofonistas Marty Ehrlich y Joseph Jarman, el percusionista alemán Han Bennink, el flautista Marion Brandis... Larga es la nómina de cómplices con los que esta mujer ha cruzado mil y una puertas creativas, defendiendo siempre un compromiso creativo que jamás tuvo ninguna fisura. Hoy forma parte del paisaje habitual de esa comunidad jazzística neoyorquina que se asienta en la última frontera del género, una mujer a la que todo el mundo sigue. Y es que pocas veces deseo y convicción descubren una justa prolongación artística, alejada de todas las evidencias. Myra Melford es antes creadora que pianista, y todo ello redundando en el mensaje final de su obra, distinto a todos, cercano como ninguno.

Pablo Sanz
Scherzo, número 338

Discos

Händel, Georg Friedrich, *Ariodante*

**A. S. Von Otter, L. Dawson, E. Podles, V. Cangemi, R. Croft, D. Sedov.
Musiciens du Fouvre. Dir.: M. Minkowski. ARCHIV PRODUCTION
457271-2. 3 CD. 1997.**

Con la aparición de esta suntuosa versión discográfica, conducida desde el podio por un preciso e inspirado Marc Minkowski al frente de sus Musiciens du Louvre, desapareció toda posible competencia. Un sonido de gran nitidez y una óptima presentación, con un libreto que incluía el texto en el idioma original, servían de marco a un reparto sencillamente perfecto que llegó a dejar fuera de juego incluso al que, con Raymond Leppard al frente, alineaba a unas refulgentes Edith Mathis y Janet Baker. Aquí las puntas de diamante se llaman Anne Sofie von Otter, en un envidiable estado de forma y capaz de alternar con igual fortuna el lamento (*scherza, infida*), el furor (*Cieca notte, infidi sguardi*) y el virtuosismo (*dopo notte*) y una Ewa Podles que con su rutilante Polinesso de auténtica contralto justifica la decisión de Händel de adjudicar el papel a esta vocalidad específica a falta de un *secondo uomo* disponible.

Ya en su aria *di sortita* “*Coperta la frode*” la cantante polaca muestra toda la gama de posibilidades que su voz ofrece y que exhibirá a lo largo de toda la grabación. Los demás solistas de esta versión no alcanzan el mismo nivel de excelencia, con la vocalidad elegante, aunque algo pálida de Lynne Dawson, un Denis Sedov de buenos graves –hizo este papel en el Liceu en 2006–, un

Richard Croft de agradable emisión y una Veronica Cangemi como luminosa Dalinda, aunque llega con retraso a alguna de sus frases.

Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 211

Infante, Marta, *Dvorák Songs*
Jorge Robaina, piano.
IBS CLASSICAL IBS10018. 1 CD. 2018.

La mezzo Marta Infante y el pianista Jorge Robaina se atreven aquí con un disco dedicado a canciones del checo Dvorák, un repertorio tan poco divulgado –excepto tal vez las *Canciones bíblicas*– si bien ambos artistas ya las habían presentado en concierto en más de una ocasión. Y es que no se trata de dos intérpretes elegidos al azar, sino que ambos han pasado algunos años en Centroeuropa, donde se han imbuido de las esencias y los paisajes que inspiraron esta música y donde han aprendido a darle vida con esmero y adecuación de estilo. un paso más, pues, y acertado, en la reivindicación de ese corpus compositivo –¡más de un centenar de canciones! – injustamente eclipsado por la producción sinfónica y operística del mismo autor.

Albert Rorrens
Ópera Actual, número 211

Inventores del 'indie' sin querer

Se reeditan por fin los cinco primeros discos de Felt, una de las bandas más influyentes en la historia del rock. Casi tres décadas después se sigue dando vueltas a si Felt ocupan el lugar que les corresponde en la historia del rock. Es fruto de la constancia de su líder, Lawrence (así, a secas). En cada ocasión que le dan, recuerda que el mundo conspiró para negarles el éxito. El locutor John Peel los odiaba. La revista *NME* les negó su portada. Aún peor, ni su discográfica ni los propios Felt entendieron a Felt. Excepto él, claro.

Han sido muy influyentes. Fundados en 1979 nunca vendieron mucho, pero entre 1981 y 1989 publicaron 10 álbumes que casi crearon solos esa rama del *indie* lánguida y lastimera que más tarde explotarían Belle & Sebastian y sus seguidores. La formación inicial era una combinación curiosa. Lawrence, un adolescente que lo tenía todo claro hasta que cambiaba de opinión; Maurice Deebank, un guitarrista de formación clásica amante de Yes, y Gary Ainge, un batería alérgico a los metales.

El conjunto tenía tanta personalidad que en medio del ruidoso punk y el abrasivo postpunk aquellos larguísimos duelos de guitarras sonaban distintos. Sensibles y ensoñadores. Si Jonathan Richman inventó sin querer el punk, ellos imitando a Television se dieron de morros con el *indie*. Siendo de Birmingham, hogar de Black Sabbath, ELO o Duran Duran, Lawrence aspiraba a mansiones en California, fama y adulación, pero por alguna razón creyó que

se podía lograr desde la semiclandestinidad. No estaba tan equivocado, poco después The Smiths lo lograron. De hecho, aseguran que el estilo de Deebank era la gran referencia de Johnny Marr.

El pasado 23 de febrero, tras años de retrasos, Cherry Red reeditaba por fin los cinco primeros discos de Felt. Se agradece, eran complicadísimos de encontrar, pero no es una edición amable. Se venden de forma independiente, a 30 euros cada uno. Por un lado, la versión vinilo, muy básica. Por otra, los CD. Quien quiera todo necesitará mucho espacio y dinero. Demasiado. En teoría, pronto llegará la otra mitad, que cuenta una historia distinta, pero habrá que ver.

El País.com

Agenda

Avance

Granada dedica su primera edición Heras-Casado a la figura de Debussy

Con un recién estrenado Heras-Casado como director artístico, el Festival de Música y Danza de Granada celebrará su 67ª edición entre el 22 de junio y el 8 de julio, con el firme propósito de reafirmarse y potenciarse como uno de los festivales icónicos a nivel internacional. 26 espectáculos repartidos en 17 sedes convertirán a la ciudad Andaluza en capital musical de la península, evocando este año la figura fundamental de Claude Debussy —de quien se conmemora el centenario de su muerte— un músico que soñó siempre con un viaje a este mágico enclave, viaje finalmente que sólo pudo realizar a través de su exuberante imaginación musical.

Además de Debussy, 2018 celebra también los 350 años del nacimiento de François Couperin, otra figura clave en la renovación de la literatura para teclado; con ese motivo, el festival trazará una serie de sugerentes paralelismos musicales entre ambos creadores. Entre los estrenos del festival, cabe destacar la obra encargada al compositor José María Sánchez-Verdú, *Memoria del rojo*, inspirada en la Alhambra. Rocío Márquez y Jorge Drexler presentarán el recital *Aquellos puentes sutiles* (3 de julio) mientras que el coreógrafo italiano Simone Valastro realizará una nueva versión de *The Prodigal Son* junto a las Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París (7 de julio).

El terreno de la música sinfónica estará representado por orquestas y directores de renombre, como la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinski de San Petersburgo dirigida por Valery Gergiev (30 de junio y 1 de julio) y la Philharmonia Orchestra con Esa-Pekka Salonen (junto a la mezzosoprano Michelle DeYoung, 8 de julio).

El propio Heras-Casado se reserva dos intervenciones al frente de la Orquesta Ciudad de Granada (6 de julio) y del conjunto Les Siècles (este último será también dirigido por François-Xavier Roth, 22 y 24 de junio). Como agrupaciones residentes actuarán en la presente edición los conjuntos Ensemble Aedes (23 de junio), La Reverdie (7 de julio) y Forma Antiqua (30 junio).

Entre los solistas, tanto vocales como instrumentales, Granada contará con las presencias de la soprano francesa Patricia Petibon, que ofrecerá un recital que supondrá un encuentro entre compositores españoles y franceses (28 de junio), el pianista Pierre-Laurent Aimard (26 de junio) y el clavecinista Pierre Hantaï (2 de julio), quienes ofrecerán sendos conciertos dedicados al repertorio francés (Debussy, Rameau o Couperin) para piano y clave respectivamente. El guitarrista Pablo Sáinz Villegas (27 de junio), el dúo formado por los hermanos Daniel y Pablo Zapico (29 de junio) y el Cuarteto Quiroga (4 de julio) serán otros de los instrumentistas que tendrán destacadas intervenciones en el festival.

En lo que respecta al panorama dancístico, el flamenco será un pilar fundamental. María Pagés presentará el montaje *Una oda al tiempo* (29 de junio), mientras que Manuel Liñán, Premio Nacional de Danza 2017, ofrecerá *Nómada* (2 de julio). El ballet se hará presente con *El Pájaro de fuego* de Stravinsky (26, 27 y 28 de junio) y *Faun* de Debussy (25 de junio) a cargo del Royal Ballet Flanders, coreografiado por Sidi Larbi Cherkaoui. La Compañía Nacional de Danza de José Carlos Martínez volverá con su mítica *Carmen* (5 de julio), coreografiada por Joahn Inger. Blanca Li junto a María Alexandrova presentarán *Diosas y Demonias* (23 de junio).

Scherzo, número 338

Festival

Nace el Mallorca Arts on Screen

Palma de Mallorca acogió entre los días 2 y 7 de abril la primera edición del Mallorca Arts on Screen, festival cinematográfico pionero dedicado a la exhibición y retransmisión de funciones de ópera, ballet y teatro en cines. El evento, que contó con el apoyo de la Mallorca Film Comission y del Ayuntamiento de Palma, incluyó la proyección de diversos espectáculos en las salas Ocimax y CineCitat y la organización de una conferencia profesional. Además, el Mallorca Arts on Screen premió las mejores emisiones de 2017, a las que concedió distinciones del público y de un jurado compuesto por Johann von der Lancken, Catarina Molder, Carles Molinet, Maria Luisa Buzzi, Francisco Copado y el director de Ópera aCTual, Fernando Sans Rivière.

Ópera Actual, número 211

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

Demon (Rubinstein) 23, 26, 29 de abril y 2, 5, 8, 11 de mayo

Alexander Tsymbalyuk, Asmik Grigorian, Igor Morosow, Roman Ialchic, Larisa Kostiuik, Egils Silins, Antoni Comas, Yuriy Mynenko.
Dir.: Mikhail Tatarnikov. Dir. esc.: Dmitry Bertman.

Las Palmas de Gran Canaria

Amigos Canarios de la Ópera

www.operalaspalmas.org

Il barbiere di Siviglia (Rossini) 24, 26, 28 de abril

Massimo Cavalletti, Levy Sekgapane, Paola Gardina, Riccardo Fassi, José Julián Frontal, Blanca Valido. Dir.: Francesco Ivan Ciampa.
Dir. esc.: Giulio Cibatti.

Madrid

Teatro Real

www.teatro-real.com

Gloriana (Britten) 12, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 24 de abril

Anna Caterina Antonacci / Alexandra Deshorties, Leonardo Capalbo / David Butt Philip, Paula Murrihy / Hanna Hipp, Duncan Rock / Gabriel Bermúdez, Sophie Bevan / Maria Miró, Leigh Melrose / Charles Rice, David Soar / David Steffens, Benedict Nelson, Elena Copons, James Creswell, Scott Wilde. Dir.: Ivor Bolton. Dir. esc.: David McVicar

Teatro de la Zarzuela

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

Policías y ladrones (Marco) Estreno Absoluto 10, 11 de abril

Manuel Lanza, José Antonio García, Rocío Pérez, Pablo García López, María Hinojosa. Dir.: José Ramón Encinar. Dir. esc.: Carmen Portaceli.

Matthias Goerne. 30 de abril

Markus Hinterhäuser, piano.

***La tabernera del puerto (Sorozábal).* 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20 de mayo**

Sabina Puértolas / Marina Monzó, Àngel Òdena / Javier Franco, Antonio Gandía / Alejandro del Cerro, Rubén Amoretti / David Sánchez, Ruth González, Vicky Peña, Àngel Ruiz. Dir.: Josep Caballé-Domenech.
Dir. esc.: Mario Gas.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

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

PUEDES ESCRIBIRNOS:

-A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@ilunion.com

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

Revista Pau Casals

C/ Albacete, 3 Torre Ilunion – 7ª planta.

28027 Madrid