

PAU CASALS 298

10 de mayo-10 de junio de 2012

SUMARIO

- Breves:
 - Quincena Musical de San Sebastián 2012
 - Festival Internacional de Música y Danza de Granada
 - Schubertiada de Vilabertran
 - Plácido Domingo, director musical de *Turandot* en Londres
 - La Orquesta de Córdoba nombra nuevo director

- Reportaje: La Constitución de 1812 y la música

- Entrevista: Antón García Abril: el hispanista trascendental

- Jazz: Joshua Redman y la profecía de Ebbe

- Agenda

- Discos

Quincena Musical de San Sebastián 2012

En su 73ª edición, que se celebrará del 3 de agosto al 2 de septiembre los principales referentes serán Claude Debussy y los compositores del París de finales del XIX y principios del XX. En principio, el certamen programará una única ópera, *La flauta mágica de Mozart* (11 de agosto), que será dirigida musicalmente por Jaime Martín y para la que aún no se ha concretado la producción. El elenco estará integrado por Kenneth Tarver (Tamino), Jeanette Vecchione (Reina de la noche), Dimitri Ivaschenko (Sarastro), Leigh Melrose (Papageno), Auxiliadora Toledano (Pamina) y Marifé Nogales (Papagena).

Más información: <http://www.quincenamusical.com>

Ópera Actual, número 149

Festival Internacional de Música y Danza de Granada

En su próxima edición (la 61ª, del 22 de junio al 8 de julio) también homenajeará a Claude Debussy en el 150º aniversario de su nacimiento. Josep Pons, al frente de la Orquesta Nacional de España, será el encargado de

inaugurar el certamen con *La vida breve* de Falla, con las voces de Mariola Cantarero, Marina Pardo, Àngel Òdena, José Ferrero, José Antonio López y Leticia Rodríguez. El cartel también incluye la *Novena* sinfonía de Beethoven (Josep Pons; Caroline Stein, Charlotte Hellekant, José Ferrero y José Antonio López) y un concierto de música rusa con la participación de Larisa Diadkova.

Más información: <http://www.granadafestival.org>

Ópera Actual, número 149

Schubertiada de Vilabertran

El evento musical dará relevancia a la voz en cinco de las doce actuaciones previstas en su edición de 2012 (del 16 de agosto al 8 de septiembre). Intérpretes como el barítono Matthias Goerne, la mezzo Christianne Stotijn o las sopranos Lisbeth Devos y Ofèlia Sala serán algunos de protagonistas.

Más información: <http://es.schubertiadavilabertran.cat>

Ópera Actual, número 149

Plácido Domingo, director musical de *Turandot* en Londres

La ópera se ofrecerá en un montaje del cineasta chino Zhang Yimou en el estadio de Wembley el 23 de junio, y será uno de los actos previos a la inauguración de los Juegos Olímpicos que se celebrarán en la capital británica.

Ópera Actual, número 149

La Orquesta de Córdoba nombra nuevo director

Lorenzo Ramos se hará cargo de la dirección de la Orquesta de Córdoba en las temporadas 2012-13 y 2013-14 tras ser elegido por la Junta General del Consorcio entre un total de 68 candidaturas.

Ópera Actual, número 149

Reportaje

La Constitución de 1812 y la música

Nacida entre canciones patrióticas y bajo el grito popular de "¡Viva la Pepa!", la Constitución de 1812, fruto de las labores constitucionalistas de las Cortes de Cádiz, es un documento cargado de significado para muchos españoles, que ven representadas en ella las libertades individuales y la garantía de los derechos del pueblo en contra de cualquier poder represivo y autoritario. Su transcendencia es indiscutible, no por lo que consiguió en su momento —la presencia de las tropas

francesas y la derogación del texto por parte de Fernando VII en 1814 imposibilitaron su implementación—, sino por lo que simbolizó.

La Constitución de 1812 estampó en la historia española el camino que había que seguir, y efectivamente marcó el comienzo del importante y difícil proceso de transición político-social del Antiguo Régimen hacia un nuevo sistema liberal y democrático. La reforma liberal, en parte comenzada por los ilustrados de la corte de Carlos III, se había hecho ineludible para la construcción de un nuevo sistema socio-económico más adaptado a los nuevos tiempos. El proceso fue complejo y arduo, dificultado por los conflictos y vaivenes de la política a lo largo del siglo XIX —la Constitución fue anulada de nuevo al fracasar el Trienio Liberal— y por la desastrosa situación económica del país.

Algunas de las disposiciones políticas y legislativas ideadas en las Cortes de Cádiz no pudieron completarse hasta los años 1850, pero las dificultades y repercusiones generadas por su aplicación duraron hasta finales de siglo, siendo algunas de ellas irreversibles y de largo alcance. Para la música española —agraciada o víctima constante de la sociedad— la transición hacia un nuevo sistema de mecenazgo fue especialmente dura, debido a la desaparición de las instituciones musicales asociadas al antiguo sistema socio-político y ante la ausencia de un tejido civil suficientemente capacitado para absorber la repentina falta de financiación.

El Antiguo Régimen: aristocracia y redes diplomáticas

Dependiente del Antiguo Régimen y la omnipresente dualidad Iglesia-Estado por una parte, y de las estructuras pertenecientes a la nobleza por otra, la música española había llegado, a finales del siglo XVIII, a unos niveles casi comparables al resto de Europa; aunque no había llegado aún —salvando quizás el caso de la música escénica— a penetrar en los estratos burgueses y populares de la sociedad en las mismas dimensiones que en Londres, París o Viena.

El "rage" (furor) por la música en Londres en los años 1780 fue comentado por numerosos observadores, entre ellos el afamado embajador español D. Bernardo del Campo, marqués del Campo —amigo íntimo de la reina Carlota de Inglaterra, compañero de "juerga" del Príncipe de Gales y mencionado con aprecio por Haydn en sus cuadernos londinenses. En las numerosas descripciones musicales que escribe el embajador a su amigo José de Anduaga (secretario de Floridablanca) en 1786, el embajador anuncia con orgullo que Inglaterra, y no Italia, es en aquellos momentos el "emporio" de la música.

Los *Concerts Spirituels* en París y los "spielfreie Tage" en Viena habían ampliado los públicos al estrato de una alta burguesía que en España aún se encontraba incipiente. Entre los suscriptores de los conciertos de Cuaresma de Mozart en 1784, aparece el nombre de Domingo de Iriarte, hermano del músico y poeta Tomás de Iriarte y entonces secretario del embajador de Viena, el marqués del Llano. Durante el "boom" de 1780, había en Londres, París y Viena una afición y consumo público de la música inigualables a cualquier otra época anterior en la historia.

Gracias a las "redes" monárquicas, diplomáticas y aristocráticas, España se contagió de aquel furor europeo por la nueva música instrumental que, aunque más tímidamente, empezaría a traspasar los muros y jardines de las clases privilegiadas. En 1767, Carlos III había firmado una Ordenanza Real de 13 de marzo que permitió "concierto público de voces e instrumentos en el Salón del Príncipe, los domingos, martes y jueves de las semanas de Cuaresma hasta incluso el Domingo de Ramos". Boccherini titula su sinfonía de 1769, *Op. 7* (G. 491) como *Concerto grande a più stromenti obligati, composto in Madrid per li Academie che si fecero nell teatro chiamato de los Caños del Peral*, aludiendo a los conciertos cuaresmales allí celebrados.

José de Anduaga escribe, en 1787, sobre la diversión, no solamente en Carnaval cuando había representaciones teatrales, sino en Cuaresma, cuando se iba tres días a la semana para escuchar conciertos de música en el Teatro de los Caños del Peral, interpretados por los mismos músicos. Conocemos, por diversidad de fuentes, que la temporada de Carnaval era, sin duda, la más frenética musicalmente, con numerosas funciones teatrales y diversiones que incluían ópera, zarzuela, tonadillas, bailes públicos y gran variedad de entretenimientos.

Los teatros, o Coliseos, servían por lo general como centros para las diversiones públicas y se acondicionaban algunos espacios públicos al aire libre para diferentes tipos de espectáculos. En los ámbitos aristocráticos más cerrados, se organizaban bailes y reuniones, con la música siempre presente. En los círculos privilegiados, la música no se limitaba a Carnaval y había tertulias con visitas diarias casi obligadas en algunos casos.

En las tertulias "tranquilas" podía haber, además de conversación y cortejos, pintura, recitales de pianoforte o canto y elegantes cenas hasta altas horas de la madrugada. En las más animadas había música que algunas veces terminaba con la retirada de los instrumentistas extranjeros, dejándoles a los españoles tocar fandangos y boleros que frecuentemente se convertía en delirio, para la desazón de Boccherini quien trataba de introducir una música más cultivada en aquella sociedad de tonadillas y castañuelas.

En la casa de la Condesa viuda de Benavente, además de sainetes, óperas, tonadillas y zarzuelas (entre ellas, *La Clementina* de Boccherini), había juegos clandestinos de cartas a los cuales la astuta señora solía atraer a los más adinerados viajeros. En la casa de su hija se solían servir espléndidas mesas de tartas, helados y mermeladas, además de las mejores músicas traídas de Europa y, naturalmente, las de Boccherini compuestas especialmente para la ocasión, entre ellas los típicos juegos de minués.

Las redes diplomáticas también sirvieron para difundir la música de Haydn en España antes de la caída del Antiguo Régimen. El músico austriaco llegó a tener una sorprendente circulación de copias manuscritas a lo largo y ancho de la Península (además de ediciones europeas de venta en librerías de la capital a partir de los años 1770) gracias en parte a la admiración de Tomás de Iriarte.

Además de publicitar a Haydn en sus versos, Iriarte aprovechaba la estancia de su hermano Domingo en Viena, las amistades de su hermano Bernardo (quien había ocupado puestos de primer oficial en diversas capitales europeas) y las de Carlos Alejandro de Lellis, cónsul español en Viena. Así, Iriarte llegó a negociar contratos y ventas de música de Haydn para las Casas de Alba, Osuna y Benavente.

La famosa "papelera" de la Condesa-Duquesa de Benavente sirvió como centro de difusión de copias manuscritas de Haydn y de otros compositores europeos hacia otros lugares del país, incluyendo las Catedrales.

Los desastres producidos por la ocupación de las tropas francesas interrumpen inesperadamente las festividades suntuosas de las clases más altas de la sociedad. La aristocracia española quedó dividida y muchos de sus miembros, por seguridad o por conveniencia, se afiliaron al bando napoleónico. Las sucesivas etapas liberales, comenzando con las Cortes de Cádiz, ponen en marcha una serie de medidas para liberalizar las propiedades vinculadas de los mayorazgos, hecho que resultó beneficioso a la nobleza a corto plazo, dado que permitía la libre circulación de una parte de sus propiedades, en algunos casos excesivas dada su poca productividad; pero la administración de las grandes Casas se hacía cada vez más difícil.

La gradual liberalización de las propiedades, tanto de la nobleza como eclesiásticas, eventualmente permitió el crecimiento de una alta burguesía, surgida de las nuevas élites empresariales ansiosa de imitar las costumbres y músicas de la vieja aristocracia —e incluso consiguiendo condecoraciones y títulos nobiliarios que las legitimaran en su nueva posición social. La falta de estudios sobre la música española de las primeras décadas del s. XIX ha conducido a la idea de un aparente "vacío" musical en esos años.

Ciertamente, la confusión política y económica del país en general afectó a las economías de las clases privilegiadas, quienes habían sido hasta entonces los principales patronos de la música junto con la monarquía y con la Iglesia en el ámbito de la música religiosa y la enseñanza musical. Sin embargo, la música nunca dejó de sonar, incluso durante los años más difíciles. Los avisos de los diarios madrileños muestran que la producción escénica de los teatros de la capital continuó prácticamente sin interrupción en los años de la invasión y guerra con Francia.

Las tropas francesas asistían con tanta asiduidad a las óperas italianas de los Caños del Peral que alguna representación tuvo que ser repetida para que el pueblo español pudiese asistir. En las calles proliferaron sátiras y canciones patrióticas que finalmente llegan a los escenarios. El *Diario de Madrid* del 13 de agosto de 1808 anuncia que las compañías de cómicos y músicos de la capital, a impulso de su patriotismo, ofrecían 8 días de funciones, con la recaudación de los seis primeros días para comprar vestuario y armas para las tropas españolas, y la de los 2 restantes para una función de iglesia a la Virgen de la Novena, su patrona, en acción de gracias por las victorias conseguidas.

Se vendían numerosos himnos patrióticos y romances heroicos puestos en música para pianoforte o guitarra; y en aquellos años, la música se popularizó como reflejo del sentimiento de un pueblo que iba tomando conciencia de sí mismo. Las nuevas clases burguesas y acaudaladas, surgidas de la política liberal, serían los promotores de las primeras músicas románticas, que al principio se limitaban a músicas para instrumentos solistas, dúos, tríos, y sobre todo, arias del "bel canto", ya que no quedaban orquestas más que las de los teatros.

Mendizábal hace amistad con músicos como Chopin en París, preparándole su visita a Mallorca; y músicos de la talla de Liszt serían invitados por el Liceo Artístico y Literario, fundado en 1837. Junto con el Liceo, los nuevos centros para la difusión y enseñanza de la música van a ser el Ateneo (suprimido por Fernando VII en 1823 y recuperado en 1835), la Academia Filarmónica Matritense (1838), el Instituto Español (1839) y, en otras provincias, centros como el Ateneo Toledano (1839) o la Escuela de San Eloy en Salamanca (1839).

La afición musical de la reina María Cristina sería fundamental para la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación (1830), y la amnistía concedida por ella, nombrada regente en 1832 durante la enfermedad del Rey, posibilitaría el retorno de algunos músicos exiliados en las distintas etapas del régimen fernandino.

La música religiosa y las capillas de música

En el ámbito religioso, los maestros de capilla de las instituciones eclesiásticas, tanto del clero regular como del secular, habían gozado de un periodo de relativa tranquilidad prácticamente hasta el estallido de la guerra contra Francia. Contaban con unas plantillas orquestales comparables a otras instituciones de la monarquía y de la nobleza a nivel europeo, además de excelentes solistas vocales y, por supuesto, los canónigos coristas y *seises*, o niños de coro. Los archivos musicales de las catedrales, no ya los de los conventos y monasterios, desamortizados y miserablemente dispersados, demuestran el robusto estado de salud de sus plantillas a lo largo del *siglo* XVIII.

La Catedral de Toledo, Arzobispado del Reino, pudo superar las vicisitudes de la invasión francesa y las primeras etapas liberales y mantuvo su capilla de música, aunque su dotación de personal se vio drásticamente reducida con la ley de Arreglo del Clero de 1837, año fatídico para los músicos de las catedrales españolas, que finalmente sucumbieron ante las leyes de Mendizábal, que abolían definitivamente el diezmo, despojando a la Iglesia de una de sus principales fuentes de financiación.

Entre 1837 y 1838 las catedrales recibieron órdenes del Arzobispado de deshacerse de sus capillas de música, ya que, según los legisladores, los gastos excesivos formaban parte de las "magnificencias" del pasado, y la música, al no ser estrictamente necesaria para la celebración del culto, debía limitarse al canto llano o figurado con acompañamiento de órgano.

La situación de la Catedral de Toledo era privilegiada y pudo suponer una excepción de entre la mayoría de las instituciones catedralicias cuyas capillas musicales habían sufrido la práctica ruina en épocas anteriores. La Catedral de Salamanca sufrió las diversas calamidades de la invasión francesa y sucesivos arreglos del clero, realizando ajuste tras ajuste.

Después del Trienio liberal, las capillas de música de muchos catedrales apenas pudieron recuperarse, debido a los escasos recursos de los cabildos y a la dificultad de encontrar músicos cualificados dispuestos a trabajar por los salarios que se les ofrecían. El anticlericalismo había llegado a tales extremos que había incluso ciertas reticencias para restablecer las capillas, por no aparentar excesivo lujo y gasto en los cabildos.

En cuanto al clero regular, la literatura romántica narra las tragedias humanas de los exclaustrados. No era difícil encontrar, en 1843, un fraile harapiento superviviente del saqueo francés primero, de las exclaustaciones del Trienio liberal y, finalmente, de las matanzas asociadas a la exclaustación definitiva de Mendizábal (murieron más de 80 religiosos en Madrid, entre ellos los dos organistas de San Francisco el Grande) deambulando por las calles de Madrid, como así describió con tanto realismo Amonio Gil de Zárate en *Los españoles pintados por sí mismos*.

La ocupación de los conventos por las tropas francesas y el derribo de parte de ellos en las reformas urbanísticas de José I, junto con el saqueo de pinturas, objetos artísticos y bibliotecas —incluyendo gran parte del patrimonio musical documental y organológico, imposible de calcular en su totalidad— forma parte de la historia más atroz que España haya sufrido en la destrucción y dispersión de su patrimonio artístico.

El caso de la música es aún más grave, ya que los cantorales y papeles de música ni siquiera fueron tomados en cuenta como patrimonio de valor. Por esta razón, y por otra serie de avatares, el patrimonio musical procedente de los conventos y monasterios desamortizados se encuentra dispersado en diferentes iglesias, catedrales, archivos y bibliotecas del país, y también fuera de España.

Los legisladores de las Cortes de Cádiz también se encontraron con el problema de la reforma del clero regular. Las comisiones encargadas de informar a las Cortes dictaminaron, en 25 artículos, las bases para un posterior Decreto General de Desamortización, al recomendar que no se restableciesen los conventos destruidos, ni los que tuviesen menos de doce religiosos, ni que se restableciesen en cada pueblo muchos conventos de una misma orden. La aplicación de las recomendaciones, sin embargo, no fue prioritaria para los Constituyentes, y la reforma quedó pendiente hasta el Trienio.

Fernando VII, en 1814, declaró nula la Constitución y ordenó la devolución a los regulares de todos los conventos y propiedades confiscados durante el mandato de José I, algo que, en el primero de los casos ya se había producido

en parte por iniciativa propia del clero y, en el segundo de los casos, no fue posible en absoluto.

Los liberales del Trienio enlazaron sus leyes con las anteriores de las Cortes de Cádiz. El Rey, ante una pública sátira anticlerical cada vez más acusada y presionado por el gobierno, cedió en sancionar una nueva expulsión de los regulares el 25 de octubre de 1820, en los mismos términos que sus predecesores constituyentes. La ley se cumplió con gran rapidez y en diciembre, 324 monasterios y conventos quedaron deshabitados y sus propiedades incautadas.

Todas las pertenencias de los conventos fueron inventariadas, siguiendo un esquema de cinco apartados que luego sería repetido en las desamortizaciones de 1835: los objetos relacionados con la música de nuevo fueron considerados como objetos destinados al culto, y no como objetos artísticos, lo cual inhabilitaba su protección. Es Juan Álvarez Mendizábal, Ministro de Hacienda y, finalmente, Jefe de Gobierno, quien cierra el capítulo de las Desamortizaciones y supresiones del clero regular y quien también asume la responsabilidad por la reforma y dotación del clero secular entre los años 1835-1838.

A pesar de la anulación de Fernando VII de todas las disposiciones del fracasado Trienio, el número de regulares había disminuido considerablemente después de las múltiples expulsiones, y solamente los religiosos mayores retornaron esta vez a sus conventos. Con las reformas de Mendizábal, las pocas capillas musicales que aún existían después de las sucesivas reformas, exclaustros y derribos de conventos desaparecieron definitivamente.

De las capillas musicales existentes en Madrid de que tenemos noticia —la capilla de la Soledad, la de N^a Sr^a de la Merced, la capilla del Espíritu Santo, la de San Gil, de San Felipe Neri, de Santa María la Real, de San Cayetano, de las Descalzas Reales, de la Encarnación, del Real Colegio de San Isidro, del Colegio de Niños Desamparados—, ninguna pudo sobrevivir a las sucesivas desamortizaciones, desapareciendo incluso muchos de los propios conventos al ser derruidos, arruinados o convertidos en edificios públicos o privados. Solamente la Capilla Real continuó funcionando con una cierta normalidad en la segunda mitad del siglo.

Si bien las repetidas supresiones de conventos y monasterios, y con ellos sus capillas musicales, fueron motivadas principalmente por reformas económicas, su desaparición supuso un duro golpe para la música española. No podemos olvidar que casi la totalidad de los compositores españoles del primer romanticismo tuvieron una primera formación musical vinculada a los estamentos eclesiásticos: Sor, Carnicer, Eslava, Saldoni, Gomis, Masarnau, Rodríguez de Ledesma, Yradier, P. Albéniz, Guelbenzu, etc.

Algunos de ellos sufrieron los estragos del exilio, aunque volvieron a España desde París o Londres con nuevas ideas y estilos musicales. Los músicos que se quedaron en España —compositores, instrumentistas, cantores— sufrieron los mismos u otros tipos de dificultades. Todos, al esclarecerse el siglo,

tuvieron que inventar nuevas fórmulas de supervivencia y adaptación en un país que paulatinamente se repondría económica, anímica y musicalmente después de tantas luchas. Una nueva música romántica había empezado su andadura.

Sandra Myers
Scherzo, número 273

Entrevista

Antón García Abril: el hispanista trascendental

En 2013 el maestro Antón García Abril hará los 80 años, honor que hace nada disfrutaban Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, dos de sus colegas de generación (la del 51, nada menos). A la espalda de este compositor, director y pedagogo turolense brotan más de un centenar y medio de obras que habitan todos los mundos de la música: desde la canción de concierto y el poema sinfónico hasta el ballet, la ópera y la música para cine y televisión. Trabajos en los que se deja sentir el ufano hispanismo de un creador tan enamorado de los oros de Góngora y Quevedo como de los parajes machadianos o la palabra bronca de Cela.

García Abril es también un naturalista trascendental que busca de continuo elevarse sobre sus queridas estepas y altozanos para fundirse con el entero universo, como prueban sus *Cantos* o piezas de tan bello contenido y rubro como el *Concierto de las tierras altas* o *El mar de las calmas*. Pero ante todo es García Abril un creador valeroso, noventayochista de corazón, que nunca ha depuesto su honrado humanismo ante lo que él denomina los "falsos avances", enarbolando siempre la melodía como garante de un arte pleno, emocional y auténtico.

Un creador, por cierto, que es noticia por haber estrenado recientemente en el MNCARS su último cuarteto, *La misteriosa forma del tiempo*, así como por el lanzamiento de una exquisita integral de su obra para voz y piano en su propio sello discográfico Bolamar.

- Acostumbrados como estamos a los sonidos vanguardistas de los años 60 y 70, y teniendo en cuenta que usted formó parte del Grupo Nueva Música y del Aula de Música del Ateneo madrileño, no deja de sorprender que se diera ya desde ese momento a la composición de obras tan melódicas como el *Concierto para piano y orquesta*, *Cadencias* o *Hemeroscopium*. ¿No se sentía como un cordero entre lobos?

- Yo creo que la base fundamental del arte debe ser la libertad. No he compartido ciertos procedimientos musicales con mis colegas de generación porque algunos de ellos iban en contra de mis convicciones éticas y estéticas. Ahora bien, eso no significa que no haya respetado —y siga respetando— un tipo de enfoques que no comparto en absoluto, pues está claro que todos tenemos algo que decir y que hay muchas formas de decir las cosas. Con el

paso del tiempo se ha visto que los distintos miembros que formábamos el Grupo Nueva Música hemos acabado haciendo una música absolutamente personal y distinta; nada tiene que ver lo que hace Cristóbal Halffter con la obra de Luis de Pablo o lo que escribe Luis de Pablo con la música que le gustaba a Ramón Barce, ni la que yo hago con la del resto. La verdad es que nunca me sentí como un cordero entre lobos, sino parte de un grupo que compartía ambiciones muy similares y también grandes diferencias estéticas.

- Casi 30 años después de pronunciar su famoso discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Defensa de la melodía*, éste parece seguir resonando. ¿Cree que goza hoy de la misma vigencia que entonces?

Lo podría firmar ahora mismo de nuevo. De hecho, creo que hoy en día tiene más vigencia que nunca. Hay que tener en cuenta que en ese momento se estaba viviendo una psicosis derivada de ciertos postulados estéticos que venían de Alemania y debido a ello se había generado un interés excesivo por lo que allí se hacía, y no tanto por lo que nosotros mismos éramos capaces de producir. Esos procesos dictatoriales que se nos impusieron de forma tan implacable ya no existen y en este sentido es posible acercarse a la composición con mucha más libertad.

Yo he tenido la suerte de trabajar durante muchos años con un sinfín de compositores jóvenes, compartiendo con ellos las penas y alegrías del esfuerzo creativo, y he constatado que aún quedan rescoldos de algunos procedimientos que ya no tienen razón de ser. Pero en general están mucho más predispuestos que antes a trazar sus propios caminos, por muy diferentes entre sí que estos puedan ser. Hemos dejado de imitar esos caminos uniformes. La modernidad está en escribir obras que impresionen, que emocionen y que conecten con el público.

- A pesar de la disolución de las vanguardias y del aperturismo que existe actualmente, la melodía sigue siendo el elemento más devaluado de la música. Podría decirse que usted se ha convertido en un restaurador de esta categoría, amparándola en un sistema integral —el polimelodismo— que afectaría a todas las estructuras de la música, especialmente al acorde...

- Mi tesis es que a la hora de crear una partitura todo acaba siendo melodía, de una manera o de otra. Y si no es así es que se está socavando la premisa constructiva de toda música: que cada parte tenga el valor de la obra entera, y que el todo se corresponda con ellas. Cuando hablo de melodía no me estoy refiriendo a las melodías de superficie, sino a la melodía interna de la obra que reside en los contrapuntos, la armonía, el ritmo o las imitaciones.

Yo cuido mucho estas proporciones, y me afano en que cada elemento de la composición tenga su propio canto, su propia comunicación interna a través de la melodía o de las derivaciones de la armonía y del acorde. La melodía es parte del acorde y el acorde es parte de la melodía. Forman el mismo entramado. Yo compongo a partir del acorde, y a partir de ahí hago derivar las melodías y contrapuntos.

- De un tiempo a esta parte se le nota más interesado en los pequeños formatos. ¿Le ha servido la música de cámara para sincerarse más consigo mismo?

- Yo he procurado expresarme siempre a través del sinfonismo, concertante o de otro tipo, así como a través de la voz en todas sus dimensiones. Últimamente, no obstante, me he dedicado a componer música de cámara porque siempre ha habido un cierto déficit de esta música en mi trayectoria.

Siempre he sentido un deseo incontenible de hacer música de cámara, pero por unas u otras cosas esto se ha ido postergando. Mi primera obra para dispositivo de cámara llega con el cambio de milenio (*Cuarteto para el nuevo milenio*) y después han seguido otros, como *Alba de los caminos*, *El cuarteto es despojamiento*. He descubierto el gusto de quedarme en la soledad, la magia y el instinto desnudo que ofrecen cuatro cuerdas. Aquí, y permítame la expresión, sí que te "juegas el tipo", porque abordar la conducta, el caudal y la dirección de esos cuatro riachuelos convergentes requiere de una suma delicadeza. Es un género que pienso seguir trabajando, pues me produce un gran placer intelectual.

- Destaca en su producción de obras concertantes un rasgo de empatía entre el discurso del solista y la orquesta. A diferencia de muchos compositores que entienden la relación entre los instrumentos como una tensión discordante, en sus conciertos los instrumentos no guerrean entre sí, sino que combinan fuerzas para crear un espacio dialéctico de gran belleza lírica... ¿Nos remite esto a su forma de entender la vida?

- Posiblemente.

La música concertante, hablando en general, es la propuesta artística más democrática que existe porque el buen intérprete ha de conocer no solo su cometido, sino también el de todos los demás, y en este sentido ha de ejecutar la música teniendo en cuenta las otras voces para conseguir una lectura perfecta.

En relación a los dobles conciertos, como es el caso de mi *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras y orquesta o el *Concierto de la Malvarrosa* para flauta, piano y orquesta, advierto una cualidad múltiple en el sonido que ofrece infinidad de posibilidades expresivas al compositor. La sonoridad de dos guitarras en un contexto orquestal no se traduce en el timbre de las doce cuerdas más la orquesta, sino en un timbre verdaderamente infinito de sonoridades.

Los dobles conciertos me han dado grandes satisfacciones compositivas: es un medio lleno de retos y dificultades, pero mi forma de abordarlo se basa siempre en la premisa de que no se trata de dos instrumentos y una orquesta, sino de un gran instrumento hecho de muchos sonidos. Esto es lo que les trato de enseñar a mis alumnos de Composición; les digo que a la hora de componer un quinteto de metales, por ejemplo, no hay que pensar en cinco partes distintas, sino en un órgano con cinco tubos. Eso sí, para encontrar esta sonoridad compacta se hace necesario explorar sus propias coherencias y comunicaciones.

- Aunque no suele emplear directamente escalas o ritmos españoles en sus obras, sí que es cierto que buena parte de su obra está salpicada por giros e inflexiones genuinamente hispanos, por no mencionar su apego al poemario nacional como fuente de inspiración. Debido a ello le han tildado de neonacionalista, folclorista o casticista. ¿No sería más apropiado considerarle un hispanista en música?

- Estoy totalmente de acuerdo. Al respecto he de decir, en primer lugar, que yo me he nutrido siempre de nuestros grandes poetas y no he necesitado salir fuera para buscar otros acervos poéticos en lenguas que me son extrañas. En segundo, que he bebido y seguiré bebiendo de mis raíces a todos los niveles posibles: no me refiero sólo al folclore, sino a toda una herencia cultural que se remonta a nuestros grandes clavecinistas o a la antigua polifonía.

Tengo poco de casticista, a mi juicio, pero sí me considero en parte un folclorista al haber bebido de estas tradiciones. Pero también hay que saber beber; encontrar el manantial del que mana el agua cristalina, y cuidarse de los estanques emponzoñados. Por otro lado, sí me siento nacionalista o neonacionalista, ya que me identifico y me siento parte de esta tierra. Pero no soy nacionalista en el sentido retrógrado del término. No obstante, estoy absolutamente de acuerdo con su apreciación: hispanista es el calificativo que mejor refleja mis intereses creativos.

- En sus *Cantos* orquestales o en poemas sinfónicos como *El mar de las calmas* hay una ambición "cosmosófica" ligada a esta poética del terruño... Podríamos, en este sentido, considerarle también un trascendentalista, pues parte de la tierra madre como medio de abrazar el universo entero...

- Efectivamente; mi acercamiento a la naturaleza es de orden cuasi religioso. Pienso que no hay nada más grande en este mundo que la contemplación de la naturaleza en todas sus vertientes y evoluciones espacio-temporales. Yo soy un apasionado de la naturaleza; experimento de continuo emociones inspiradas por la naturaleza, desde la observación de una flor común hasta los desastrosos efectos producidos por un tsunami. La vivo toda con igual pasión.

Mis últimas dos obras, precisamente, lidian con esta fascinación. *Guadalaviar*, que la Orquesta Filarmónica de Málaga estrenó el mes pasado, se inspira en el pulso turolense del agua que da nombre al Turia y que une la región valenciana con Aragón. Esta música es un homenaje a ese surco de mi tierra que muere en Valencia. La otra obra, un concierto para viola y orquesta, se titula *Cantos de Ordesa*, y como el nombre indica es una oda emocionada a ese paraje sobrecogedor que expresa como ningún otro la belleza del mundo.

Ahora mismo estoy leyendo algunos ensayos sobre el Big Bang y no dejo de asombrarme por la forma en que la vida cósmica se ha ido estructurando en el tiempo.

- Una de sus facetas menos predicadas, aunque sí más desconsideradas, es la de compositor para medios audiovisuales. En el campo cinematográfico, por ejemplo, ha escrito obras notabilísimas como las

bandas sonoras de *Los santos inocentes*, *La colmena* o *La noche del terror ciego*, largometrajes en los que invirtió grandes dosis de imaginación. ¿Cree que sigue coleando en este país el viejo prejuicio de considerar la música audiovisual como un género de menor fuste?

- En el arte no hay géneros menores, sino obras menores. Componer un cuarteto de cuerda no garantiza que la obra sea sublime. De hecho, hay cuartetos malísimos así como existen partituras cinematográficas de una fuerza extraordinaria. No olvidemos, por otro lado, que el cine es el arte más auténtico y genuino del siglo XX. El único que legítimamente le pertenece. Por eso ha habido un gran número de compositores que se han sentido atraídos por el cine. Stravinski fue una de las pocas excepciones.

Téngase en cuenta que la ópera deriva en las primeras producciones cinematográficas y que las óperas de principios del XX responden a los modelos del XVIII y del XIX. Los directores con los que he trabajado me han dejado crear a mi gusto debido a que ellos no estaban versados en música. Pilar Miró o Mario Camus, por el contrario, mimaban mucho la música de sus películas y sabían exactamente lo que querían. La única vez que he dispuesto de una libertad absoluta para crear fue en una producción italiana. El director me mostró la moviola y la película y me dijo: "Maestro, aquí está la película y aquí la moviola: haga usted el guión musical".

Hace muchísimos años que no compongo porque creo que el cine y yo nos hemos dejado mutuamente. Puede que el cine haya evolucionado en otra dirección, y a mí no me apetece trabajar en películas en las que no hay sitio para una música con calado artístico. Me habría encantado, por ejemplo, escribir la banda sonora de *El artista*...

- Quería preguntarle ahora por su sello discográfico, Bolamar, que acaba de editar un lujoso estuche de cinco discos, *Antón García Abril: Spanish Songs* así como de otros dos monográficos...

- Todo el mundo habla de la muerte del disco, pero yo pienso que el panorama sólo se está transformando. Cuando salió la televisión se dijo que el cine se había acabado, pero hoy en día se siguen produciendo y viendo miles de películas. Esta colección titulada *Canciones españolas* no habría sido posible sin la ayuda del BBVA ni la participación de los inmensos artistas que han puesto su voz al servicio del proyecto.

He tenido la enorme suerte de poder contar con todos ellos desde el primer instante, a pesar de que se trataba de un proyecto complejo y desafiante. En esta integral participan nada menos que quince grandes de la canción lírica española, entre los cuales se cuentan Ainhoa Arteta, Nancy Fabiola Herrera, José Bros o María Bayo.

Mi hija Adriana ha configurado todo el proyecto a través de la Fundación García Abril y la grabación tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recinto que posee una gran belleza acústica. Todo esto ha hecho posible un proyecto de verdadero ensueño para mí. Además, hemos recuperado en disco las "infantiles" *Doce piezas para violín y piano*, a las que

tengo mucho cariño porque rompen esa aridez que tiene el violín solo para los niños. La meta es que el sonido del violín guste a los pequeños estudiantes y les incentive a proseguir con ánimo la práctica de este instrumento.

Hemos editado también un tercer disco, defendido por Gabriel Estarellas, que aborda la integral de mi música para guitarra sola, repertorio que este estupendo guitarrista tenía previsto grabar desde hacía algún tiempo. Estarellas ha invertido un año entero preparando la grabación y el resultado es una proeza artística. Estos tres discos son sólo el principio de una serie de grabaciones, pues Adriana tiene la firme intención de seguir editando mi obra con el doble propósito de preservar mi legado y poner éste al alcance de todos. No podría pedir más a punto de cumplir los ochenta años.

David Rodríguez Cerdán
Scherzo, número 271

Jazz

Joshua Redman y la profecía de Ebbe

Los papeles oficiales nos recuerdan que conocimos a Joshua Redman (Berkeley, California, 1969) tras hacerse, a comienzos de los años noventa, con el primer premio de la prestigiosa Thelonious Monk Competition. Aquí, sin embargo, quien nos puso tras su pista fue el añorado poeta y periodista danés Ebbe Traberger: "Este chico dará que hablar", y vaya si ha hablado...

En las dos últimas temporadas, el hijo del también saxofonista Dewey Redman, ha protagonizado algunos de los momentos más excitantes de la actualidad jazzística. Primero, montándose con dos tríos en plan Miles Davis y *Bitches Brew*, y después, manteniendo un diálogo fecundo junto a otra gloria del jazz contemporáneo, el pianista Brad Mehldau, con el que en los últimos meses ha girado por nuestro país.

Su doble formulación de trío alcanzó cotas de perfección a su paso por el Festival de Jazz de Vitoria de hace dos veranos. A la capital alavesa llegó acompañado efectivamente de dos tríos, los formados por los contrabajistas Matt Penman y Reuben Rogers y los bateristas Bill Stewart y Gregory Hutchinsinon. El proyecto suponía la escenificación en directo de su excelente disco, *Compass* (Nonesuch/Wamer, 2009), en el que estudia y explota las distintas posibilidades expresivas que ofrece este tipo de alineación, como antes, insistimos, ya hicieran jazzistas venerables como Miles Davis o Roscoe Mitchell.

Y su matemática volvió a funcionar: dos por tres... diez, ya que hacía tiempo que sobre la tarima del Polideportivo Mendizorrotza no se escuchaba una música tan intensa y profunda, tan original y, a la vez, tan coherente. Llegado a este punto, conviene subrayar que el soplo vigoroso de su saxo tenor pierde protagonismo, porque lo verdaderamente importante es lo que fluye en el aire.

Habla el lenguaje del bebop de siempre, pero con la sensibilidad de mañana, y sus improvisaciones son un viaje, si no a lo nuevo, sí a lo distinto, a lo que quiere salirse de los márgenes del guión conocido. Así pues, los tríos de Redman suenan al mismo tiempo y por separado, y luego entremezclados, porque, se insiste, lo que se valora de esta experiencia es la música por encima de todo.

Este invierno se le ha visto compartir escenario con otro jazzista poderoso, Brad Mehldau. Por separado, saxofonista y pianista representan la gran salud del jazz contemporáneo, pero juntos protagonizan una de las alianzas creativas más excitantes de los últimos años. Su nueva visita a los escenarios españoles, supuso también la puesta en escena del disco que grabaran juntos hace un año, *Highway Rider* (Nonesuch/Warner, 2010) aunque sin el respaldo orquestal que contiene el disco. Mejor: el formato de dúo es sin duda, una magnífica oportunidad para contrastar talentos y voluntades.

Ya nos lo avisó el bueno de Ebbe: “Este chico dará que hablar”. A Redman le sale la sombra saxofonística de Sonny Rollins cuando ataca el tenor y llega al corazón sin atajos. A su soplo también le salen bocanadas de espiritualidad que le acercan al universo *coltraniano*, empleándose a fondo con el soprano para lucir su sensibilidad más íntima y poética. Es un músico inteligente, sí, y un hombre de cultura amplia, ya que estudió Sociología y Humanidades en Harvard, y Derecho en Yale, algo que de alguna manera se refleja en su particular enfrentamiento con el hecho artístico.

Hoy Joshua Redman vuela alto sin necesidad de mentores, aunque evidentemente los tuvo en un pasado no muy lejano. Primero Pat Metheny y Chick Corea, y luego un maestro de gran nobleza jazzística como Jack DeJohnette, Elvin Jones, Billy Higgins, Clark Terry, Charlie Haden, Red Rodney o Paul Motian. Actualmente también lidera ese laboratorio musical que se maneja por la excelencia jazzística que es el San Francisco Collective, donde se encarga de rentabilizar tanto la sabiduría y experiencia de una gloria como es el vibrafonista Bobby Hutcherson, como de exprimir los nuevos imaginarios de talentos en ciernes como el también saxofonista Miguel Zenón.

Su particular catálogo discográfico como líder cuenta con algunas de las obras más completas y redondas de los últimos cuatro lustros sobresaliendo sus entregas de los años noventa *Wish* (1993) y *Blue For Pat* (1994), junto a Pat Metheny, y *Moodswing* (1995), junto al propio Mehldau, y algunos de sus registros de la pasada década, caso de *Beyond* (2000), *Momentum* (2005), *Back East* (2007) y el mencionado *Compass* (2009), ya con la ayuda de gregarios de lujo que van desde el baterista Brian Blade al saxofonista Joe Lovano.

En todos estos álbumes se observa un imparable crecimiento, no ya como instrumentista sino como creador, circunstancia ésta que le aleja de toda esa nómina de jazzistas entregados a un bebop reciclado y sin vida propia. Él tiene la suya y la encara desde dentro hacia fuera. Ya nos lo avisó el bueno de Ebbe.

**Pablo Sanz
Scherzo, número 270**

Madrid

Teatro Real

Ainadamar (Golijov): 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20 y 22 de julio de 2012

Jessica Rivera, Nuria Rial, Jesús Montoya. Dir.: Alejo Pérez

<http://www.teatro-real.es>

Centro Nacional de Difusión Musical

Orlando furioso (Vivaldi): 30 de octubre de 2012 (Auditorio Nacional)

Renata Pokupic, Delphine Galou, Daniela Pini, Ricardo Novaro, David DQ Lee, Verónica Cangemi, Ensemble Matheus. Dir.: Jean Christophe Spinosi.

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

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

Pelléas et Mélisande: 27 y 29 de junio y 1,3,5 y 7 de julio de 2012

Yann Beuron, María Bayo, Laurent Naouri, John Tomlinson, Hilary Summers, Kurt Gysen. Dir.: Michael Boder. Dir. Esc.: Robert Wilson.

Aida: 21, 22, 24, 25, 27, 28 y 30 de julio de 2012

Sondra Radvanovsky/Bárbara Haveman, Luciana D'Intino/ Ildiko Komlosi, Marcello Giordani/ Carlo Ventre, Zeljko Lucic/ Joan Pons. Dir.: Renato Palumbo. Dir. Esc. José Antonio Gutiérrez

<http://www.liceubarcelona.cat/>

**Ópera Actual
Especial Temporada Operística, 2011-2012**

Discos

Ciel e terra

David Hernández Anfruns

**Obras de G.FI. Händel. O. Barroca de Granada. Dir.: D. Moreno Iberia
Classical IBS-12011.**

En el universo vocal händeliano, la voz de tenor no tuvo el brillo y los oropeles protagonistas de otras cuerdas como las de soprano, *castrato*, contralto; sin embargo, tanto en oratorios, como en *masques* o *cantatas* y en alguna ópera dicho instrumento cobró un mayor protagonismo anunciando lo que sería ya en el futuro un *primo uomo tenori*.

En este CD, David Hernández Anfruns (Barcelona, 1982) pone de manifiesto una amplia formación barroca que le permite estar muy cómodo en el estilo y, a pesar de su juventud, demuestra fluidez en el fraseo, cuidado en la dicción, facilidad en las colaraturas y una belleza tímbrica y color que enganchan al oyente. Se desenvuelve con elegancia en las obras de carácter sacro que ocupan la primera mitad del CD. Sirve de “sándwich musical” en el disco la suite de *Alcina* para que la Orquesta Barroca de Granada demuestre su oficio a las órdenes de Darío Moreno, quien asume con nervio y rigor los *tempi*.

La segunda parte del disco, la terrenal e identificada con las creaciones operísticas, consigue transmitir la teatralidad del género y supone un grado mayor de dificultad para Hernández Anfruns. La suya es una de las voces más prometedoras que han salido de Cataluña en los últimos años. Cierra el CD una brillante interpretación del aria “*Ciel e terra armi di sdegno*” de Tamerlano.

Ópera Actual, número 148

Tolomeo e Alessandro

Domenico Scarlatti

(1685-1757)

**A. Hallenberg, R. Milanesi, R. Invernizzi, C. Ek, T. Baka, M.-E. Nesi. Dir.:
A. Curtis. ARCHIV PRODUKTION 33638. 3 CD. (2007) 2010. Diverdi.**

Gracias al reciente descubrimiento del manuscrito en la Belton House de Lincolnshire, en Inglaterra, el musicólogo y director de orquesta Alan Curtis ha efectuado la revisión tanto del libreto como de la partitura de esta obra de Domenico Scarlatti que durante muchos años se creía perdida. Aunque no se trata de una obra maestra, tiene el interés suficiente para ser rescatada y puesta al día, ya que la producción operística de este autor es bastante escasa –unas trece óperas– y siempre interesante. Como casi todas sus piezas para el teatro, creó esta partitura durante su periodo romano y posiblemente fue estrenada a finales de 1711.

Gracias a la iniciativa de la Fundación Caja Madrid, el proyecto de grabación se hizo realidad y en noviembre de 2007 se efectuó en Madrid en la sede de la Orquesta de la Comunidad. El director Alan Curtis, que como se apuntaba fue el artífice de la revisión de la partitura, mima hasta el último detalle y pone toda

su categoría y bien probada solvencia profesional en la dirección de la obra al frente de Il Complesso Barocco, una de las formaciones con más solera en el panorama de la música barroca actual.

Impecable también y a gran nivel artístico, el reparto vocal exclusivamente femenino –parece que aquí se ha querido prescindir de las voces masculinas más agudas– con cantantes de tanta solvencia en este repertorio como la mezzo Ann Hallenberg y las sopranos Rafaella Milanesi y Roberta Invernizzi, las tres con muy buenas prestaciones en las difíciles arias que tienen encomendadas. El reparto se complementa eficientemente con la soprano Klara Ek y las mezzos Theodora Baka y Mary-Ellen Nesi, también con roles de marcado compromiso vocal. Importante edición, que viene acompañada con un detallado libreto que contiene el texto de la pieza y unas buenas notas en castellano.

Ópera Actual, número 149

ATENCIÓN AL USUARIO

Os recordamos que el número de atención telefónica del CIDAT y el SBO es, desde el pasado 1 de marzo, el 91 010 91 11. Tras marcar este número de teléfono, un contestador automático proporciona dos opciones al usuario:

- **La opción 1 dirige al SBO**, en la que se puede optar, a su vez, por dos posibilidades: una, ser atendido directamente por un operador y, dos, acceder a las novedades de la última semana.
- **La opción 2 dirige al CIDAT**, donde se puede elegir entre ser atendido directamente por un operador del Servicio de Atención al Usuario o dejar grabada la consulta en un contestador para ser atendido más tarde.

En el CIDAT, el Servicio de Atención al Usuario funciona de lunes a viernes ininterrumpidamente, entre las 7:30 y las 20:00 horas.

El SBO presta este servicio de lunes a viernes, en horario partido: de 9:00 a 14:00 horas, y de 17:00 a 20:00 horas, si bien el SBO de Madrid sí atiende telefónicamente, pero no de forma presencial los viernes por la tarde. Os recordamos también que el SBO ha unificado su dirección de correo electrónico para sus dependencias de Madrid y Barcelona. Esta dirección es: sbo.clientes@once.es

CONTACTA CON NOSOTROS

Si deseas trasladarnos cualquier comentario, sugerencia o propuesta, no dudes ponerte en contacto con la redacción de *Pau Casals*:

--**Correo electrónico:** paucasals@servimedia.net

--**Correo postal:**

Revista Pau Casals

Servimedia

C/ Almansa, 66

28039 Madrid