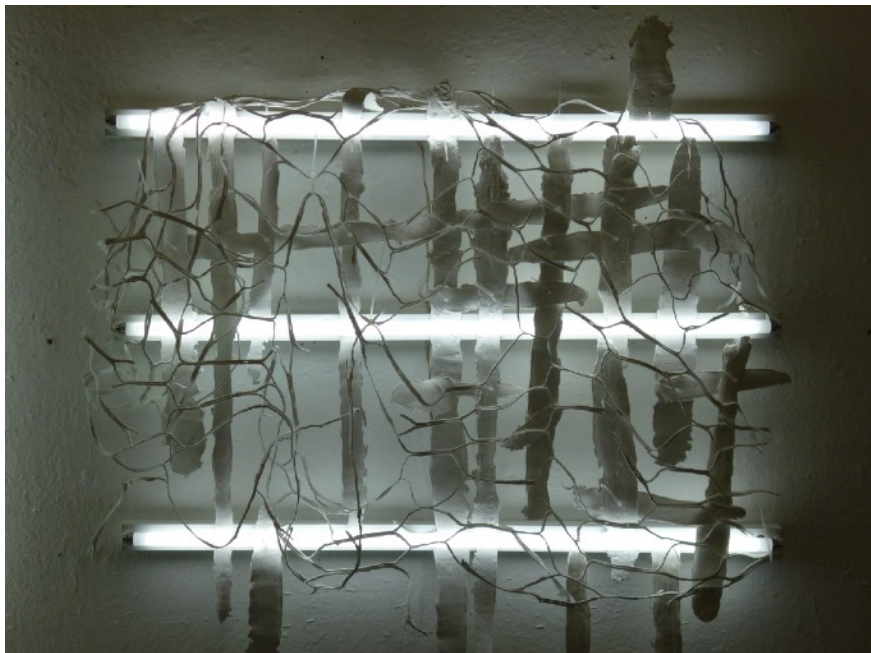


BRUNO DOZZA

- | | | |
|-----|---|---------|
| [1] | Ballata II (para piano) | [13:06] |
| [2] | Interludio I de Presente (para una coreografía de Antonio Ruz) | [03:24] |
| [3] | L'estremo albor (para piano, violonchelo y clarinete) | [16:58] |
| [4] | Interludio 2 | [2:23] |
| [5] | Liebestod de <i>Umdichtung</i> -Paráfrasis. Reminiscencias de Tristán e Isolda de Wagner (para piano, violonchelo y clarinete) | [8:58] |
| [6] | Interludio 3 | [3:16] |
| [7] | Eurídice. Scena drammatica (para voz noh y violonchelo) | [10:47] |

DESPUÉS DEL OCASO DE LA LUNA

Pipo Hernández Rivero, *Soñé con unas pinceladas blancas*



Miguel Álvarez-Fernández

Bruno Dozza: después del ocaso de la luna

La poética de Bruno Dozza, perfectamente reflejada en el disco que acompaña estas líneas, ofrece cierta resistencia al análisis —una práctica en la que, por lo demás, el compositor también ha demostrado gran maestría—. Las causas y las formas de esa resistencia, al ser examinadas, pueden darnos cuenta del estado general de la composición musical en nuestros días, en particular desde la perspectiva generacional (y acaso también geográfica, con todas sus particularidades) que nuestro autor representa.

No todos los compositores —conviene recordarlo— pueden iluminar desde su obra los principales problemas estéticos de su tiempo. Es ésta una circunstancia que en la música que nos ocupa acontece de manera sutil, casi subyacente, sin eco alguno de la grandilocuencia propia de la generación de aquellos grandes maestros del siglo pasado que, nacidos en torno al año treinta, ya desde su juventud parecían regir los destinos de la creación sonora en Occidente. Dozza, ese gran analista al que ya nos hemos referido, absorbió muy tempranamente la mejor herencia de Stockhausen, de Boulez y, especialmente, de los italianos Nono y Berio. Las aportaciones de todos ellos, oportunamente metabolizadas, transpiran en cada corchea de las partituras de Dozza, por mucho que en éstas la gestualidad sea muy otra, bastante menos agresiva en general... al menos en su exterioridad.

Podríamos afirmar, ya, que su música nos invita a desconfiar de las apariencias... pero ese verbo resultaría, a la postre, desafortunado y engañoso. La mediterránea música de Bruno Dozza nos incita, más bien, a jugar —e incluso a deleitarnos— con esas apa-

riencias; a trascender eso que —tal vez desde la perspectiva vanguardista de aquellos maestros, que en este punto hoy se manifiesta algo ingenua— parecerían “meros gestos”; a reconocer, primero con Valéry y después con Deleuze, que la piel puede ser lo más profundo; a atestiguar, en fin, que necesariamente existen (y coexisten, y conviven), en toda gran obra, varios juegos de lenguaje simultáneos, cargados de ambigüedad pero también de riqueza, es decir, de otras formas de complejidad.

Aún son menos los compositores en cuya obra se vislumbran, además, algunas de las cuestiones esenciales de su época no ya en el mencionado dominio de la estética, sino también en un sentido mucho más general. Los rasgos de la obra dozziana que se acaban de apuntar pueden leerse, fácilmente, como parte de la aportación del compositor al debate que más directamente atravesó a su generación. Esa *querelle* de magnitud filosófica que aún resumiremos, sin demasiado riesgo, como la confrontación de modernidad y posmodernidad encuentra en sus composiciones unos argumentos que hoy resuenan válidos y certeros. Se puede escuchar su música desde allí (y nosotros, ahora, intentaremos pensarla a partir de esas coordenadas) para atisbar la verdadera escala del proyecto estético que se fragua entre los largos fraseos y las elegantes variaciones dinámicas que firma Dozza.

Aunque esta música se ha adjetivado, un poco más arriba, como “mediterránea”, debe precisarse que, si fuese necesario determinar cómo se manifiesta la siempre discutible pervivencia de algunos rasgos de carácter nacional en el caso que nos ocupa, éstos mantendrían un claro acento milanés. Por muy tentador que resultase para nuestra argumentación recorrer aquí los antecedentes familiares sicilianos —y aristocráticos— del autor, e incardinar así su inequívoco lirismo junto al de algunos inveterados representantes de esas largas —y disminuidas— tradiciones nobiliarias (cabrían aquí desde

Lampedusa hasta Scelsi), Bruno Dozza es bastante más europeo que africano, y seguramente sea eso lo que más debemos agradecerle los españoles que nos hemos beneficiado de su presencia entre nosotros durante ya más de tres décadas.

Proceder del norte de Italia significa, a este respecto, y dentro del contexto generacional e histórico que analizamos, poder mirar a la cara a todos los creadores que desde España seguimos, todavía hoy, adjetivando —de manera muy reveladora— como europeos. Tal vez eso sirva para empezar a explicar (y explicarnos, sobre todo) la valiosísima aportación que ha supuesto la música de Dozza al panorama compositivo español, y el extremo vigor de su pensamiento musical en el nuevo tiempo histórico inaugurado tras las crisis (recordemos lo evidente: no tanto económicas como políticas, si es que no civilizatorias) que han marcado el inicio de este siglo.

Mientras que los compañeros de generación españoles de Bruno Dozza llegaron a su juventud en unos años ochenta marcados culturalmente —y mucho nos cuesta usar aquí este adverbio— por ese manipulador engaño conocido como “La movida”, sus coetáneos italianos, igual que él mismo, alcanzaron esa década después de acometer profundas y radicales reflexiones políticas —que atravesaron sus cuerpos, sus mentes y sus oídos—. Cuando en España la democracia se intentaba presentar como un mero sinónimo de fiesta (por parte de un neoliberalismo embrionario al que los años arrancarían aquella máscara de progresismo socialista), en Italia los jóvenes ya conocían la violencia —física y conceptual, política y estética— con la que la izquierda intentaba responder al mundo que estaba por venir. Los colegas españoles de Dozza que también habían nacido en los años sesenta —son fáciles de identificar: solamente hace falta repasar la lista de los Premios Nacionales de Música de los primeros años de este siglo (esto es, de cuando España iba bien, al decir de Aznar: la fiesta continuaba)— no sola-

mente carecían (y, como su obra posterior continúa revelando, carecen) de toda conciencia política, sino que tampoco habían comprendido lo que ya entonces podía describirse como el legado de las vanguardias. Luchaban, y lo han seguido haciendo como españoles ejemplarmente obcecados, con los quijotescos molinos de un dogmatismo darmstadtiano que jamás conocieron ni mucho menos estudiaron (pues ello les habría revelado, evidentemente, una pluralidad estética y una profundidad discursiva a la que han conseguido permanecer ajenos e incólumes pese a las décadas). Resulta muy difícil entender la posmodernidad —cuya representación histórica correspondía a los compositores de esa generación— cuando no se han llegado a barruntar los planteamientos esenciales de la modernidad musical que encarnaron los grandes maestros europeos citados al inicio de este texto —de los cuales sólo constituyeron un provinciano y pálido reflejo los Halffter, De Pablo y Marco que buenamente intentaron imitar, con todo tipo de retrasos, a aquellas figuras insignes—.

Efectivamente, sólo el tremendo despiste intelectual característico de los años ochenta españoles, arrastrado hasta épocas recientes, puede explicar por qué en nuestro pensamiento musical —si es que se puede hablar de tal cosa— han faltado esas reflexiones acerca de la posmodernidad tan importantes para entender la música de Dozza. También explica, pensamos, por qué el importantísimo magisterio de este italiano devenido español está presentando, hoy, tan importantes consecuencias en los compositores de las generaciones más jóvenes. Éstos, en la España posterior al 15M, ya no pueden soslayar la dimensión política de sus actos, a menos que aspiren a mantenerse en el lamentable ostracismo característico de la irrelevancia intelectual de otros presuntos “maestros” hispanos de la misma edad de Bruno Dozza (desgraciadamente no disponemos aquí del espacio necesario para glosar adecuadamente la dimensión de nuestro compositor como hombre de cultura, su formación filosófica, sus profundas relaciones

de amistad con artistas y pensadores de las más diversas disciplinas, su presencia en tertulias y foros no estrictamente confinados a los trabajadores de la solfa, sus infinitas lecturas sobre los más variados aspectos de la experiencia humana...).

En un texto de hace ya casi veinte años, que titulamos “Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX”, recorríamos algunas de las aproximaciones al concepto de posmodernidad musical —en el contexto de la creación autodenominada “contemporánea”— por parte de autores como Jonathan D. Kramer o Herman Danuser. Si bien esas páginas constataban la ausencia de unos criterios precisos y homogéneos que sirviesen para distinguir una posible música posmoderna de la que esos mismos autores calificaban, por contraste, como antimoderna, el elemento clave que en todo caso separaba esas dos categorías era una conciencia histórica crítica respecto al pasado. Seis palabras que podrían servir para definir la poética de Bruno Dozza, así como para resumir los contenidos del disco adjunto a estas páginas.

Se iniciaron, éstas, con el verbo “reflejar” aplicado a las obras recopiladas en ese disco. Ellas constituyen, en efecto, una colección de iluminaciones momentáneas y relampagueantes, que igualmente se podrían comparar con los efectos del atardecer en la superficie de un poético estanque decimonónico que con la aplicación de una lámpara sobre el dorso del cedé que las alberga. Es decir, estas composiciones se pueden escuchar con oídos del siglo XIX (aunque quizá *Euridice* propicie una escucha aún más arcaica), pero también con los de hoy, o acaso mejor con los del mañana. Y es que estos destellos —que hacen oportuna la denominación de “piezas”—, en su carácter fugaz y fulgurante, no aspiran a construir linealidades, no respetan el recto camino que viene del pasado al presente, y de aquí al futuro. Todo en esta música es curvo: al mismo

tiempo que esquivo nuestros hábitos de escucha, se deja acariciar por ellos; su sinuoso camino es seductor, pero nos oculta lo que está detrás de cada recodo.

La *Ballata II*, que aquí suena en el piano afiladamente preciso de Claudio Martínez Mehner, dedicatario de la obra, incorpora densas masas de acordes —difuminadas por el uso del pedal— sobre las cuales chispean veloces recorridos a través de escalas que, como la obra en su conjunto, ejemplifican algo que se ha intentado expresar en el párrafo anterior: esa constante duda del oyente acerca de si lo que está escuchando ya estaba en su memoria, o si está cruzando su consciencia por primera vez. La pregunta por “lo nuevo”, que obsesionó a la vanguardia y protagonizó los momentos más extremos —en todos los sentidos— del discurso de la modernidad, aquí se disuelve. No importa. Ni para el tiempo fenomenológico de nuestra psicología, ni para el tiempo histórico del que nos hablan los libros de música. En estos irregulares compases está simultáneamente evocado buena parte del pianismo del siglo XIX (cierto Liszt, cierto Chopin, incluso cierto Beethoven), pero también el Schönberg del opus 11 y acaso el del opus 25 —aquella *Suite*, que se quería moderna, igualmente miraba de reojo hacia el pasado desde su título y su misma estructura dieciochesca—. Y, por supuesto, la oscuridad cavernosa de ... *sofferte onde serene* ... de Nono, así como el melodismo impredecible de *Mantra*, de Stockhausen (si bien Dozza no echa en falta aquí ni el *nastro magnetico* ni los *Ringmodulatoren*). Hasta se podrían escuchar, en el último tercio de la obra —donde también aparece una cita de Kurtág—, y bajo la repetición constantemente frustrada de esa frase que comienza, en su voz superior, con las notas re sostenido y mi —la reiteración contribuye a aniquilar el paso del tiempo—, unas armonizaciones reminiscentes del jazz de mediados del siglo pasado (como aquellos solos de Thelonious Monk que tanto inspiraron los *Études* del último Ligeti —cuyo virtuosismo sensato también resplandece en esta *Ballata*—).

Lo magistral del caso es que Bruno Dozza, lejos de quedar sepultado bajo todas esas referencias, deja oír claramente su voz, como quien canta mientras pasea entre las ruinas. También sucede en *L'estremo albor*, obra resultante de un encargo del Trío Alborada, que la estrenó en noviembre de 2015 en el Festival de Música de Cámara de León. Como nos recuerda el propio autor en la primera página de la partitura, el título es una cita de un poema de Giacomo Leopardi, *El ocaso de la luna* (escrito en 1837, el año de su muerte). Con estas palabras describe el poeta el caer de la noche: “ciega la noche queda, y cantando con triste melodía, los extremos albores de la luz fugitiva que antes le fue guía, desde el camino el arriero saluda”. La obra —de nuevo siguiendo a Dozza— “está integrada por doce breves movimientos que se suceden como fotografías de una misma idea sonora, ilustrada según perspectivas y luces diversas. Cada movimiento desarrolla un aspecto formal: el primero es un Coral, luego un estático juego de arpeggios del piano y, más adelante, una larga melodía, dibujada con colores y acentos diferentes por los tres instrumentos en la misma tesitura, y así sucesivamente. Pequeñas citas recorren los doce movimientos: en particular del estadounidense Morton Feldman y del alemán Helmut Lachenmann, así como del Trío en la menor, op. 114, de Brahms”. Continúa girando, pues, el tiovivo de referencias —siempre veladas— al pasado, a una memoria auditiva que se fragmenta y se disuelve, se deshilacha, se disgrega... Frente a la marmórea continuidad de la Historia que nos imponía —con racionalidad inapelable— el relato de la Modernidad, aquí hasta las metáforas empleadas por Dozza aluden al extracto —como esos fotogramas que se desprenden (o se escabullen) de la ilusión retiniana del fluir— y a lo paradójico —como ese estatismo del arpeggio, que quebranta cualquier oposición lógica entre movimiento y quietud—.

Si existe una constante y evidente —aunque sutil— dimensión política en todo el trabajo de Dozza con los materiales musicales del pasado (su conciencia crítica nos recuerda algunos fragmentos de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin, aunque el deambular lírico de sus composiciones nos remita, más bien, al *Libro de los pasajes*), la “*cantata drammatica*” titulada *Euridice* alcanza nuevas cotas en ese sentido. La relación de la música de Dozza con esa forma de alteridad que es, siempre, lo pretérito (cabría aquí subrayar las dos significaciones que se acumulan en este término: lo ya acontecido, pero también lo olvidado o desatendido) no solamente rompe ahora las fronteras de la lineal temporalidad histórica; también transgrede —apelando, una vez más, a la belleza como instrumento radical de subversión dentro de nuestra insensibilizada contemporaneidad— las distancias propias de una geografía cuyos mapas más convencionales igualmente se agrietan, crujen y se disuelven.

Lejos de la perspectiva turística —ingenua o inicua, no está claro— propia de otros compositores que se aproximan a esa otra galaxia —otro universo, más bien— que representa la cultura japonesa, Dozza rehúye en *Euridice* esas mismas actitudes colonialistas con las que —ahora el argumento se hace más claro— muchos de sus colegas también se relacionan con su pasado musical. Como nos traslada el propio compositor, “*Euridice* (2018), escrita expresamente para la cantante japonesa de teatro Noh Ryoko Aoki, es un encargo de José Antonio de Ory y la Embajada de España en Tokio en el marco de las celebraciones del 150 aniversario de las relaciones diplomáticas entre España y Japón. Se puede imaginar una conexión ideal entre el nacimiento del teatro Noh japonés y la ópera en Italia. Ambas formas de teatro musical tienen en común la idea de una representación en la que el texto es cantado y acompañado por música. En el teatro Noh, los personajes entonan constantemente el texto, recitando y cantando a

la vez, en una modalidad de ‘recitar cantando’, expresión que nos reenvía a los orígenes del *melodramma* en la Italia del siglo XVI”.

Por tanto, lejos de disfrazarse o travestirse momentáneamente de oriental, Dozza aprovecha esta oportunidad para profundizar, desde el punto de vista compositivo, en un momento que las historias de la música occidental caracterizan como culminante, definitivo e irreversible: “*Euridice* se inspira, más concretamente, en todo un abanico de géneros que rodearon el nacimiento de la ópera, como el madrigal, que, a menudo, incorporaban elementos dramáticos. Eran formas de teatro imaginario donde la ausencia del elemento escénico no restaba fuerza a la acción; ésta había de ser vista ‘*alla mente*’ (con la mente), llegaba a través de los oídos y no de los ojos”.

Pero todos estos vericuetos con los que Dozza evita cualquier tentación de exotismo fetichista —en su intento de proponer un diálogo, quizá imposible (pero sí sincero), entre tradiciones culturales en principio muy alejadas entre sí— también incorporan, como marca de la casa, el serpenteo a través de otros hitos históricos tan salpicados en la línea del tiempo como la poesía germana de principios del siglo pasado, la escultura de la Roma clásica o los mitos griegos que ya circulaban en el siglo VI antes de Cristo: “*Euridice* se basa en un poema del poeta de lengua alemana Rainer Maria Rilke, ‘Orfeo. Eurídice. Hermes’, uno de los más importantes y bonitos del poeta. Rilke se inspiró para la composición del poema en un bajorrelieve romano, conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles, que representa el momento en el que Orfeo vuelve su mirada hacia Eurídice, acompañada por Hermes, condenándola nuevamente a bajar al mundo de los muertos. Sin embargo, Rilke no está interesado en la parte del mito que describe la hazaña de Orfeo, que seduce, con el canto y la música, a los dioses del averno para traer de nuevo a la vida la amada Eurídice, muerta por la mordedura de una serpiente.

El poema de Rilke propone, por primera vez, una relectura del mito que se centra en la figura femenina de Eurídice. La obra fue estrenada por Ryoko Aoki y el violonchelista Aldo Mata el 3 de noviembre de 2018 en la Hakuju Hall en Tokio”.

La música de Wagner, desde cierto punto de vista, no resulta menos lejana para la poética de Bruno Dozza que la tradición japonesa del teatro Noh. Y en su *Umdichtung – Paráfrasis. Reminiscencias del Tristan und Isolde de Wagner* (para piano, violonchelo y clarinete) el carácter subversivo de su música se hace, quizá, más patente que nunca. El prematuro vanguardismo de Wagner, obsesionado por *La obra de arte del futuro*, apaiteja muchos de los elementos —y de los valores estéticos— que la música de Dozza continuamente refuta. El patetismo wagneriano, grandilocuente y pomposamente expresionista —el *Liebestod* es prueba definitiva de ello—, ocupa las antípodas estéticas de Dozza. Pero la posmoderna dialéctica compositiva dozziana no busca el choque (ni mucho menos la huida), sino el abrazo. El italo-español se lleva a este Wagner a un aparentemente desangelado reducto camerístico —desconocido para el alemán— donde los agobiantes excesos de teutónica testosterona pierden todo su sentido. Se desactivan. Nos dejan, en su preciosa ausencia, un esqueleto o un fantasma que —en lugar de dar miedo— nos seduce como la conversación de un buen amigo, sin gritos ni enfados (nunca se los hemos escuchado a Dozza en las últimas dos décadas). Un generoso ejercicio de vaciamiento que nos ayuda a reconciliarnos no ya con ese Wagner al que tanto admiraba Hitler (y a quien trató de enmendar Nietzsche antes que Dozza), sino con lo más terrible del siglo diecinueve alemán y lo que trajo consigo. Las expresivas y meditadas palabras del autor sobre *Umdichtung – Paráfrasis. Reminiscencias de Tristán e Isolda de Wagner* (obra escrita entre 2015 y 2016 para el Trío Alborada —dedicada al pintor Jordi Teixidor, gran amigo de Dozza—, que consta en su versión

completa de dos movimientos, *Preludio y Muerte de amor de Isolda*) constituyen toda una poética:

“La música necesita constantemente ser recreada, traducida y transcrita. Se transcriben ideas componiendo e instrumentando, transcribe el instrumentista al pasar de una partitura a la ejecución, y se transcribe (se verbaliza) cuando se analiza o se critica una obra. No encuentro grandes diferencias entre crear, componer y transcribir. De ahí viene mi pasión por las traducciones literarias que marcan el devenir de las obras en el tiempo y en el espacio.

Elaborar una obra del pasado no es más que una de las múltiples formas que puede asumir una transcripción. Hay que actuar como un traductor. Cambia la lengua, cambian los instrumentos y eso implica la necesidad de reinventar la obra, darle un cuerpo nuevo. El acto de transcribir sintetiza en sí el oficio del analista, del intérprete y del compositor. Une, en un solo gesto, pasado y presente, análisis, crítica, interpretación y creación. A menudo, por poner un ejemplo, al transcribir se necesita tomar decisiones que son propias de un intérprete: qué tiempo, qué color, qué contraste dinámico.

Una transcripción es un acto de amor que, aun surgiendo de valoraciones analíticas, no debe carecer nunca de imaginación y creatividad. No se trata solo de transcribir unas notas, unos sonidos, sino de recrear la obra, que se renueva a través del filtro del transcriptor y su personalidad.

‘Cambiar de instrumento, nos enseñan los clásicos, significa cambiar la escritura, la forma, todo lo que da la real fisionomía sonora de una obra’ (Salvatore Sciarrino).

En esta obra evito, en el título, la palabra transcripción, que puede reenviar al simple ejercicio práctico de trasladar mecánicamente unas notas de un efectivo instrumental a otro. He preferido paráfrasis, reminiscencia y *Umdichtung* (poema que surge de otro; en inglés, *re-working*). Esta última es la palabra alemana que el poeta Stefan George usa para sus traducciones de Shakespeare y Baudelaire. Paráfrasis y reminiscencia las usaba el compositor húngaro Franz Liszt para sus transcripciones para piano. Hay una célebre paráfrasis de Liszt del final del Tristán e Isolda, donde el piano reproduce la exuberancia sonora de la orquesta wagneriana. Puede que mi intención fuera la de ir hacia otra dirección: contener el flujo sonoro, la intensidad y el tiempo, y, para eso, a veces ha hecho falta fragmentar, volver a empezar, romper las líneas y el ritmo armónico. Hay elementos que desaparecen, se borran, pero se subrayan otros que en el original quedan sofocados por la masa orquestal. Hay mucho contrapunto en Wagner y para evidenciarlo se necesita una escritura transparente, analítica. Otras ideas se inventan y dan vida a una nueva obra. Wagner nunca escribió música de cámara, así que se tiene que inventar una escritura instrumental, especialmente para el piano. A menudo recorro entonces a modelos y tipologías inspirados en las últimas obras pianísticas de Brahms. La obra se enriquece así de nuevo, ya ni siquiera quedan solos Wagner y el transcriptor.

Todo esto lo sentía como necesario: la música de Wagner está pensada para el teatro y los temas (*Leitmotiven*) pierden, en una obra de cámara, su función dramática, ya no valen como metáforas sonoras. Hay que dotarlos de un nuevo sentido estructural, descubrir en ellos nuevas potencialidades”.

Escribe Dozza que “ya ni siquiera quedan solos Wagner y el transcriptor”. Se refiere en este punto a Brahms, pero fieles al espíritu de sus palabras podríamos también incluir

aquí a muchos otros. Porque Dozza, en su admirable proyecto estético, de lo que humilde y discretamente se aleja es de esa maldita herencia de la Modernidad que son los genios (siempre solitarios, viriles y catastróficamente utópicos), con sus monumentales obras maestras (irreprochables, intocables, sagradas). Su música, sin renunciar ni romper con el pasado (en absoluto; más bien al contrario), abre un camino a nuevas comunidades. El compositor ya no está solo, efectivamente: le acompañan, de un modo horizontal y enriquecedor, los intérpretes —que ya no son los sustituibles obremos del instrumento que históricamente preludivieron a los trabajadores fabriles, sino que tienen nombre, apellidos y la solidaridad de quien los acompaña en su escucha—. Y a todos ellos también los rodean unos oyentes nuevos, distintos, que no han sido convocados para deslumbrarse ante la pericia, la audacia, ni siquiera la inteligencia del autor (todo esto le sobra a Bruno Dozza, pero él se esfuerza mucho en que nada de ello sea importante para su música). Se unen, nos unimos, para compartir una escucha, para aprender y sorprendernos juntos, para intentar comprendernos mejor, para descubrir o redescubrir colectivamente nuestro pasado. Es decir, para confirmar que no estamos —ni nunca hemos estado, ni nunca podremos estar— solos.

Los —igualmente malditos— románticos, incluyendo por supuesto a los vanguardistas, se recreaban viciosamente en sus fantasías apocalípticas de épocas que se acaban y tiempos nuevos que se inauguran (más bien: que ellos se empeñan en inaugurar). En estos tiempos que corren —tan rápida e invisiblemente como los virus—, se hace imprescindible la figura de alguien que al atender tan agudamente hacia el pasado nos recuerda que todo sigue (esto es, que todo puede seguir si continuamos escuchando y escuchándonos juntos). Porque después del ocaso de la luna, después de descender al Hades, después de la muerte de amor, si queremos, puede regresar la vida.

BRUNO DOZZA

© 2020 COLUMNA MÚSICA

Intérpretes

[1] CLAUDIO MARTÍNEZ MEHNER / PIANO

[2][4][6] ALDO MATA / VIOLONCHELO Y
RODRIGO MARTÍNEZ RONCERO / PERCUSIÓN

[3][5] TRÍO ALBORADA: ALDO MATA / VIOLONCHELO,
MIGUEL EXPÓSITO / CLARINETE, PATRICIA ARAUZO / PIANO

[7] RYOKO AOKI / VOZ NOH Y ALDO MATA / VIOLONCHELO

Grabación en vivo

[7] HAKUJU HALL, TOKIO, 3.II.2018

Procesamiento electrónico

[2][4][6] ABEL HERNÁNDEZ POZUELO

Técnicos de sonido

[1] PABLO MARTÍN CAMINERO

[2][3][4][5][6] ARNE BOCK

Masterización

ARNE BOCK

© Imagen CD: Pipo Hernández Rivera, *Solfé con unas pinceladas blancas* (detalle)



60