

PAU CASALS 358

10 de noviembre -10 de diciembre de 2017

SUMARIO

- Breves
 - Más de 300 jóvenes inscritos en el Concurso de Dirección de la Orquesta de Cadaqués
 - Rosa Torres y Teresa Catalán ganan el Premio Nacional de Música
- Avance: El Real Junior, una "apuesta muy potente" en el 200 aniversario
- Obituario: Tom Petty, la afilada elegancia de un rebelde
- Reportaje: Danza en el País de los Sóviets (1ª parte)
- Entrevista: Daniil Trifonov: "Chopin es el aire que respiro"
- Jazz: Por siempre, Louis Armstrong
- Discos
- Agenda

Breves

Más de 300 jóvenes inscritos en el Concurso de Dirección de la Orquesta de Cadaqués

Más de 300 jóvenes se han inscrito en el XII Concurso de Dirección de la Orquesta de Cadaqués, que se celebrará entre el 11 y el 18 de diciembre, y cuyo jurado estará presidido por Gianandrea Noseda. En total, medio centenar de aspirantes ya han sido seleccionados para participar directamente en la fase final del concurso, que tendrá lugar en el Auditorio de Barcelona. Otros 60 podrán participar en la prueba preliminar y, de entre ellos, una decena pasarán también a la última fase.

Scherzo.es

La pianista Rosa Torres y la autora Teresa Catalán ganan el Premio Nacional de Música

Rosa Torres repasaba una mañana cualquiera un tema de Granados cuando sonó el teléfono. Era el ministro de Educación, Cultura y Deporte, Íñigo Méndez de Vigo, para anunciarle que había ganado el Premio Nacional de Música en la modalidad de Interpretación. "No es algo que esperes en un día normal. Pero apartarme hoy del estudio merece la pena por una noticia así", ha asegurado la pianista madrileña. Casi al tiempo, otra llamada se lo comunicaba a Teresa Catalán, que lo ha conseguido en el apartado de composición. Ambos los concede anualmente el Ministerio y están dotados con 30.000 euros cada uno.

El pais.com

Avance

El Real Junior, una "apuesta muy potente" en el 200 aniversario del teatro madrileño

"Este año hay una apuesta muy potente por El Real Junior y los programas formativos", explicó el director artístico del Real, Joan Matabosch, durante un desayuno informativo. Así, en esta temporada pondrán en escena siete títulos, cinco de ellos nuevas producciones. Además, de entre ellos, *El Teléfono* de Giancarlo Menotti y *Pulcinella* de Igor Stravinsky se estrenarán sobre las tablas del Real.

La temporada infantil comenzó, el 21 de octubre, con una reposición de *Dido y Eneas*, dirigida por Aarón Zapico y con el ensemble Forma Antiqua, que interpretarán una versión de la ópera de Henry Purcell en la que se aborda el tema del acoso escolar.

A lo largo de esta temporada del 200 aniversario, se espera que las 39 funciones familiares, y otras tantas para escuelas, atraigan a una cifra cercana a los 45.000 espectadores. "Gran parte de ese público son abonados de ópera que se traen a sus hijos, ya que quieren que se aficionen a la ópera", aseguró el director general de la institución, Iganacio García-Belenguer. Asimismo, por segundo año, además de las funciones infantiles, el Teatro Real va a organizar una serie de cursos y talleres "para dar cabida a todo tipo de público".

El objetivo primordial para este año es el de "consolidar" este proyecto con el que pretenden "entusiasmar y romper la barrera del prejuicio, de cómo se ve esta institución desde fuera", según comentó la directora de Publicaciones,

Actividades Paralelas y Formación del teatro, Laura Furones. "Lo que queremos es abrir las puertas a todos, ya que la ópera nos representa a todos a pesar de las divisiones pragmáticas que se suele imaginar", añadió.

Scherzo.es

Obituario

Tom Petty, la afilada elegancia de un rebelde

¿Cómo reducir la vida de un icono del rock como Tom Petty a un perfil de urgencia? Apuntando que este caballero sureño de rubia y lacia melena, sonrisa entre cínica y burlona, actitud insumisa hasta la violencia, nunca dio su brazo a torcer. El carácter independiente del cantante y guitarrista nacido en Gainesville, Florida, que hizo fortuna en Los Ángeles, quizá sea lo que mejor lo defina. Y su natural elegancia.

Tras pasar por bandas juveniles, funda los Heartbreakers junto al guitarrista Mike Campbell, el teclista Benmont Tench, el bajista Ron Blair y el batería Stan Lynch. Lanzan un primer álbum en 1976, que despunta por su grácil austeridad, temas concisos, guitarras a lo Byrds, teclados fluidos, voz descarada. Ahí estaban *Breakdown* y la inmarcesible *American girl*, oda a esa chica "educada a base de promesas" que anhela escapar al nunca materializado sueño americano.

Vendrían otros álbumes formidables: *Damn the Torpedoes* (1979), de radiante carrocería puntuada por *Refugee* o *Even the Losers*, alcanza ventas millonarias pese a un pragmatismo que le aleja del sentimentalismo y la terca fidelidad a un estilo propio. En *Southern Accents* (1985) reivindica orgulloso su origen sureño y pobretón. La consagración comercial llega al prescindir de los Heartbreakers y ponerse en manos del productor británico Jeff Lynne: en *Full Moon Fever* (1989) se acumulan las tonadas pegadizas, de la chulesca *I Won't Back Down* a la confesional *Free Fallin'*. La liviandad del álbum responde a una desgracia personal, el incendio que arrasa su hogar.

Rick Rubin produce *Wildflowers* (1994), que plasma en acústico la esencia de un carácter agridulce. Y *Echo* (1999) señalaría el retorno de unos Heartbreakers poco prolíficos en el nuevo milenio. El tirón de sus conciertos norteamericanos, traducido en continuas giras, evitó que se le viera por Europa.

Una de cal y otra de arena

Petty tuvo sus momentos bajos —la marcha del batería Stan Lynch y la muerte por sobredosis del bajista Howie Epstein—, pero fue aceptado por la realeza: a finales de los ochenta, los Heartbreakers giran como banda de Bob Dylan, y Petty ingresa en un club exclusivo, los Travelling Wilburys, junto a Roy Orbison, George Harrison y el propio Dylan.

Volveremos a sus canciones, emblemas de un acervo rock emotivo pero tajante. Petty trató en ellas la difícil relación con esas mujeres imprevisibles por las que algunos se sienten atraídos y la mística del perdedor que contemporiza sus fracasos. Contra el destino debe usarse la perseverancia, la lucha por hacer cada vivencia real, lo sugerían sus mejores letras. Maldita sea, ya nunca lo veremos sobre uno de nuestros escenarios.

Ignacio Julià
El Pais.com

Reportaje:

Danza en el País de los Sóviets (1ª parte)

Si dibujamos el primer cuadro de la era socialista parece un milagro que la danza sobreviviera a aquella tumultuosa subida de telón. En marzo de 1917 la revolución bolchevique abrió la casa de Matilda Kshesinskaya para convertirla en cuartel general. Desde allí una noche de abril un Lenin recién llegado —y tarde, por cierto, a las revueltas de marzo— dio uno de sus primeros discursos.

Y bien, la Kshesinska ya, además de ser la *prima ballerina* del Teatro Mariinski, fue la primera y quizás la más conocida de las amantes del zar Nicolás II. La diva del ballet, que en su rápida huida casi olvida a su pequeño Fox Terrier, recuperaría en París su estatus y sumaría el título de Serena Alteza Princesa Romanovskaya-Krasinskaya.

El balcón donde se gestó el arrebato que derivaría en las tesis de abril nacía de la habitación del hijo de Matilda, *Vova*, producto de sus relaciones extramatrimoniales con la alta aristocracia rusa; idilios, amoríos y camarillas que no resultaban extraños al mundo teatral. El simbolismo del gesto de Lenin estaba servido.

El camino hacia lo que hoy conocemos como el gran Kirov-Mariinski o el Bolshoi no fue fácil. Aristocracia y un arte eminentemente decorativo eran conceptos inseparables del ballet y a primera vista incompatibles con el nuevo régimen. Ayudó a su mantenimiento la obsesión de la cúpula por el valor formativo de las artes, además de la voluntad de presentar una sociedad fuerte, armoniosa y justa al mundo exterior. El repertorio clásico se mantuvo con poquísimas excepciones, pero también surgieron nuevas obras y se sentaron las bases para el desarrollo de la técnica clásica.

La danza evolucionaba hacia derroteros diferentes a los marcados por la vanguardia. El fruto, trasplantado prematuramente a suelos cenagosos, dejaba morir esa flor llamativa y salvaje, Les Ballets Russes, la locura en movimiento que había conquistado Europa. Otras raíces crecían, recias, nutridas por la savia que pudieron rescatar del suelo ruso, dando lugar a un tronco, no tan salvaje pero sí más elástico, que el público actual no ha dejado de admirar.

La bella durmiente y la masa despierta

Ante la complejidad del paisaje inmediato a la revolución, las medidas iniciales del nuevo estado fueron cautas: exigir a los teatros imperiales la presencia de clases obreras entre el público. El arte tenía que servir de enseñanza moral a la mayor audiencia posible. Las tensiones se palpaban en aquellos teatros forrados de fieltro rojo; el célebre coreógrafo Fiodor Lopujov narra acerca de la primera función ante el nuevo público: “Cuando el auditorio, que había sido concebido para la flor y nata de la sociedad, se llenó de trabajadores y campesinos ataviados con [...] ropas de guerra y de campo, a veces incluso con rifles en sus manos, todos los corazones empezaron a latir ansiosos...”

“La nueva audiencia –continúa Fiodor Lopujov- hizo su aparición silenciosamente, concentrada, melancólica, tan melancólicos como sus trajes. Solo en ese momento entendimos que una actitud diferente se estaba manifestando: para los viejos maestros, el teatro era una feria de vanidades, mientras que para los nuevos constituía una iglesia anteriormente desdeñada, misteriosa y agitada”.

Al finalizar el espectáculo el estallido se produjo casi como aquellos que describía Canetti en las representaciones deportivas. Decía un crítico de la época (no exento de malicia): “El público, que llenaba el teatro hasta rebosar, aplaudía y aullaba con tal violencia que las antiguas ratas huían con horror hacia los agujeros más protegidos”. Parece que aquella danza aparentemente aristocrática aguijoneaba las emociones de manera universal.

El estilo de estos años estaba dotado de la expresividad proveniente de la escuela francesa, cargada de pantomima, a la que los obreros estaban

acostumbrados por el teatro popular. A ella se sumaba la técnica que introdujo la escuela italiana de Cecchetti, nutrido en cierta medida también por lo callejero. Pronto el circo se convertiría en una de las referencias para sentar las bases del futuro desarrollo de la danza: acrobacias, fuerza física, gimnasia. Quizás eso sea lo que más sorprende todavía a día de hoy, una sobrenaturalidad (o antinaturalidad) de los cuerpos ailantes y el desafío a las leyes de la elasticidad y la gravedad, elementos circenses que nos trasladan a un nivel distinto al puramente “artístico”, insertándonos más bien en el de lo fantástico: funambulismo muscular.

A partir de entonces, quién sabe si precisamente por la propiedad de la danza de evadir, el ballet se convirtió en un espectáculo de éxito entre el gran público. *La bella durmiente* de Chaikovski y Petipa, cuyo último acto es un canto al arte por el arte, o la danza por la danza, se encontró siempre entre los más reclamados por el público, y jamás tuvo problemas con la censura, al igual que casi todos los ballets de repertorio.

Revolución en movimiento

A pesar de la cuantiosa demanda de entradas de ballet en las listas de distribución de bienes, al acabar la Guerra Civil (1923) y especialmente tras la disolución de la Nueva Política Económica (1928) la pertinencia de la danza en la cultura soviética se puso en entredicho por las autoridades del régimen. En la lucha por la supervivencia, el halo de optimismo se robusteció y muchos coreógrafos, escenógrafos y compositores alzaron su apuesta por nuevos paradigmas artísticos y crearon nuevas compañías de ballet entre 1925 y 1936.

Forma y contenido se modernizaban, adaptándose a los nuevos tiempos y sin abandonar el impulso de la vanguardia. Al margen de argumentos esperables, como el radiante *Las llamas de París* (1932) sobre la toma de la Bastilla e incluso el más tardío *Espartaco* (1956), surgían temas claramente relacionados con “lo moderno”. Así, *La edad de oro* (1930) celebra una revolución socialista en el país imaginario de Fashland.

Un equipo de fútbol visitante espolea una revolución del pueblo que triunfará solo después de muchas intrigas, que incluyen a una diva fascista que quiere seducir al capitán del equipo. En *La amapola roja* (1927) un grupo de marineros introduce con éxito y de manera prematura el socialismo en China. Y es que la coreografía no dormía en la dorada paz del éxito del repertorio antiguo, pero tampoco la música. Dmitri Shostakovich escribió tres ballets, con los cuales se granjeó un éxito y dos fracasos.

El éxito, la estrambótica *La edad de oro* (1930), fue aplaudido antes de que Stalin condenara al compositor al ostracismo, brillando con foxtrot, tangos y

cancán. La coreografía, compartida entre Vaionen y Yakob son, adecuaba bailes modernos a la técnica del ballet clásico, con resultados no exentos de ironía que fueron aclamados por el público. Por sus versiones contemporáneas, que han renovado el libreto pero mantenido las danzas originales, merece la pena sacrificar más de una siesta navegando por YouTube.

Durante estos años incluso se continuó, en la línea de Fokin e Isadora Duncan, con la idea de una danza exenta de contenido. Todavía había libertad suficiente para hacerlo, y Fiodor Lopujov fue su máximo exponente. Su *Sinfonía de danza* (1923) pretendía, de manera aún más radical que sus predecesores, realizar una representación plástica de la música sinfónica, traducirla con todos sus matices en danza. Esta dirección no prosperó, y de hecho Lopujov se retiró a la enseñanza tras su fracaso compartido con Shostakovich, *La corriente límpida*, una crítica encubierta tanto a la nueva estética del *drambalet* como a los koljós.

Como se observa hubo cabida para una crítica política disfrazada de arte. Stalin comenzó sus discursos en pro de un arte antiformalista en 1931, y sus condenas a partir de 1936. El régimen quiso dotar de contenido a lo que por derecho carecía de él, la danza. El parche: pantomima y anécdota, disfrazados de nueva terminología: *drambalet* o “ballet dramático”. La danza por la danza debía morir, y la transmisión de contenido narrativo ser el principal cometido del cuerpo, alargando las partes pantomímicas e introduciendo la danza de manera anecdótica: una danza popular, una celebración. ¿Que la anécdota se alarga un acto entero? Mona se queda. Así ocurría en la boda final de *Las llamas de París*.

Como consecuencia, el resultado no distaba mucho del ballet de Petipa: una alternancia de partes narrativas, esa especie de recitativo danzado más o menos pantomímico del ballet, con escenas de holgura variable en que la danza es sencillamente excusa. Poco a poco, y gracias en parte a la voluntad de insertar el drama en la danza, se abriría el camino hacia la expresividad.

El resultado sería un Stanislavski en vibración, favorecido por el desarrollo de las capacidades físicas a partir de la técnica clásica. *Romeo y Julieta* (1940), con música de Prokofiev y coreografía de Lavrovski, es un preludio de la unión entre el drama y la danza que brillaría años más tarde. Curiosamente se emprendía el camino contrario al pretendido. El drama, que se quería tan realista, se volvía completamente abstracto. Y bello. **(Continuará en el próximo número de Pau Casals 359)**

**Cristina Aguilar
Scherzo, número 333**

Entrevista

Daniil Trifonov: “Chopin es el aire que respiro”

Se ha revelado Daniil Trifonov (Nizhni Novgorod, 1991) como un intérprete-poeta que entiende el piano en toda su complejidad. La dimensión de su talento viene avalada por tres premios en concursos internacionales (Chopin, Rubinstein y Chaikovski) y el patrocinio de Valery Gergiev y Martha Argerich, que no han escatimado en elogios comparativos (Richter, Horowitz, Kissin...) para referirse al gran fenómeno pianístico de los últimos tiempos.

En su último disco, *Evocations* (Deutsche Grammophon), se alía con Mikhail Pletnev y los músicos de la Mahler Chamber Orchestra para tejer una red chopiniana de influencias de ida y vuelta a través de los homenajes que Schumann, Grieg, Barber, Chaikovski y Mompou dedicaron al compositor polaco. Se atreve también con las *Variaciones sobre Là ci darem la mano* y los dos *Conciertos* de Chopin en la nueva “orquestación camerística” de Pletnev. Su profesor y mentor Sergei Babayan le acompaña en el peliagudo *Rondó para dos pianos*. Después de que se publique en noviembre su primera colaboración discográfica con Anne-Sophie Mutter a propósito de Schubert, Trifonov visitará el próximo enero el Ciclo de grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo.

Se ha cortado el pelo y dejado crecer la barba para la portada de su último disco. ¿Tiene sentido hablar de madurez a los 26 años?

Mentiría si dijera que la portada del disco tiene otro propósito que el de captar el reflejo de lo que soy en estos momentos. Si la madurez pudiera ser captada en una fotografía el resultado sería siempre borroso, pues se vería afectada necesariamente por un movimiento continuo. En ese sentido, sí que creo que mi forma de abordar la música de Chopin ha cambiado. Y no porque ahora lo haga mejor que antes, sino por el simple hecho de que llevo mucho tiempo interpretándola.

En los últimos tiempos Chopin no ha estado que digamos muy presente en sus programas de concierto. ¿Cómo ha sido el reencuentro?

Con el repertorio ocurre lo que con los viejos álbumes de fotos, que al volver sobre ellos uno no siempre se reconoce en todo lo que ve. Para mí Chopin representa la juventud, los comienzos y la pasión de un joven de 13 años que logró imponerse en la final del Concurso para Jóvenes de Pekín para después abrirse camino como pianista. Mi fidelidad al repertorio no me ha impedido, sin embargo, poner sobre la mesa algunas ideas nuevas. El reencuentro me ha permitido entender mejor su sonido, sobre todo en lo que a la parte orquestal se refiere.

¿Por qué ha elegido las orquestaciones de los Conciertos de Mikhail Pletnev?

Porque libera al intérprete sin alterar la esencia de la música. Pletnev se replantea la partitura de manera camerística. Su experiencia como pianista, compositor y director de orquesta le ha servido para entender muy bien las necesidades expresivas de los dos *Conciertos* de Chopin. Gracias a su nueva orquestación, la parte de solista suena más transparente, equilibrada y espontánea sin necesidad de cambiar una sola nota. El resultado es mucho más fluido y proporcionado. Permite un diálogo no competitivo entre el solista y los músicos de la orquesta en el que los rubatos adquieren un nuevo sentido. Es como si, de pronto, todo encajara en su sitio.

Antes del hallazgo pletneviano, ¿cuáles fueron sus grabaciones de referencia?

Podría citar unas cuantas, pero sin duda la versión de Christian Thielemann y Maurizio Pollini con la Staatskapelle de Dresde es la que más me ha emocionado.

¿Qué criterio ha aplicado a la hora de seleccionar las “evocaciones” de las que se nutre el disco?

La lista de compositores influidos por Chopin podría dar para cien álbumes recopilatorios, incluso alguno más. Pienso, por ejemplo, en el repertorio de Scriabin, en ciertas partituras de Ravel o, sin ir más lejos, en las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de Rachmaninov, que grabé hace no demasiado. El reto que me propuse con este nuevo álbum es doble. Por un lado, quería recopilar una serie tan heterogénea como equilibrada de evidencias chopinianas en otros compositores que sintieron la necesidad de hacerle un homenaje. Por otro, constatar la vigencia de su música hoy a través de las dos nuevas orquestaciones de sus conciertos y una obra de juventud, como son las *Variaciones sobre Là ci darem la mano* de *Don Giovanni*.

Al escuchar las variaciones sobre el dueto mozartiano, Schumann exclamó aquello de: “¡Sombreros, caballeros! ¡Un genio!”. ¿Qué cree que percibió en aquel joven compositor de 17 años?

Muchísimo futuro y una gran capacidad para ensanchar el horizonte expresivo del piano. Y no se equivocó. En pocos años, Chopin revolucionó el panorama musical con unas partituras que conjugaban luminosidad, poesía, virtuosismo, destellos armónicos, fraseos memorables, sinceridad temática...Es decir, el santo grial de los compositores románticos de la época.

Chopin se dejó seducir por el héroe libertino de Mozart así como por el *belcanto* de los compositores italianos de la época, cuyas melodías

quedaron reflejadas en sus Conciertos para piano. ¿Por qué no llegó a componer una ópera?

Sabemos que mostró un gran interés por las óperas de su tiempo. En más de una ocasión expresó su admiración por Rossini y mantuvo una cierta amistad con Bellini. Parece ser que durante sus años de estudio en Varsovia fantaseó con la posibilidad de componer la gran ópera polaca del siglo XIX, y así lo pretendió siempre su maestro y mentor Jozef Ksawery Elsner. Pero no llegó a suceder. Entre las infinitas posibles explicaciones, la más sencilla y asequible es que Chopin murió demasiado pronto.

¿Qué aprendió de Chopin a su paso por la final del Concurso Internacional de Varsovia?

Lo aprendí todo, él fue mi escuela y mi maestro en los primeros años, y de alguna manera lo sigue siendo hoy. Su música no apela tanto a la destreza técnica del intérprete como a otros aspectos de la experiencia musical, que van desde la forma de sentarse al piano a la manera de expresar cierto tipo de sentimientos. Alguien dijo que Chopin es una forma de respirar. Para mí es el aire que respiro.

Más allá del dilema sobre el orden de escucha de los Conciertos, ¿es posible escucharlos como un todo?

Aunque el *Primero* es de mayor bravura y el *Segundo* resulta más introspectivo, en los dos encontramos la misma inspiración melódica y un inconfundible sentido rítmico. Sus proporciones musicales desbordan la concepción clásica del concierto para piano, pues el solista toca casi ininterrumpidamente desde el principio de la obra hasta los últimos compases. Chopin conocía y admiraba los conciertos de Mozart y Beethoven, y de alguna forma estas dos partituras rinden homenaje a esta tradición. Pero fue un paso más allá en su experimento pianístico al tratar de desbordar el equilibrio clásico entre la orquesta y el solista en busca de una expresividad algo más épica.

¿Cómo describiría la “atonalidad melódica” del *Nocturno* de Barber?

Barber compuso esta partitura en 1959, es decir, en pleno apogeo de la escuela dodecafónica que influyó a todos los compositores de su generación. El resultado es una melodía cromática que suena inequívocamente a la música que se componía en ese periodo pero que echa sus raíces en la tradición romántica. No en vano Barber le dedicó la partitura a John Field, compositor irlandés y padre del nocturno musical. Sin embargo, en la primera mitad de la obra, la intensidad se acumula gradualmente hasta llegar a un clímax inequívocamente deudor del legado chopiniano.

En el *Rondó para dos pianos en Do mayor* le acompaña Sergei Babayan. ¿Por qué decidió aliarse con su profesor y mentor para este opus póstumo?

Por una razón muy sencilla, y es que estamos ante la obra más complicada de toda la selección de “evocaciones”. Se grabó durante un concierto en directo en la Regentenbau de Bad Kissingen y no puedo estar más satisfecho con el resultado. Sobre todo porque el *Rondó* requiere de una complicidad que va más allá de la preparación técnica. Lo que con cualquier otro pianista habría llevado horas de ensayo, con Babayan todo queda resuelto con una simple mirada.

¿Seguirá recurriendo a las lecciones de Babayan cuando tenga que abordar nuevos repertorios?

Por supuesto. Y más si cabe ahora que los dos vivimos en Nueva York. La primera lección que aprendí de Babayan es que nunca ha de haber una última lección.

Tengo entendido que llegó a plantearse incluir como propina un *hommage* de su propia cosecha...

Me habría gustado sacar tiempo de mi agenda para componer una partitura en la línea de las “evocaciones”. Pero no fue posible. Dicho esto, habrá quien encuentre en mi *Concierto para piano* no pocas referencias...

Ha comparado los Conciertos de Chopin con un cuadro de Delacroix. ¿Cómo describiría el homenaje de Mompou?

Más que un cuadro en concreto, la música de Mompou equivale a la más completa y original paleta de colores de la que un pintor puede disponer. El compositor catalán se basó en el famoso *Preludio en La mayor op. 28* para componer sus doce variaciones, en las que reflexiona sobre la melodía en la música de Chopin y explora cada aspecto rítmico, armónico y expresivo de sus partituras. Unas veces las alusiones son más veladas y sutiles; otras, más evidentes y explícitas. Así ocurre, por ejemplo, con la décima variación que da nombre al disco. En ella Mompou cita en la sección central la *Fantasia-Improptu*, lo que por otro lado nos lleva directamente al *Claro de luna* de Beethoven.

Ahora que lo dice, ¿cuándo se lanzará al repertorio beethoveniano?

Beethoven no es precisamente un desconocido para mí. He incluido algunas de sus obras en mis recitales, como por ejemplo la *Sonata para piano n.º32*. Pero para no eludir el contenido de su pregunta le diré que Bach, Beethoven y Brahms son tres compositores para los que aún no me siento preparado. Mi próximo disco, que se publicará a lo largo del mes de noviembre, está dedicado a la música de cámara y en él abordo, junto a Anne-Sophie Mutter, el *Quinteto para piano y cuerda en la mayor*, el *Nocturno para violín y violonchelo* y otras obras de Schubert. Además, mi interés por la música del siglo XX no ha ido sino en aumento. Esta temporada ofreceré varios recitales con obras de Adams, Adès, Bartók, Berg, Stockhausen...

¿Cómo fue la experiencia con Mutter?

La grabación ha sido fruto de una admiración mutua. Desde que coincidimos por primera vez en Moscú, cuando gané el Concurso Chaikovski hace seis años, hemos mantenido el contacto y el interés por nuestros respectivos proyectos. Esta grabación me ha hecho especial ilusión por dos razones. La primera tiene que ver con el talento inconmensurable de Mutter, que ha trabajado con grandes pianistas como Lambert Orkis, Alexis Weissenberg, André Previn o Yefim Bronfman. La segunda es que me ha permitido explorar una gama ilimitada de recursos y posibilidades de la que sólo la música de cámara es capaz. Más si cabe en el caso de Schubert, cuya música remite directamente a la pureza y a la sencillez.

¿Cree, como se ha llegado a decir, que la globalización podría haber homogeneizado demasiado el sonido de ciertas orquestas?

Desde luego que no, y menos en el caso de la Mahler Chamber Orchestra, cuyos músicos no conocen la palabra rutina, entre otras cosas porque su repertorio abarca desde el Barroco, el Clasicismo vienés o el Romanticismo temprano hasta la vanguardia contemporánea. La experiencia durante el tour de los *Conciertos* de Chopin, que grabamos finalmente en la Konzerthaus de Dortmund, no ha podido ser más positiva. La preparación de los músicos y su capacidad de adaptación a los retos de cada partitura hacen de ella una orquesta todoterreno y diferente a todas las demás.

¿Se mira en el mismo espejo que los pianistas de su generación?

Me cuesta mucho encontrar rasgos generacionales entre personas, ya sean músicos o pilotos de Fórmula 1. Me considero alérgico a las etiquetas musicales y a todo aquello que implique la anulación de la personalidad y el carácter genuino de los intérpretes.

Ahora que vive en Nueva York, ¿qué hay de cierto en lo que se ha venido a llamar la “brecha transatlántica” que divide al público norteamericano y al europeo según sus hábitos?

No creo que se pueda hablar de un público genuino de Estados Unidos y otro más representativo de Europa. Cada sala, cada noche, alberga sus propias singularidades.

**Benjamín G. Rosado
Scherzo, número 333**

Jazz

Por siempre, Louis Armstrong

Se publica la edición completa de las sesiones registradas en 1955 en el club
Crescendo

Ted Gioia, el historiador del jazz, dijo una vez que, antes de aproximarse a la figura de Louis Armstrong como icono de la cultura del siglo XX, había que resolver algunos conflictos que emanan de la popularidad que alcanzó el artista en los últimos años de su vida. Se refería Gioia a la necesidad de superar —y no es fácil para muchos— el estereotipo de Tío Tom al que quedó relegado Armstrong, y comprender con ello su papel decisivo como innovador en el jazz.

Por fortuna, siguen apareciendo discos que recuerdan la maestría del trompetista-cantante, y en estos días llega a las tiendas otro de ellos: la edición completa de las sesiones de *At The Crescendo 1955*. Este triple CD es el resultado de haber recopilado el concierto completo que ofrecieron las All Stars de Louis Armstrong en este local de Hollywood, añadiendo varias intervenciones inéditas de la misma formación en otro club el año anterior, el Basin Street de Nueva York.

Se incluyen, asimismo, otras tres rarezas que, sin duda, harán las delicias de los coleccionistas. Están grabadas en Copenhague en 1959, y una de ellas fue el soporte sonoro para un *spot* publicitario que, en 1956, presentaba al músico promocionando una marca de cerveza.

All Stars de repuesto

Dicho esto, bueno es precisar que esta de 1955 no es exactamente la versión definitiva de los All Stars, ya que no están ni Jack Teagarden, ni Earl Hines, ni tampoco Sid Catlett. En esta etapa, Armstrong —como sucedió con su gran orquesta de 1947— había decidido claudicar en el empeño en mantener unidos a tantos líderes de formaciones propias.

La razón es simple: con ellos, se sentía obligado a preparar más de una versión de cada pieza que interpretaban, y él ya tenía los ojos puestos en formaciones más discretas que permitiesen una clase de expresividad que no estuviese tan sujeta a las estrictas —y complicadas— normas del espectáculo. Como ya viéramos hace unos meses, cuando se publicó la edición completa del gran concierto en Chicago de 1956, en *At The Crescendo* cada componente

de estas All Stars resuelve su propia visión de cada título, haciendo patente su impronta.

Y cabe decir que la inspiración, aun no siendo una constante a lo largo del disco, resulta satisfactoria en muchos momentos. Por lo demás, es posible que Velma Middleton no fuese la gran cantante de blues que permitía a Louis tocar la trompeta tras su voz, pero, a cambio, era muy disciplinada, conocía bien esta música. Su voz —como el oficio del resto de sus compañeros— satisfizo un detalle a considerar por encima de cualquier otro: esta grabación fue realizada en vivo con la intención diáfana de entretener a la afición, y éste es asunto que, sin duda, consiguieron.

Extraordinarias las versiones de *When you're smiling* y *The man I love*, y muy bien resuelta la de *Lover come back to me*, con un Trummy Young de ensueño, que repite talento en varios de los momentos que registra igualmente el concierto en el Basin Street Club neoyorquino. Diecisiete canciones grabadas por la NBC para ser difundidas a través de la radio, que mantienen básicamente la misma dinámica del *Crescendo*, aunque, eso sí, quedan algo heridas de un ruido ambiental de fondo que, por lo que se puede apreciar, ha sido imposible eliminar en el proceso de remasterización.

Un músico fácil de amar

En cualquier caso, estos títulos, con el añadido de las tres rarezas registradas en Dinamarca, son buenas razones para amar a alguien que en ningún momento optó por el estancamiento. Tres álbumes espléndidos y muy diferentes fueron publicados, de hecho, en años inmediatos: *Satch plays Wchandy*, *Satch plays Fats*, y, aún, una grabación de Armstrong con Duke Ellington, que hoy ya es historia.

Hasta su fallecimiento en Nueva York en 1971, Louis Armstrong no dejó de actuar en ningún momento en cualquier punto del planeta. Fue tan grande su tesón que ni siquiera cuando en 1969 contrajo una grave enfermedad en Spoleto redujo el número de sus actividades. Por otra parte, cualquier enciclopedia que explique con propiedad el jazz deberá argumentar que el desarrollo de este estilo se ordena siempre alrededor de algunos grandes personajes, creadores o puntos de referencia: uno de ellos, por supuesto, Louis Armstrong.

Su imagen aparece invariablemente asociada a las ilustraciones de las cubiertas de muchos de estos libros, porque, por sí mismo, representaba el jazz. Es este un detalle que ha llevado a formular el siguiente silogismo: si esa clase de textos son invariablemente considerados como las biblias del jazz, quien aparece en sus portadas deberá ser Dios. Louis Armstrong es Dios.

Bien: es posible que semejante comparación sea algo exagerada; tanto, de hecho, como lo eran aquellos grafitis alusivos a la divinidad de Eric Clapton que exhibían algunos edificios londinenses cuando, finalizando los 60, el rocanrol cayó bajo el hechizo del blues. Sin embargo, lo que en ningún caso es desmesurado, ni tampoco equívoco, es afirmar que Louis Armstrong no era el Tío Tom.

**Luis Martín
Scherzo, número 333**

Discos

Un ballo in maschera, de Pavarotti a Carreras

**L. Pavarotti, M. Price, R. Bruson, C. Ludwig, K. Battle, P. Weber, R. Lloyd.
National Philharmonic O. Dir.: Georg Solti.
Decca 410210-2. 2 CD 1985.**

La asombrosa dirección musical de Georg Solti, de un sentido verdiano y una poderosa energía dramática, otorga a esta versión una posición privilegiada en la discografía de *Un ballo in maschera*, título del que no existe una lectura de absoluta referencia, bien por el lado de las batutas, o por la irregularidad de los repartos. De hecho, en su primer registro de este título, Solti contó con el perfecto, elegante y estilísticamente referencial Riccardo de Carlo Bergonzi y el sensacional Renato de Cornell McNeil.

Pero en su segunda grabación, Luciano Pavarotti fascina por la belleza vocal, la luminosidad y brillo de sus agudos y una temperatura expresiva mucho más comunicativa y seductora. Renato Bruson firma un Renato de canto generoso y elegante, de impecable línea, y, sin ser una voz verdiana, Margaret Price ofrece una Amelia de interesantes matices y gran musicalidad, aunque lejos del temperamento explosivo de Leontyne Price; tampoco Christa Ludwig tiene una voz verdiana, pero brinda una inteligente y musical Ulrica.

La brillante Kathleen Battle firma un Oscar de refinada vocalidad y el resto del reparto cumple bajo la magnífica dirección de Solti. La espectacular grabación,

realizada en el Kingsway Hall de Londres bajo la dirección artística del veterano Christopher Raeburn, es otra de las grandes bazas de este registro.

Javier Pérez Senz
Ópera Actual, número 206

J. Carreras, M. Caballé, R. Bruson, M. Guglielmi. O. y C. La Scala de Milán. Dir.: F. Molinari- Pradelli. BRV 9909. 2 CD. ADD. (1975). 2007.

Este doble compacto forma parte de un estuche dedicado a Josep Carreras editado por *Bravissimo! Opera Library* y que incluye otros títulos de diversos autores. Este *Ballo in maschera* suponía el debut del cantante en La Scala milanesa en febrero de 1975, cosa que hizo con vestuario cedido por su admirado Giuseppe di Stefano.

A pesar del influjo evidente de Pippo que tanto impactó en el tenor catalán, Carreras construye un Riccardo muy personal, de gran solidez vocal, nobleza expresiva y pureza tímbrica. Montserrat Caballé, que había debutado en el teatro italiano tres años antes, consolida con su impecable Amelia una carrera fulgurante, contestada puntualmente por algún *viudo* de la Callas, que la toma en directo permite escuchar. Su aproximación al personaje no deja de lado un estilo aún belcantista, cosa que no empaña una interpretación sin fisuras.

El tercero en discordia es el gran Renato Bruson, cuyos graves oscuros confieren a Renato el lado más atormentado del personaje. Correcta Margherita Guglielmi en la piel de Ulrica, siempre bajo la atenta batuta de un veterano como Francesco Molinari-Pradelli ante la suntuosidad del coro y orquesta titulares del coliseo milanés. La toma de sonido, más que asumible, permite disfrutar de una audición que testifica uno de los momentos más gloriosos de la interpretación verdiana de hace más de cuarenta años. Indispensable para coleccionistas.

Jaume Radigales
Ópera Actual, número 206

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

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

***Un Réquiem Alemán (Brahms)*. 10 de noviembre**

Mojca Erdmann, José Antonio López. Dir.: Josep Pons.

José Bros. 26 de noviembre

Marco Evangelisti, piano.

***Tristan und Isolde (Wagner)*. 28 de noviembre y 2, 4, 7, 10, 12, 15 de diciembre**

Stefan Vinke, Albert Dohmen, Iréne Theorin, Greer Grimsley, Francisco Vas, Sarah Connolly, Jorge Rodríguez Norton. Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: Àlex Ollé.

Palau de la Música

<http://www.palaumusica.cat/es>

Concierto homenaje a Segarra. 19 de noviembre

Elena Copons, Roger Padullés, Xavier Mendoza, Ulrike Haller, Cristina Segura, David Hernández, Germán de la Riva. Dir.: Diversos directores.

***La Traviata (Verdi)*. 5 de diciembre**

NovAria Artists & Bohèmia's.

***Requiem (Mozart)*. 8 de diciembre**

O. Sinfónica y Coro Estatales de Ucrania.

Bilbao

ABAO-OLBE

<http://www.abao.org>

***Don Pasquale (Donizetti)*. 18, 21, 24, 27 de noviembre**

Carlos Chausson, Jessica Pratt, Paolo Fanale, Javier Franco. Dir.: Roberto Abbado. Dir. esc.: Jonathan Miller.

Madrid

Teatro de La Zarzuela

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

Javier Camarena. 19 de noviembre

Dir.: Iván López Reynoso.

El gato montés (Penella). 23, 24, 25, 26, 29, 30 de noviembre y 1, 2 de diciembre

Nicola Beller Carbone / Carmen Solís, Milagros Martín, Itxaro Mentxaka, Juan Jesús Rodríguez / César San Martín, Andeka Gorrotxategi / Alejandro Roy, Miguel Sola, Gerardo Bullón. *Dir.:* Ramón Tebar. *Dir. esc.:* José Carlos Plaza.

Oviedo

Ópera de Oviedo

www.operaoviedo.com

L'elisir d'amore (Donizetti). 12, 14, 16, 17, 18 de noviembre (Teatro Campoamor)

Beatriz Díaz / Sara Blanch, José Bros / Marc Sala, Edward Parks / Michael Borth, Alessandro Corbelli / Pablo López, Marta Ubieta. *Dir.:* Óliver Díaz. *Dir. esc.:* Joan Anton Rechi.

Palma de Mallorca

Festival Música Mallorca

www.musicamallorca.com

Un Réquiem Alemán (Brahms). 11 de noviembre (Conservatori superior de Música)

Rahel Indermaur, Tohru Iguchi. *Dir.:* Michael Grill.

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@servimedia.es

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

Revista Pau Casals

Servimedia. C/ Albacete, 3 Torre Ilunion – 7ª planta. Cp. 28027 Madrid