

PAU CASALS 319

10 de abril-10 de mayo de 2014

SUMARIO

Breves:

- Ha muerto Gerard Mortier
 - El Teatro Real presenta su temporada 2014-2015
 - El compositor español Luis Codera Puzo, Premio Siemens
 - Centenario del nacimiento de Luis Mariano
 - Nuevo disco del Dúo Cassadó
-
- Reportaje: Se cumplen 150 años del nacimiento de Richard Strauss. El genio innovador
 - Reportaje: Ignasi Cambra, ese pianista
 - Entrevista: Khatia Buniatishvili: “Lo que importa es ser diferente”
 - Flamenco: Adiós a Paco de Lucía, el genio que extendió el duende flamenco por el mundo
 - Discos
 - Agenda

Breves

Ha muerto Gerard Mortier

El consejero artístico del Teatro Real de Madrid, Gerard Mortier, falleció el pasado 8 de marzo en su residencia de Bruselas a los 70 años de edad. “Supone una gran pérdida el fallecimiento de quien tan excepcionalmente ha desempeñado su labor como consejero y director artístico desde enero de 2010, contribuyendo a impulsar de manera destacada el panorama operístico y cultural español”, destacó en una nota el Teatro Real que ya ha comenzado a preparar un acto de homenaje en el que los jóvenes tendrán una presencia destacada, recogiendo la herencia de Mortier como gran impulsor de la ópera como arte abierto a nuestro tiempo y a los nuevos públicos.

Scherzo.com

El Teatro Real presenta su temporada 2014-2015

La temporada 2014/2015 del Teatro Real llega cargada de estrenos, tanto absolutos como de nuevas producciones, de títulos nuevos y otros de repertorio aunque poco habituales y una actividad complementaria que enlaza recitales de grandes voces y conciertos con la programación troncal de las óperas, de modo que el público pueda profundizar en la obra de los distintos compositores.

La temporada abarca desde el siglo XVIII, partiendo de Mozart, hasta el XXI con los estrenos absolutos de Elena Mendoza y Mauricio Sotelo. Además, el incremento en la colaboración con otras instituciones permite ampliar la visión sobre las óperas, los músicos que las han creado, las fuentes literarias en las que se han inspirado y la mirada de otros artistas. Ello se plasma en exposiciones, ciclos de conciertos, películas, conferencias y encuentros.

Scherzo.com

El compositor español Luis Codera Puzo, Premio Siemens

La Fundación Ernst von Siemens para la Música ha otorgado al compositor barcelonés Luis Codera Puzo (Barcelona, 1981) uno de sus premios a la Composición 2014, dotado con 35.000 euros y la producción de un CD monográfico a cargo del Ensemble Modern, el Ensemble Recherche y el Ensemble CrossingLines, formación esta última de la que Puzo es fundador y director artístico y se encarga de la improvisación con electrónica en vivo y de tocar la guitarra eléctrica. El día 24 de mayo de 2014, en Múnich, el músico recogerá el galardón que le ha concedido dicha fundación por considerarle “uno de los principales jóvenes compositores emergentes”.

Scherzo.com

Centenario del nacimiento de Luis Mariano

Irún se vuelca este 2014 con el centenario del nacimiento de Luis Mariano, el príncipe de la opereta, nacido en dicha población. En febrero se inició un ciclo de audiciones en el C. C. Amaia que se alargará hasta diciembre y el 6 de marzo se inaugurará la serie “Luis Mariano de película”, que incluye la proyección de siete films protagonizados por el tenor. Además, en el Día de la Danza (26 de abril) los organizadores harán un guiño a Luis Mariano y la Banda de Música Ciudad de Irún le homenajeará con un concierto el 19 de julio, mes en el que tendrá lugar la 12ª edición del Concurso Internacional de Canto bautizado como el cantante. El espacio Amaia KZ albergará una exposición sobre la vida y obra del intérprete entre julio y agosto, mientras que para el 16 de agosto se ha programado *De Irún al mundo*, opereta biográfica sobre Luis Mariano.

Ópera Actual, número 168

Nuevo disco del Dúo Cassadó

El Dúo Cassadó (Warner) presentó su nuevo álbum *Rapsodia del Sur* que incluye alguna de las obras más conocidas del violonchelista y compositor

español Gaspar Cassadó escritas para violonchelo y piano, como la *Sonata en estilo antiguo español*, la *Suite para violonchelo solo* o el *Lamento de Boabdil*, pero también descubrimientos recientes como *Achares*, *Rapsodia del Sur* —dedicada a Ernesto Halffter— y *Morgenlied*.

Scherzo.com

Reportaje

Se cumplen 150 años del Nacimiento de Richard Strauss. El genio innovador

Músico brillante, Richard Strauss, de cuyo nacimiento se conmemora el 150º aniversario, no tuvo rival en su época: componía y dirigía, lo cual a finales del siglo XIX y principios del XX, con la industria de la cultura ya convertida en una realidad, le situaba en una posición de privilegio como creador y vendedor de su propia música.

En su época, el talento de Richard Strauss (1864-1949) cruzó fronteras y su prodigiosa capacidad de trabajo —componer, dirigir y gestionar orquestas y teatros de ópera— le granjeó fama mundial, alimentada por sus múltiples giras internacionales que en tres ocasiones le llevaron a dirigir en España. Es uno de los compositores del siglo XX más interpretados y con mayor número de obras grabadas, y con sus 15 óperas supera en número de títulos a Wagner, fundamental en su maduración como artista.

Richard Strauss nació en Múnich el 11 de junio de 1864 en el seno de una familia musical. Su padre, Franz —que detestaba a Wagner—, fue el primer trompa de la Orquesta de la Corte de Múnich, un músico de enorme talento que educó a su hijo en la estricta tradición. Niño prodigio, Richard comenzó a tocar el piano y el violín a los tres años, el arpa a los cuatro y a los seis ya había firmado sus primeras composiciones, *Schneiderpolka*, para piano, y *Weihnachtslied*, para soprano. En 1880, antes de dejar el instituto, ya había estrenado su *Primera Sinfonía* y su *Serenata para 13 instrumentos de viento*, Op. 7, que le valió la aprobación de Hans von Bülow, quien llegó a considerarle digno sucesor de Wagner.

Curiosamente, Brahms y Wagner, compositores ajenos a la educación musical del joven músico por expreso deseo paterno, acabaron siendo piedra angular en la formación de la conciencia artística de Richard Strauss. Y Von Bülow, que en 1885 le llamó a su lado para ser su asistente al frente de la Orquesta de Meiningen, el referente con el que enlazar el Romanticismo clásico de su formación con la música del futuro que representaba Wagner.

El joven e impresionable Strauss escuchó por vez primera a Wagner en 1874 —*Lohengrin* y *Tannhäuser*—, en la Ópera de Múnich. La atracción por aquella música le atrapó y el estudio en secreto, en 1880, de la partitura de *Tristán e*

Isolda terminó por convertirlo a la causa: compositor prometedor, fue durante los años que estudió y trabajó con Von Bülow en Meiningen cuando la conversión a la música y conceptos estéticos de Wagner devino una realidad; allí también sucumbió al hechizo del teatro, un mundo que influyó profundamente en su carrera.

Sus primeras obras de envergadura, la fantasía para orquesta *Aus Italien* (1886) y los poemas sinfónicos *Macbeth* (1888), *Don Juan* (1888) y *Muerte y transfiguración* (1889) le consolidaron como el compositor más brillante y progresista desde Wagner. En 1894 estrenó *Weimar*, su primera ópera, *Guntram*, obra impregnada de wagnerismo que la Ópera de Múnich se negó a presentar; la mala acogida que obtuvo significó el más importante revés de su carrera.

Strauss siguió componiendo, dirigiendo y protagonizando giras internacionales, como la que en 1897 le llevó por primera vez a España para dirigir en el desaparecido Teatro Lírico de Barcelona a la Orquesta Nicolau. Tres meses más tarde se presentó en Madrid, en el Teatro del Príncipe Alfonso, invitado por la Sociedad de Conciertos. En mayo de 1908 regresó a las dos ciudades con la Filarmónica de Berlín y de nuevo dirigió en España en 1925, en Barcelona, a la Orquesta Pau Casals y, en Madrid, a la Sinfónica de Madrid.

Pluralidad estilística

Para Strauss, el conjunto de su obra estaba “vinculado por los contrastes” y creía que el lenguaje musical del siglo XX debía carecer de uniformidad estilística. De ahí la singularidad de su música, única y personal que encaja con lo que el crítico y teórico de la literatura Frederic Jameson denomina “colapso de la ideología del estilo”.

Así, tras la presentación en 1901 de su segunda ópera, *Feuersnot*, una sátira con influencias wagnerianas que se mofa de los habitantes del Múnich medieval, Strauss estrenó en 1905 una cruda versión de la historia de la princesa Salomé y la cabeza del Bautista, cuya música es una constante fluctuación de cromatismos. El estreno se saldó con un gran éxito internacional y un buen escándalo dada la descripción de la depravación que hace la obra de Oscar Wilde en la que se basa. En los dos primeros años tras su estreno, *Salomé* se representó en toda Alemania, Austria, Checoslovaquia, Italia, Bélgica, Suiza, Francia, Holanda, Polonia y Estados Unidos.

Pese al gusto por los contrastes, Strauss eligió para su siguiente ópera otro drama, *Elektra*, una obra tensa y osada, con un lenguaje hipercromático que bordea la atonalidad. Esta ópera significó la primera colaboración de Strauss con el poeta, dramaturgo y ensayista Hugo von Hofmannsthal, quien sería su libretista hasta su muerte en 1929. Ambos trabajaron juntos en *Der Rosenkavalier* (*El caballero de la rosa*, 1911), una comedia que contrastaba con los dos dramas anteriores en la que el compositor mezcló estilos (Mozart, Johann Strauss y Verdi), una obra muy diferente a todo lo que había hecho hasta entonces que desconcertó a los críticos por sus contrastes estilísticos, pero que entusiasmó al público.

La colaboración de los dos artistas en *Ariadne auf Naxos* (1912), obra camerística y arcaizante que combinaba teatro hablado con ópera, no fue del todo entendida y obligó a Strauss y Hofmannsthal a revisarla en 1919. La Primera Guerra Mundial dejó a Richard Strauss en la ruina al perder todos sus ahorros, que administraba el banquero británico Edgar Speyer y que fueron confiscados por el Gobierno británico. Desde el principio de su carrera, Strauss trabajaba a destajo porque quería acumular el dinero suficiente para dejar la interpretación y centrarse en la composición, pero tras la guerra tuvo que empezar de nuevo.

Cambió Berlín, donde en las últimas dos décadas había gozado de una extraordinaria fama, por Viena, en cuyo teatro de ópera estrenó *La mujer sin sombra* (1919), una obra de intrincado simbolismo, densa orquestación y rica polifonía que se convirtió en una suerte de epitafio del Postromanticismo. Harto del citado estilo, el compositor reclamó a Hofmannsthal “una idea delicada y feliz que me ayude definitivamente a emprender un nuevo camino”. Y ese nuevo camino se tituló *Intermezzo* (1924) y aunque inicialmente desconcertó, la ópera fue un éxito. Con *Elena egipciaca* (1928) Strauss rindió homenaje al bel canto con una parodia sobre Elena de Troya.

De Hofmannsthal a Zweig

La prematura muerte de Hofmannsthal en junio de 1929 a los 55 años, dejó tocado a Strauss, quien creyó de que no volvería a componer más óperas. Sin embargo, aún puso música a un último libreto –sin pulir– del poeta, *Arabella* (1933). Su encuentro en 1931 con el escritor Stefan Zweig supuso un nuevo estímulo para escribir más obras para el teatro musical; fue quien le proporcionó el libreto de *La mujer silenciosa* (1935), con el que Strauss rinde tributo a la ópera bufa. La obra, de gran riqueza musical, fue prohibida por Hitler tras tres representaciones. Pese a que Strauss en un principio colaboró con el Gobierno nazi, este nunca le perdonó haber elegido a un libretista judío como Zweig.

Políticamente naif, Richard Strauss se dejó utilizar por los nazis con la misma ingenuidad con la que en 1933 aceptó de Goebbels, ministro de propaganda de la Alemania nacionalsocialista, la presidencia de la Reichs-Musikkammer. Un nuevo libretista, Joseph Gregor, en el que Strauss nunca confió, le proporcionó material para tres de sus cuatro últimas óperas, *Día de paz* y *Daphne* (ambas de 1938), y *El amor de Danae*, estrenada póstumamente, en 1952. Tres obras que nunca han llegado a cuajar en el repertorio.

En *Capriccio*, un divertimento con el cual el compositor cerró su producción lírica, se sirvió de un libreto del siglo XVIII de Giovanni Batista Castri para Antonio Salieri, con el que aborda un tema que a Richard Strauss le preocupó durante años: el debate sobre la primacía entre música y palabra. *Capriccio* y *El amor de Danae* son el epílogo creativo de uno de los compositores más particulares e influyentes de la ópera del siglo XX al que durante 2014 se le rendirá honores por todo el mundo. Y por si su contribución al patrimonio operístico fuera poco, muchos amantes del género lírico estarán de acuerdo en incluir en un lugar de honor de su catálogo de obras maestras su importantísimo legado en el campo del *Lied* sinfónico, con esas *Cuatro últimas*

canciones como guinda excepcional de un corpus que ha pasado a la historia por su extraordinaria calidad.

Dresde de la buena suerte

Después de la avalancha de actos que celebraron los bicentenarios de Verdi y Wagner, no cabe más que calificar el Año Strauss como de discreto. Imposible competir con las más de 4.000 representaciones en 381 ciudades de óperas del italiano a lo largo de 2013, ni tampoco con el registro alcanzado por Wagner, con cerca de 1.400 funciones en 183 ciudades.

Richard Strauss tendrá que conformarse con medio millar de representaciones en 61 ciudades y con 24 nuevas producciones de los 88 montajes de sus óperas que se han previsto representar hasta final de temporada. No es este, sin embargo, un mal dato si se tiene en cuenta que toda la producción operística straussiana, excepto *Guntram* (1894), su primer título, pertenece al siglo XX.

Pese a ostentar desde 1898 una posición de privilegio en la Ópera de la Corte de Berlín, de la que fue director musical hasta que en 1919 le nombraron director de la Ópera de Viena, Dresde fue la ciudad elegida por Strauss para estrenar nueve de sus 15 títulos.

Todo empezó cuando Ernst von Schuch le invitó en 1901 a presentar en Dresde, de cuyo teatro lírico era director, su segunda ópera, *Feuersnot*, que en Berlín había chocado con los censores prusianos. El compositor quedó tan complacido que Schuch devino su director de orquesta fetiche para los estrenos de sus óperas y Dresde, su ciudad de la buena suerte, la cual acogería los estrenos de *Salomé*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Intermezzo*, *Elena egipciaca*, *Arabella*, *La mujer silenciosa* y *Daphne*.

No es extraño, pues, que sea la Semperoper la compañía más volcada en este Año Strauss con la programación –hasta final de curso– de cinco de sus óperas, *Elektra*, *Ariadne auf Naxos*, *Salomé* y sus dos primeros e infrecuentes títulos: *Guntram* y *Feuersnot*, además de una serie de conciertos dirigidos por Christian Thielemann y Daniel Barenboim. Múnich, su ciudad natal y a la que Strauss detestaba por provinciana, ha preparado un concierto homenaje para el 9 de junio que Kirill Petrenko dirigirá en el Teatro de la Ópera y la representación de tres títulos hasta final de temporada: *Der Rosenkavalier*, *Salomé* y *Ariadne auf Naxos*.

Lourdes Morgades
Ópera Actual, número 167

Ignasi Cambra, ese pianista

Un joven pianista barcelonés acompañó a Valeri Guérguiyev y la Orquesta Mariinski en el concierto de la temporada Ibercamera de Barcelona. Era su debut en el L'auditori, un debut de lujo si tenemos en cuenta que el interés por invitarle como solista nacía del propio maestro ruso.

Hablamos de Ignasi Cambra, que a sus 24 años dice sentirse un músico privilegiado. El profesor Alexander Toradze, amigo de Guérguiyev, le habló a éste de un alumno aventajado que tenía en la Universidad South Bend de Indiana, en Estados Unidos, un muchacho ciego a quien debía escuchar sin falta.

Así fue como el director del Mariinski, a su paso por Barcelona el año pasado – con su *Iolanta* y sus maravillosos Chaikovski–, le hizo una audición en privado a Ignasi Cambra, alentado también por la agencia Ibercamera que les representa a ambos.

Lo siguiente fue programar ese *Concierto para piano núm. 21 de Mozart* –lo principal es escoger una pieza que domines un poco”, apunta Cambra, con modestia– en combinación con la *5ª Sinfonía* de Mahler.

Una mezcla explosiva con la que L'Auditori vivió otra apoteósica noche con los del Mariinski que agotó las entradas. El president Más tampoco faltó a la sonata citada.

Guérguiyev estuvo de nuevo resolutivo y exultante con esa orquesta siempre compacta a la que parece tener bien asida por un fino hilo de seda. Irrumpió en el escenario con el pupilo de su colega Toradze cogido del brazo. Y los aplausos no se hicieron esperar. El público reconocía no sólo a la orquesta y su maestro, sino también a ese pianista que está dando tanto que hablar, ¿un joven catalán que se codea con los grandes? Como propina, una sonata de Scarlatti y un Chopin.

De él ya hablamos cuando Ibercamera llevó ese mismo programa a la quincena de San Sebastián, el pasado verano. Entonces ya causó muy buena impresión a la crítica. Un sonido claro, dúctil, con personalidad..., aunque lo que realmente impacta al público es el hecho de que sea ciego.

“Lo que no acabo de entender es que la gente diga ‘¡es increíble, toca de memoria’ ¿Y qué pianista no toca de memoria? Está claro que al que se sienta al piano y no es ciego nadie le valora que toque sin partitura y en cambio a mí... es fantástico”, comenta Ignasi Cambra entre risas.

¿Es más fácil tocar ante dos mil personas sin verlas?, le preguntamos antes del concierto. “Era fácil hasta que me lo ha dicho usted”, bromea de nuevo, con una risa fácil y sincera. ¿Y Guérguiyev? ¿Le impone? “Impone porque es más

importante que uno, claro, aunque yo ya había tenido ocasión de conocerle. Cuando venía por Chicago a actuar, Toradze lo invitaba e íbamos todos a cenar con él. Porque Toradze coge pocos alumnos, media docena, pero se dedica de lleno a ellos y se forma una familia”, añade.

Una experiencia muy distinta a la que tiene ahora cursando un máster en la Julliard School de Nueva York. “Es cierto, es un lugar frío, quiero decir que la gente es simpática pero va a lo suyo”. Y Cambra sin duda sabe un rato de calidez humana.

Previamente al concierto, ya en el momento de comenzar el ensayo abierto en L’Auditori, los músicos recibían al pianista haciendo chocar los arcos contra los instrumentos de cuerda. Había un centenar de alumnos presenciándolo y varias cámaras de televisión. El fenómeno Ignasi Cambra no ha hecho más que comenzar.

Una vocación propicia

Ignasi Cambra no siente tanta añoranza este año de su familia y su ciudad. Lleva desde los 18 en Estados Unidos, formándose en Indiana y Nueva York, pero ahora viene cada mes a tocar, en el ciclo de La Pedrera o en las temporadas de Ibercamera (en la de Girona se le espera en abril).

La suya es una historia de oportunidades. “No tenía como objetivo la música. Fíjese que me había matriculado en Esade por voluntad propia, pero entonces desde Indiana aceptaron la solicitud que había presentado en la Jacobs School of Music. Y fue una vez allí cuando lo vi claro, quería dedicarme a la música. Aunque para mí no se trata de una obsesión hasta el punto de que me impida hacer otras cosas. Tengo otros intereses. Me gusta la informática, por ejemplo. Yo venía de cursar científicas en el Liceo Francés de Barcelona, especialidad de Física”.

Su ceguera no le parece relevante, por mucha curiosidad y admiración que despierte. ¿Cómo se estudia música siendo ciego? “Pues con partituras en braille o directamente de oído”. Mozart, Chopin y Bach están entre sus compositores favoritos.

La Vanguardia (12 de febrero, 2014)
Maricel Chavarría

Entrevista

Khatia Buniatishvili: “Lo que importa es ser diferente”

Los 27 años le llegarán en junio, y ya se anota dos décadas de carrera. Para la georgiana Khatia Buniatishvili es fácil asumir riesgos, incluso encajar el título de pianista de moda, dispuesta a mostrar que su técnica y sus conocimientos trascienden cualquier calificativo. Como el de “fuerza

de la naturaleza” que le dedicó el *Evening Standard* londinense. Si bien es cierto que su belleza centra las miradas desde que aparece en escena, también lo es que, cuando empieza a tocar, la música se encarga de capitalizar el milagro.

- En veinte años, habrá vivido momentos felices y otros no tanto hasta llegar aquí.

- Los más duros son los que viví de adolescente en una Fundación. Me parecía que la enseñanza que recibíamos no era la correcta. Daba la impresión de que los profesores parecían centrarse en procurarnos una formación más bien deportiva, para crear un espíritu de competencia y ser mejor que los demás, mientras yo estaba más interesada en el lado artístico. Siempre he creído que más allá de que uno pueda ser mejor que otro, lo que de verdad importa es ser diferente. Si a esto le sumamos la dificultad añadida de no estar en mi país con mi familia, se entenderá que aquella etapa fuese especialmente dura. Como también he encontrado duros los concursos, por la misma razón: porque no me parece necesaria tanta competencia.

En el lado opuesto, los momentos más agradables los vivo cada vez que comparto mis experiencias musicales con otros colegas. En el hecho mismo del encuentro con artistas tan grandes.

- ¿Alguno le ha dejado huella especial?

- Tal vez Martha Argerich, o mis profesores, como Oleg Maisenberg. Incluso mi madre, que musicalmente ha tenido y tiene una enorme importancia para mí.

- Entre las ideas que ella le pudo transmitir, ¿hay alguna en relación con la escuela rusa de piano?

- No. Yo no me considero como alguien que participe de la escuela rusa. Para empezar, porque nunca estudié en Rusia. Sólo en Georgia y, posteriormente, en Austria. Por lo tanto, no he conocido ese método. Al margen de eso, no me gustan las escuelas. Me considero ante todo individualista.

- ¿De dónde viene, pues, esa “técnica increíble” que le atribuyen medios tan influyentes como el *Evening Standard*?

- Viene de la cabeza; del cerebro. Creo que la técnica no es una cuestión de músculo. En ella influye también la agilidad, la rapidez, del cerebro. Por esa vía se consiguen excelentes resultados.

- ¿La idea de trasladarse a estudiar a Viena se debió a su profesor Oleg Maisenberg? ¿Sería el mejor consejo que ha recibido?

- Tuve la suerte de contar antes de Maisenberg con otro gran maestro en Georgia, Gizi Amirejibi quien, desgraciadamente, va a hacer un año que falleció. Fue un profesor verdaderamente genial, como opinan todos los que le trataron. Oleg Maisenberg, que es también un gran maestro, no tiene nada que ver con él. Esa es otra de las ventajas para alguien que, como es mi caso, ama la variedad en todo. También respecto a la diversidad en disciplinas. Por otra parte, ninguno de los dos tenía nada que ver con mi primer maestro en Tiflis.

En cuanto a la idea de trasladarme a Viena para formarme en la escuela de Maisenberg, estoy convencida de que ha sido una de las mejores decisiones, porque me ha proporcionado algunos de los momentos más importantes de mi vida.

- Aunque no habla bien de los concursos, ha pasado por más de uno. Desde que era estudiante en el Conservatorio de Tiflis al de Kiev para jóvenes pianistas, el de la Fundación para músicos georgianos o el Artur Rubinstein.

- Es verdad que he participado en algunos concursos. No demasiados, pero sí unos cuantos. Lo que no quita que, como decía, no me gusten. Pero hay otras cosas en la vida que no me gustan y he acabado aceptando. Aunque no sea más que para demostrarme a mí misma que soy capaz de enfrentarme a aquello con lo que no comulgo. Es una buena manera de endurecerte, porque la vida no es fácil y no te brinda siempre lo que quieres. Si pienso en los concursos los veo como un periodo en el que noté que era necesario para mí hacer algo que tanto detestaba. Hasta que, aun sin haber conseguido un gran premio en ninguno, me planté y dije: ¡basta de concursos! Y en contra de algunas voces que opinaban que aún era joven para lanzarme a la música en solitario y que podía seguir compitiendo para dedicarme más tarde a la carrera, tuve claro que en aquel momento, lo primordial para mí era la carrera, que desde aquel instante comenzó.

Lo que me hace pensar que la decisión fue acertada. Porque mucha gente empieza a apuntarse a concursos y lo único que les interesa es ganar, ganar y ganar... Y al final se dan cuenta de que se han dedicado en cuerpo y alma a competir, y ya se les han echado encima los cuarenta o los cincuenta años... Por eso digo que hay que saber parar y, aunque comprendo que cuando se van acumulando premios es difícil plantarse, en un punto dado de tu vida debes saber elegir lo que de verdad quieres hacer.

- ¿Cuántos conciertos hace al año?

- Muchos. Como término medio diría que entre 100 y 130, que son los que he interpretado el último año, a partes iguales entre recitales y conciertos con orquesta, además de algunos de cámara. Una cifra que se me hace excesiva, pero que aún puedo soportar porque soy joven y estoy llena de energía. Aunque mi idea es ir aceptando cada vez menos.

- No es extraño: a ese ritmo no puede permitirse una vida personal.

- Es verdad que no me quedan muchos huecos en la agenda, pero aun así soy capaz de encontrar tiempo para mí cuando de verdad me apetece hacer algo.

- En un tiempo regido por la imagen, ¿la belleza puede ser un *handicap* que obligue a convencer como sea de la talla musical?

- No creo que deba convencer a nadie con nada. Si estoy donde estoy debe de ser porque la relación que establezco con el piano le parece interesante al público. Siendo niña, tampoco era la cría que impresionaba por su linda cara. Llevaba gafas y vestía muy bien, con vestidos que hacía mi madre, que tenía mucho gusto, porque en casa no contábamos con mucho dinero para comprar ropa. Pero lo que impresionaba por encima de todo a la gente era el talento de

aquella niña. Siempre ha sido así. Con el tiempo, cuando me hice mujer, empecé a comprarme vestidos bonitos. Y si a veces puedo mostrar aspecto seductor, no tiene nada que ver con la música que hago.

Todo eso, incluida la manera de interpretar, forma parte de mi personalidad. Si alguien quiere sacar otras conclusiones, ¡problema suyo! No voy a camuflarme tras una fea apariencia para demostrar lo bien que sé tocar. Porque hasta llegar a este momento han tenido que pasar muchos años. Toco el piano porque es algo connatural en mí. Es mi oficio: es natural, orgánico. No me interesan las reacciones de los demás al margen de esto.

- ¿Aspira a hacer una carrera larga?

- Nunca pienso en ello. No me interesa. No sé siquiera lo que voy a hacer mañana. Ignoro si mi vida será larga o corta... Si no sé cuándo voy a morir, ¿para qué me va a interesar hasta cuándo estaré tocando?

- ¿Admira las de otros?

- Admiro sobre todo la personalidad que les ha llevado a hacer esas carreras.

- ¿Había grabado antes de firmar con Sony?

- Algunas cosas, como el registro de música de cámara que hice en Italia con Gidon Kremer, y otras cosas de menor importancia. Pero conmigo en solitario en una gran discográfica, el disco de Liszt y el más reciente de Chopin con Sony son los primeros.

- Liszt-Chopin... ¿es usted una romántica o es puro azar?

- ¿Romántica desde el punto de vista cultural, o como persona?

- Elija usted.

- Existe un lado romántico en mí, como persona y como músico. En primer lugar, porque dentro de ese repertorio hay muchas obras interesantes creadas por pianistas que eran también compositores, como Chopin, Liszt, Schumann o Brahms, además de haber vivido prácticamente en el mismo periodo todos ellos. Los siento muy próximos a mi carácter. Pero al gustarme la variedad, puedo ser romántica por una parte y por otra completamente distinta. Eso se refleja en todo, en mi vida y en la música. Me gustan el clasicismo, el barroco, el siglo XIX y los contemporáneos. Hasta Stravinski, diría, porque lo que viene después me resulta más difícil. Me muevo en muchas direcciones, por lo que no me apetece que me encuadren simplemente como romántica.

- Su hermana, Gvantsa, también es pianista, ¿actúan juntas frecuentemente?

- Me gustaría que lo hiciéramos con más frecuencia. Que todo el mundo conociese lo bien que toca. Es una delicia y una gran satisfacción musicalmente hablando actuar con ella: tan elegante, tan profunda, tan generosa y tan guapa. Ama la escena y se desenvuelve muy bien en ella. Somos muy diferentes y tal vez por eso nos complementamos tan bien. No ha hecho carrera como solista, pero toca de vez en cuando. No con la frecuencia que yo, pero lo hace. Y cuando podemos, tocamos juntas.

- ¿Sería su mejor compañera para la música de cámara?

- Es quien mejor me entiende. Con una simple mirada sabemos qué debe hacer cada cual. No concibo mayor complicidad que cuando toco con ella.

- No le faltan otros buenos compañeros de camino, como Gidon Kremer.

- Kremer es una persona muy importante para mí. Aunque hagas música de cámara en el conservatorio, donde verdaderamente te expresas es sobre el escenario. Y puedo decir que junto a él he comprendido lo que significa hacer música camerística. Siempre motivándote; haciéndote descubrir algo nuevo a cada momento. Si creo en la música de cámara, es por todo lo que de él he aprendido. Y también junto a Emmanuel Pahud, que me descubrió la dimensión que puede lograr un instrumento como la flauta cuando se consiguen voces y dramaturgias tan increíbles como las que Emmanuel extrae. Pero también me siento muy feliz con Renaud Capuçon, con quien actúo frecuentemente.

**Juan Antonio Llorente
Scherzo, número 293**

Flamenco

Adiós a Paco de Lucía, el genio que extendió el duende flamenco por el mundo

El guitarrista Paco de Lucía ha fallecido a los 66 años en México. Fue ‘tocaor’ inimitable y compositor lleno de fantasía que unió el flamenco con las otras músicas de raíz.

‘Tocaor’ estratosférico, compositor fecundo e imaginativo, tímido pero sublime e infatigable embajador de la cultura española, Paco de Lucía fue un músico universal, el guitarrista que refundó el toque flamenco y lo subió a las más altas cimas artísticas haciéndolo crecer y evolucionar y mezclándolo con otras músicas de raíz, como la bossa nova, el jazz o el blues, a las que él llamaba “las músicas de la nevera vacía”.

Payo de nacimiento, pero gitano de alma, Francisco Sánchez Gómez, que ha fallecido repentinamente en una playa de México a los 66 años, aprendió a rasguear la guitarra por pura necesidad, al mismo tiempo que empezaba a hablar, cuando vivía en el barrio caló de Algeciras, La Bajadilla. “Estábamos hambrientos y mi padre no sabía qué hacer para sacarnos adelante”, solía contar. “Los flamencos, como todos los músicos de las músicas de raíz, siempre hemos tenido la nevera vacía”.

Su madre portuguesa, Luzia Gómez, dio nombre a la estirpe. Y su padre, Antonio Sánchez, fue el férreo y emprendedor productor que supervisó la carrera y la revolución flamenca que Paco de Lucía. Solo y sobre todo junto a su inseparable Camarón de la Isla, cantaor legendario, montó en los años

sesenta y setenta al despachar una decena de discos que marcarían el futuro del flamenco.

Antes de eso, Paco de Lucía fue Paco de Algeciras y formó con su hermano Pepe de Algeciras, luego Pepe de Lucía, dos años mayor que él y cantaor de gran calidad, el dúo Chiquitos de Algeciras, que rompió el molde en un concurso flamenco celebrado en Jerez en 1962. El tocaor de pantalón corto regresó a casa con un premio especial del jurado y un sobre con 4.000 pesetas.

Contratados por Antonio el Balarín, los Chiquitos rodaron una película y grabaron varios discos. Enseguida, el italiano José Greco les echó el ojo y se los llevó de gira a México, África, Australia y Estados Unidos. El flamenco volvía a tomar Nueva York después de que lo hicieran, en plena Guerra Civil, La Argentinita, Pilar López, Sabicas y Carmen Amaya.

En 1966, Paco se enroló en la compañía de Antonio Gades para una gira americana en la que interpretaban la *Suite flamenca*; allí descubriría el comunismo, la golfería flamenca, Brasil y la bossa nova, que tanto le ayudó a dar un aire nuevo y nuevas armonías al flamenco. Su manera de tocar la guitarra, con las piernas cruzadas y una gran colocación de las manos, volvía locos a sus colegas, según le contó el guitarrista Emilio de Diego a José Manuel Gamboa en un memorable relato: “Paco me hacía cosas maquiavélicas muchas veces, el cabrón. Es que era un monstruo, pero de verdad. Empezaba a hacer cosas que están prohibidas anatómicamente, guitarrísticamente, musicalmente; prohibidas para todos, menos para él”.

Autodidacta

Paco –siempre fue solo Paco para sus compañeros de profesión y su legión de seguidores– había aprendido a tocar oyendo en directo a su hermano mayor, Ramón de Algeciras, que acompañó a los mejores cantaores de la época, y escuchando las viejas grabaciones de Ramón Montoya y de Sabicas, a quien conocería en el restaurante Granada de Nueva York cuando se marchó de gira por Estados Unidos siendo todavía un adolescente imberbe.

Desde América, el gran Sabicas se convirtió en su maestro por correspondencia. La gran influencia en casa fue Manuel Serrapí, El Niño Ricardo, otro prodigio de las seis cuerdas que se quedó en España. El autodidactismo era forzoso en aquellos tiempos. Paco solía recordar que en los tiempos más duros, “los guitarristas se ponían de espaldas cuando tocaban una falseta para que los jóvenes no se las copiaran”.

Tras dar varias vueltas al globo, probar por primera vez a tocar jazz flamenco con Pedro Iturralde y grabar *La guitarra fabulosa de Paco de Lucía* en 1967, iba a nacer la pareja que cambió para siempre el destino del flamenco, reducido en aquellos años a la categoría de folclore nacional por el régimen franquista y a reducto minoritario y casi insufrible por los interminables y polvorientos festivales andaluces.

El dúo Paco-Camarón

El dúo Paco-Camarón fue una fulguración, un momento fundacional para la historia moderna del flamenco y un hito sureño para la música popular contemporánea. Era 1969, el año en que el hombre llegó a la Luna. De repente, dos jóvenes paupérrimos y semianalfabetos, hijos de la España aniquilada, resucitaron el arte que Falla y Lorca habían dado a conocer al mundo durante la Edad de Plata. Su revolución formal y técnica universalizó por segunda vez la maltratada música flamenca.

Nacidos, no podía ser de otra forma, en la República de Cádiz, uno en Algeciras y el otro en San Fernando, los dos genios flacos llevaban dentro el mismo patrimonio genético artístico y compartían pasiones y virtudes: afinación, invención, una insolencia muy bien educada y buen gusto musical. Grabaron juntos, entre 1969 y 1979, nueve discos magníficos, irreprochables, llenos de fantasía y de creatividad, mezclando nuevas composiciones y géneros inventados como la *bamblera*, con un absoluto respeto –mal comprendido por los puristas– al repertorio heredado.

La imaginación y la magia eran tan abrumadoras que no había hueco para el relleno, y la ironía es que cuando hizo falta rellenar, como fue el caso de *Entre dos aguas*, una rumbita incluida a última hora por Paco en su disco *Fuente y caudal* (1973), el descarte se convertía en pelotazo. Gracias al ojo comercial de Jesús Quintero, *Entre dos aguas* apareció como un símbolo de la recobrada vitalidad y del nuevo virtuosismo de un arte muy mal visto por el público y las instituciones. 1975, el año del cambio histórico, arrancó con Paco de Lucía en el número uno de las listas de ventas: el LP despachó más de 100.000 copias y el single, 300.000.

Cada cante de Camarón y cada toque de Paco eran oro molido. Su mezcla, la mejor simbiosis nunca oída entre una garganta y una sonanta desde Antonio Chacón y Ramón Montoya. La separación fue traumática, pero sin exagerar. Camarón grabaría en 1979 con Tomatito *La Leyenda del tiempo*, el disco que dio un salto mortal *rockero* al flamenco. Y Paco de Lucía retomaría sin mayores problemas su carrera de concertista, en solitario o en compañía de otros.

Tras grabar discos y solos dedicados a clásicos como Falla, Albéniz, Rodrigo o Sabicas, el de Algeciras dio recitales en el Real, La Zarzuela y los mejores teatros del mundo. En 1980 se registró el histórico *Friday Night In San Francisco* con las guitarras acústicas y eléctricas de John McLaughlin y Al di Meola; y ese mismo año Paco creó el Paco de Lucía Sextet, la formación que durante dos décadas llevaría por el orbe la marca del mejor flamenco mestizo, con instrumentos como el cajón peruano, y de la España más talentosa. *Sólo quiero caminar* (1981), *Live... One Summer Night* (1984) y *Live in America* (1993) siguen siendo hoy referencias imprescindibles.

Oír tocar a Paco de Lucía era un fenómeno entre místico e incomprensible; parecía como si dentro de la guitarra llevara metida una orquesta sinfónica y un Beethoven ‘jibarizado’. Fuera del escenario, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2004, primero y único de la historia concedido a un artista flamenco, era un hombre tímido, bromista, anárquico y sencillo.

Tras 40 años de magisterio indiscutible, miles de conciertos y de espectadores asombrados, veintitantos discos y algunos exilios y silencios, el Príncipe de Asturias supuso el gran reconocimiento que su país le debía a Francisco Sánchez. El premio, como él mismo se apresuró a decir, tenía más de un destinatario. Primero, el flamenco, esa música ninguneada por políticos, programadores y otros sordos con mando en plaza. Y segundo, don José Monge Cruz, Camarón de la Isla, cómplice en las tomas de la Bastilla flamencas: “Si me hubieran dado el premio estando él vivo hubiera impuesto de alguna forma que él viniera, lo hubiera compartido con él, me hubiera dado vergüenza ganarlo yo solo”.

Algunos desaprensivos habían intentado enfrentar a Paco con la familia de su amigo a la muerte de este, en julio de 1992, acusando a los Sánchez de haber cobrado derechos de autor que pertenecían a Camarón. La injusta bronca no consiguió terminar con el cariño y la admiración que el tocaor, cantaor frustrado –“el guitarrista que mejor canta soy yo”, decía–, profesó siempre a Camarón. En 2004, al grabar *Cositas buenas*, su disco número 26, Paco de Lucía recuperó con Javier Limón una vieja bulería del genio de la Isla e invitó a Tomatito a meter su guitarra. Y luego contó: “Los dos llorábamos como tontos oyendo cantar a José. ¡Parecía que estaba vivo y acababa de bajar a tomar un café!”.

Impacto de un fallecimiento prematuro

Casado dos veces, la primera en 1977, en Ámsterdam, con Casilda Varela, hija del general franquista que culminó la toma de Madrid; y la segunda con Gabriela, una mujer mexicana, Paco de Lucía fue huyendo del ambiente noctívago del flamenco a medida que iba cumpliendo años. Y lo explicaba así: “La noche fue muy importante en una época, nos íbamos a una venta, comíamos un pollo, bebíamos vino y pasaban cosas mágicas. Ahora hay un sentido de la competitividad muy fuerte, la gente se pone muy tensa... La droga ha influido mucho en eso. La cocaína pone a la gente muy nerviosa”.

Entre gira y gira, ya con la nevera llena, el tocaor pasaba largas temporadas en sus casas de Mallorca, Toledo y Tulum, la playa de la península de Yucatán (México) donde solía bucear y donde le visitó la muerte. En los últimos meses, tocó y residió también en Cuba.

La noticia de su fallecimiento prendió como una mecha entre los melómanos y aficionados de todo el mundo. Los diarios internacionales más importantes le dedicaron amplios espacios en sus webs. El fotógrafo suizo-francés René Robert, que retrató al músico docenas de veces en concierto, dijo: “Es un momento duro, se ha muerto demasiado joven. Pero es lógico que le haya fallado el corazón: pese a la aparente facilidad con que tocaba, su arte requería de una concentración extrema, y tratar de mejorar siempre lo anterior debía causarle mucho estrés”.

Maestro primordial, junto al fabuloso y recién retirado Manolo Sanlúcar, de una generación de inmensos guitarristas –Vicente Amigo, Gerardo Núñez, Cañizares, Rafael Riqueni, y tantos otros–, la talla de Paco de Lucía fue

reconocida por los mejores músicos de su tiempo. Enrique Morente, que lo admiró en la distancia, dijo esto de él: “Lo ha sido todo. Un gran intérprete y un gran creador de maneras y formas. Y de música también”. Por su parte, Chick Corea tuiteó: “Paco inspiró la construcción de mi mundo musical tanto como Miles Davis y John Coltrane”.

Pero Paco de Lucía siempre procuró restar importancia a su gigantesca figura. Una escena de un documental que emitió TVE, rodada en su casa mexicana, en la que aparecía tumbado en una hamaca, resume bien ese intento, fallido, y su humor inteligente: “No se crean nada, lo que hacemos los artistas es estar tirados todo el día”, decía. “Los músicos somos unos chaneladores (cuentistas) que siempre estamos con el rollo de la angustia. El artista sufre, sí, pero más sufre un albañil subido en un andamio de seis pisos un 8 de enero. O Bach, que estaba siempre tieso y cada semana tenía que componer una fuga para la catedral de Leipzig. Y sin calefacción ni comida. Y Van Gogh, el pobre, siempre ‘pelao’, y sin oreja. Y hoy los artistas nos creemos algo, unos fenómenos...”.

Miguel Mora
(El País.com, 27 de febrero, 2013)

Agenda

Ópera en cines Cinesa

<http://www.cinesa.es/eventos/temporada-clasica>

Salomé (15 de mayo de 2014 a las 20:00 horas)

Dir. N. Lehnhoff, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, A. Denoke, K. Begley, D. Soffel, A. Held

Madrid

Teatro Real

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

Les Contes d'Hoffmann (Offenbach)

17, 21, 25, 28, 31 de mayo, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 de junio de 2014

E. Cutler/ J. Noël Briend, A. Sofie von Otter, H.E. Minutillo, V. Priante
C. Homberger, A. Durlovski, M. Brueggergosman, A. Arteta. Dir.: S. Cambreling. Dir. esc.: C. Marthaler.

Auditorio Nacional

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

Orquesta Filarmonía 17 de mayo de 2014

La Gran Vía (zarzuela semiescenificada) (F. Chueca)

El santo de la Isidra (T. López Torregrosa)

Orquesta Filarmonía. Música Española. Dir.: Pascual Osa. Dir. Esc.: Jesús Peñas.

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

La Valquiria (Wagner)

19, 22, 23, 25, 27, 28, 30 y 31 de mayo y 3 de junio de 2014

A. Kampe/ E.M Westbroek, K. F. Vogt, I.Theorin/ C. Foster, A. Dohmen, G. Grimsley, E. Halfvarson, A. Jerkunica, M. Fujimura/ K. Karnéus. Dir. Josep Pons Dir. Esc. R. Carsen. Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Sevilla

Teatro de la Maestranza

<https://www.teatrodelamaestranza.es>

Yuja Wang (Pianista), 13 de mayo de 2014

Sevilla

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Imágenes en música 1 y 2 de mayo de 2014

M. Castillo, *Cuatro cuadros de Murillo*

M. Falla, *Noches en los jardines de España*

M. Mussorgsky, *Cuadros de una exposición* (arr. Ravel)

Okko Kamu / Joaquín Achúcarro (Piano)

Juegos de agua 15 y 16 de mayo de 2014

F. Mendelssohn, *Mar en calma y viaje feliz*, Op. 27

T. Marco, *Concierto del agua*, para guitarra y orquesta

L.Van Beethoven, *Sinfonía nº7, en La mayor*, Op. 92

Yaron Traub / Pablo Sáinz Villegas (Guitarra)

Discos

Forever. Diana Damrau. Arias y canciones de operetas y musicales. Royal Liverpool Philharmonic O. Dir.: D. C. Abell. Erato 1 Cd. 2013. Warner Classics.

Cantantes de todas las épocas han utilizado los llamados crossovers para acercarse a un público poco o nada amante de lo operístico. En este trabajo, Diana Damrau se adentra en el mundo de la opereta, del musical y de las

canciones popularizadas en algunos films de Hollywood. El resultado es sorprendente: la voz suena bien, timbrada, limpia y perfectamente adecuada a todos los repertorios y además existe una sincera complicidad entre la intérprete y la música.

Si convence en las operetas –Kálman, Léhar, Strauss, que en principio le irían bien por su tipología vocal–, sorprende en los *musicals* –basta oír la intención que pone en *My Fair Lady* o *South Pacific*– y deja anonadado al oír canciones tan trilladas y masacradas por otros –salvo su creadora, Judy Garland– como *Over the Rainbow*.

La Royal Liverpool Philharmonic Orchestra es una muy buena formación que bajo la batuta del correcto David Charles Abell acompaña y secunda el buen hacer de la soprano.

Joan Vilà
Ópera Actual, número 167

Modinha. Brazilian Songs

María José Montiel. Canciones de Ovalle, Santoro, Villa- Lobos y otros. L. De Moura Castro, piano. Discm edi 2013.

La *modinha* es un género de canción melódica en lengua portuguesa que procede de las composiciones galantes y cortesanas del siglo XVII, las modas, que fueron luego desarrolladas en la monarquía brasileña y retomadas ya en el presente siglo por músicos como Heitor Villa-Lobos, Claudio Santoro, Jaime Ovalle u Oscar Lorenzo Fernández, siendo algunas plenamente populares y armonizadas posteriormente por alguno de los autores citados.

En esa galanura melódica se desenvuelve espléndidamente la voz de María José Montiel, *mezzosoprano* lírica dotada de un fraseo rico y que sabe dar vida a los textos, que están muy impregnados de esa *saudade* tan transversal a ciertos géneros del pletórico universo musical de Brasil. La compenetración entre Luiz de Moura Castro y la cantante es tal que hace de cada *modinha* un referencial placer sonoro. Ideal disco para escuchar en penumbra y bien relajados, pues el terciopelo de la voz de la intérprete es el perfecto vehículo para tal viaje transatlántico.

Ópera Actual, número 167

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la que te pondremos al día de la actualidad musical. 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/ Almansa, 66
28039 Madrid