

# **PAU CASALS 299**

**10 de junio-10 de julio de 2012**

## **SUMARIO**

- Breves:
  - Homenaje a Monpou en el vigésimo quinto aniversario de su muerte
  - I Concurso Internacional de Música Antigua de Gijón
  - El Festival Castell de Peralada ofrecerá tres óperas
  - Von Otter y Lezhneva en el Festival de Músiques de Torroella de Montgrí
  - Temporada 2012-2013 del Palau de la Música Catalana
  - Andrés Orozco-Estrada dejará la titularidad de la Sinfónica de Euskadi
  
- Reportaje: Los mozárabes revisitados
  
- Entrevista: Daniela Dessì: “Italia es la cuna de la ópera y sería un tremendo error dejar que se pierda este arte maravilloso”
  
- Jazz: Tigran Hamasyan, el Tigre de Armenia
  
- Agenda
  
- Discos

### **Breves**

#### **Homenaje a Monpou en el vigésimo quinto aniversario de su muerte**

El Centre Robert Gerhard grabará parte de las obras para voz y piano de Frederic Mompou con la soprano Núria Rial y la pianista Carme Martínez-Pierret, para celebrar el 25º aniversario de la muerte del músico.

#### **I Concurso Internacional de Música Antigua de Gijón**

En su edición de este año, el Festival de Música Antigua de Gijón, que tendrá lugar del 7 al 14 de julio, incluirá el I Concurso Internacional de Música Antigua, dedicado a la música de cámara instrumental, vocal o mixta comprendida entre el primer barroco y el clasicismo temprano (de 1600 a 1800).

<http://www.musicaantiguagijon.com/>

### **El Festival Castell de Peralada ofrecerá tres óperas**

El festival gerundense, que celebra este año su 26 edición del 17 de julio al 22 de agosto, ha programado tres óperas y dos recitales líricos. Los títulos son *Il Trovatore* –que inaugurará el certamen en versión de concierto–, *Don Giovanni* y *Java Suite*, ópera de pequeño formato de Agustí Charles que tendrá su estreno en el festival. La ópera de Verdi será protagonizada por Leo Nucci, Angela Meade y Mischa Didyk bajo la batuta de Roberto Rizzi-Brignoli, mientras que la obra mozartiana llegará en una producción escénica de la Deutsche Oper ideada por Roland Schwab, que contará con Carlos Álvarez en el rol titular. En cuanto a los dos recitales líricos previstos tendrán como protagonistas a Jonas Kaufmann y Ramón Vargas, respectivamente.

<http://festivalperalada.com>

### **Von Otter y Lezhneva en el Festival de Músiques de Torroella de Montgrí**

La mezzosoprano Anne Sofie von Otter y la soprano Julia Lezhneva serán dos de las estrellas internacionales invitadas por el XXXII Festival de Músiques de Torroella de Montgrí (Girona), que se celebrará entre el 21 de julio y el 23 de agosto. El certamen también contará con la participación en otros recitales de la mezzosoprano Anna Alàs y del contratenor Damien Guillon.

<http://es.festivaldetorroella.com>

### **Temporada 2012-2013 del Palau de la Música Catalana**

El coliseo barcelonés iniciará el próximo curso con *La flauta mágica* un ciclo de cuatro óperas de Mozart dirigidas por René Jacobs, al que en el futuro se incorporará el Cor de Cambra e intérpretes locales –como la soprano Núria Rial–. Además, celebrará el bicentenario wagneriano con una versión en concierto de *El holandés errante* bajo la dirección del Marc Minkowski. En el programa del Palau también destaca la presencia de grandes estrellas de la lírica internacional como Rolando Villazón, Elina Garanca, Barbara Hendricks o Ewa Podles.

<http://www.palaumusica.org/>

### **Andrés Orozco-Estrada dejará la titularidad de la Sinfónica de Euskadi**

El director abandonará ese cargo en junio de 2013, un año antes de lo previsto en su contrato, para poder atender diversas ofertas incompatibles con el cargo en la OSE.

## **Reportaje**

# **Los mozárabes revisitados**

Han pasado muchos años desde que en 1929 los benedictinos silenses Casiano Rojo y Germán Prado publicaran la todavía única monografía relevante dedicada al canto en la antigua iglesia hispánica (*El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Diputación Provincial de Barcelona, 1929). Venían los monjes silenses a sumarse a los estudios de los repertorios pregregorianos, aunque alguno

**de ellos habría de esperar varias décadas para cobrar interés y actualidad.**

Como impulsora de un rito litúrgico propio, Hispania no se distinguiría del resto de las tradiciones hermanas de Europa. Las provincias Tarraconense y Bética, existentes ya como entes administrativos en el imperio romano, pasaron a ser por derecho propio los nuevos centros que dominaron la liturgia de la Hispania paleocristiana.

Tras haberse asentado en el sur de la Galia, por fin en el 414 los visigodos traspasaron los Pirineos y con su avance vendría la sustitución de los preladados locales que profesaban las directrices del concilio de Nicea (325) por obispos arrianos. Sucesivas tensiones entre los distintos reyes visigodos hispanos desembocaron en un incremento de la resistencia de algunos de los partidarios de la ortodoxia frente a la herejía.

Será en tiempos de Recaredo cuando se alcance una unificación, convirtiéndose él mismo, a instancias de San Leandro, abjurando del arrianismo en el III Concilio de Toledo (589) y con él toda su corte. El final del siglo VI y toda la centuria siguiente muestran una inusual actividad que nos ha dejado nombres ligados a distintas actividades literarias y musicales como Isidoro de Sevilla (c. 556-636), su hermano Leandro o Juan, obispo de Zaragoza.

De las distintas sedes metropolitanas ibéricas (Sevilla, Toledo y Tarragona), de los ya mencionados Padres de la Iglesia hispana, entre los siglos VI y VII y de la abundante, sólida y coherente legislación de sus Concilios, surge una rica eucología que hemos conservado en los ejemplares manuscritos de estas primeras épocas que han llegado hasta nosotros.

También hemos conservado casi la totalidad de la música, pero esta vez aunque la tengamos en los libros, no es posible su interpretación. La notación *in campo aperto* de los cantos hispánicos no permite una transcripción interválica de los mismos. Interrumpida la tradición del canto, nadie se preocupó de escribir las melodías en un sistema que nos permitiese recuperar sus intervalos. Algo más de medio centenar de fuentes entre códices completos y fragmentos, testimonian la música hispánica de los primeros siglos. Su tragedia, sin embargo, es permanecer en su mayor parte mudos ante nuestros ojos.

Solamente algunas piezas, cerca de la treintena, rompen este silencio. Raspadas en viejos manuscritos hispánicos y reescritas en un sistema que hoy podemos entender, o simplemente ocultadas en manuscritos de canto gregoriano, constituyen los únicos ejemplos del canto de la Hispania Vetus.

Tras la invasión de los árabes (711), el avance de la Reconquista propició la reimplantación del rito y la copia de manuscritos y, paradójicamente, también fue directamente proporcional a su olvido. Si excluimos el área catalana que adoptó el rito romano-franco a finales del s. VIII y comienzos del IX, en el último tercio del siglo XI ya encontramos varios lugares de fuerte raigambre hispana, que adoptaron el rito romano-franco.

Esta progresiva implantación muestra que desde tiempo atrás en Roma y desde algunos lugares de la Galia se venían ejerciendo presiones para que se abandonase la práctica autóctona en favor de la unificada gregoriana. Será el papa Gregorio VII (1073-1085), quien verá por fin implantada la *lex romana* en todo el territorio a partir del año 1080, tras una supuesta celebración conciliar en Burgos convocada a instancias del rey Alfonso VI. El rey castellano-leonés había contraído matrimonio en segundas nupcias con Constanza de Borgoña, sobrina de Hugo, abad de Cluny. Esta situación personal y la visión europeísta de Alfonso propiciaron que el cambio de rito se llevara a efecto de una forma más o menos rápida.

Él mismo al reconquistar Toledo en 1085 encontró en la ciudad una pervivencia importante del antiguo rito, por lo cual permitió a los toledanos la continuidad del mismo en las seis parroquias de la ciudad. Este privilegio no gustó al arzobispo toledano Bernardo, de origen francés, cluniacense de ordenación, abad de Sahagún una vez asumida la liturgia romana y primer arzobispo de la recién reconquistada Toledo, por lo que intentó, sin éxito, su supresión. Durante cien años los arzobispos metropolitanos serán todos de origen francés, lo que garantizaba de alguna manera el no retorno a las antiguas prácticas.

La restauración llevada a cabo siglos después por el cardenal Cisneros en la catedral de Toledo con los libros disponibles en las parroquias toledanas, no tendría en cuenta el resto de los códices de las tradiciones del norte, para ellos desconocidos. Y salvo algunas menciones en la época moderna, el rito “gótico” –como a menudo se le conocía– permaneció recluido y olvidado en la Capilla del Corpus de la seo toledana.

### **Avances**

Tiempo después del estudio de los monjes silenses Rojo y Prado, algunos otros venían a retomar el interés por el canto hispano y a llenar lagunas fundamentales, como por ejemplo una lista de todas las piezas existentes en los códices hispanos debida a Don Michael Randel (*An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton, Princeton University Press, 1973 –dichos índices fueron incluidos por Ismael Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y Fuentes Musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980–). El mismo Don Randel años antes había publicado su tesis doctoral (*The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Rite*), obra que venía a completar el estudio pionero de Clyde W. Brockett, Jr. (*Antiphons, Responsories and other Chants of the the Mozarabic Rite*, Nueva York, The Institute of Mediaeval Music, 1968).

A partir de los años 60 del siglo pasado serán abundantes los estudios litúrgicos debidos, entre otros, a Louis Brou o José Janini. Mientras el canto hispano, visigótico, hispanovisigótico o mozárabe –aún se discute sobre su denominación más apropiada, incluso cuando en las últimas décadas se han propuesto otras denominaciones como canto viejo-hispánico (simple copia y adaptación del vieux-romain, pero a la hispana), que no terminan de imponerse, en el lenguaje específico de los repertorios pregregorianos–, pasó a ser un tema común en congresos y con interesantes aportaciones en revistas especializadas como las del profesor Kenneth Levy planteando nuevas

hipótesis sobre el papel de Hispania en la nueva reformulación litúrgica europea a partir del siglo VIII.

Cierto es que no se contaba con ediciones facsímiles de las fuentes –a excepción de la del *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, Barcelona, CSIC, 1953 y la posterior del *Antiphonale Hispaniae Vetus, s. X-XI*, Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986–, pero a los pioneros estudios sobre liturgia de Dom Mario Ferotin realizados a comienzos del siglo XX, pronto se unirían los más específicamente musicales de Peter Wagner, Dom Gregori Maria Sunyol, Dom Louis Brou, Monseñor Higiní Anglès y Michel Huglo, entre otros, sentando las bases de otros acercamientos, entre los que sobresalen los dedicados a la notación hispánica por Herminio González Barrionuevo, junto a algunas aportaciones de otros autores de orden más bien historiográfico en monografías de tipo general.

### **Una importante aportación reciente**

Y entre las últimas aportaciones, las de la editora del volumen *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)* (Prólogo de Anscari M. Mundó. Bilbao, Fundación BBVA, 2007), Susana Zapke, para quien el tema no era en absoluto una novedad, tanto en lo que se refiere propiamente al canto hispánico –*El Antifonario de San Juan de la Peña (siglos X-XI). Estudio litúrgico-musical del rito hispano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995– como a la transición hacia el rito romano-franco en la Península en su tesis doctoral –*Das Antiphonar von Sta. Cruz de la Serós, XII. Jh*, Neuried: Ars Una, 1996–.

En efecto, *Hispania Vetus* es una publicación de una cuidada y exquisita presentación, incluso con la opción de versión en inglés, que representa un nuevo impulso en los estudios dedicados no solamente al canto hispano, sino a la transición franco-romana como el propio subtítulo de la obra indica. Se presenta en dos partes claramente diferenciadas. La primera consta de una serie de estudios que abordan distintos temas relacionados con la liturgia hispánica desde distintas ópticas, abundando más los estudios relacionados con diversos aspectos de la transición y primeros testimonios del canto romano-franco en la Península.

Además del prólogo de Anscari Mundó, en el que queda patente una clara deriva hacia el protagonismo más que discutible sólo de una parte de la Península en el proceso de cambio que nos ocupa, los únicos estudios propiamente litúrgicos son los de Ludwig Vones, *La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la Península Ibérica* (págs. 43-59) y Eva Castro, *Los textos hispanos In diem circumcissionis Domini*.

El primero de ellos está centrado en los aspectos historiográficos del cambio de rito: lugares, fechas, personas, libros y hechos más destacados (con algunas lagunas bibliográficas como la de Juan Pablo Rubio Sadia, *Las Órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*, Toledo, Inst. Teol. San Ildefonso, Inst. de estudios visigótico-mozárabes 2004), mientras que el segundo aborda el

análisis y pervivencia de los textos de las *Kalendas* de enero a través del tiempo y según las variadas fuentes.

La teoría musical en la época de mayor esplendor del repertorio está asegurada con la contribución de Michel Huglo, *La tradición de la Música Isidori en la Península Ibérica* (págs. 61-92), un tema ya abordado por el erudito francés, pero presentado aquí con profusión de fuentes, indicaciones sobre su difusión, y análisis sobre los distintos diagramas representados en la obra isidoriana. El artículo de Manuel C. Díaz y Díaz (1924-2008), *Notas de pasada sobre manuscritos musicados* (págs. 93-111), es una reflexión hecha por alguien que ha pasado parte de su vida entre estos manuscritos.

Es un texto verdaderamente entrañable, donde se nos manifiestan en voz alta los pensamientos de un paleógrafo de textos cuando se ha encontrado frente a manuscritos que llevan notación musical. Verdadero testamento de D. Manuel, sobre todo por sus comentarios acerca del origen y la estructura de la *Joya de los Antifonarios Latinos* (en palabras de Brou), el *Antifonario de León*.

Los contenidos de las distintas fuentes, tanto las hispánicas como las implicadas en el cambio de rito, son presentados en los artículos de Gunilla Iversen, *Osanna vox laudabilis. Vocabulario y formas compositivas de los tropos del sanctus en los manuscritos litúrgicomusicales de la Península Ibérica* (págs. 141-158), Maricarmen Gómez, *Del Iudicii signum al Canto de la Sibila: primeros testimonios* (págs. 159-173) y Barbara Haggh, *La historia en honor de santo Domingo de Santo Domingo de Silos en la British Library, Add. ms. 30850* (págs. 175-187).

Aunque los tropos no fueron conocidos por la hispánica, arraigaron con fuerza de la mano de la nueva práctica romano-franca. La investigadora del *Corpus Troporum*, Gunilla Iversen, analiza los tropos de *Sanctus* en distintos troparios (Huesca, Madrid –Academia de la Historia–, Monserrat, Vic, Torrosa...), y los compara con otras fuentes europeas. Del Canto de la Sibila da buena cuenta Maricarmen Gómez desde una perspectiva histórica, en sus fuentes puramente hispanas (códice de Álvaro) hasta sus derivaciones en el *Códice de las Huelgas*. Uno de los manuscritos claves en el cambio de rito es el protagonista del capítulo de Barbara Haggh en el que se trata la historia particular del fundador silense en su fuente más antigua, y los aspectos paleográficos de la propia notación que lo transmite. Lo que sirve de puente para conectar con los dos artículos de temática puramente gráfica: el de María José Azevedo Santos, *Las tendencias gráficas en los fragmentos litúrgico-musicales de Portugal (siglos X-XII)* (págs. 113-125), centrado en aspectos más textuales que notacionales de las fuentes del país vecino y, sobre todo, el exhaustivo análisis de la editora del volumen, Susana Zapke, *Sistemas de notación en la Península Ibérica: de las notaciones hispanas a la notación aquitana (siglos IX-XII)* (págs. 189-243), el más extenso de todo el volumen.

Con abundantes ejemplos y varios cuadros mostrando la cronología de las diversas fuentes se nos presenta un actualizado panorama de las distintas grafías hispanas, no solamente de la antigua liturgia sino del interesante período de transición al rito gregoriano. Necesario punto de partida para

investigaciones futuras, actualizando la ya clásica e incompleta tabla –aunque utilísima en su momento– de Rojo y Prado y completando los estudios de González Barrionuevo.

En la segunda parte del volumen (*Catálogo de manuscritos*, págs. 245-427), tras una pequeña introducción en la que se argumentan los criterios seguidos para la elección de los modelos de clasificación, y un mapa de los distintos centros de producción de manuscritos, se reproducen y comentan muchos testimonios tanto de la liturgia hispana como de la romano-franca. Junto a magníficas reproducciones a color en las páginas impares de los distintos manuscritos escogidos, figura en las pares la descripción general de las fuentes, y en particular del folio representado con una transcripción (a veces parcial) y un comentario.

Los autores son paleógrafos y/o musicólogos bien conocidos por sus trabajos previos en relación con cada una de las fuentes: Miguel C. Vivancos, José López Calo, Susan Boynton, Elisa Ruiz, Màrius Bernadó, Miquel S. Gros, Shin Nishimagi, María Dolores Barrios, María Concepción Peñas, Ramón González y Marco Daniel Duarte, junto a algunos autores que protagonizaron los estudios entre los que destacan la editora con un importante número de fichas.

Los currículos de todos los intervinientes en el volumen se encuentran al final de la obra (págs. 477-480). Muy útil el glosario final (págs. 449-457), y la *Lista de manuscritos, manuscritos datados y fuentes impresas* (págs. 463-466), aunque a esta última le faltaría una referencia a la página en la que se cita cada una de las fuentes, lo que sí se encuentra en los índices onomástico (págs. 467-470), en el de la tipología de los manuscritos (págs. 471-472) y, por fin, en el toponímico (págs. 473-474). Faltaría también un índice de piezas que aparecen en esta segunda parte.

Muchas son las instituciones y los estudiosos que han prestado su colaboración (cf. la interminable lista de agradecimientos), y es que una obra de tal envergadura necesita una abundantísima aportación interdisciplinar. La herramienta que la profesora Zapke ha puesto en manos de los investigadores y estudiosos interesados es de inapreciable valor, ya que junto a los estudios introductorios y las interesantes imágenes, los distintos comentarios de la segunda parte permiten reflexionar sobre las aportaciones de los propios estudios introductorios, especialmente el de la editora dedicado a los sistemas de notación.

Sin duda nos hallamos ante un verdadero punto de inflexión en los estudios sobre la liturgia hispánica y la transición hacia el mundo romano-franco.

**Juan Carlos Asensio  
Scherso, número 274**

## Entrevista

### **Daniela Dessì: “Italia es la cuna de la ópera y sería un tremendo error dejar que se pierda este arte maravilloso”**

La gran soprano genovesa habla de uno de sus personajes favoritos, el de *Adriana Lecouvreur*, la protagonista de la ópera de Cilèa, que interpretó por última vez en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, y de sus próximos proyectos.

Daniela Dessì asegura que “*Adriana Lecouvreur* es una ópera que engancha, muy interesante y compleja”. Es un papel para una cantante-actriz, en el sentido literal. Es un rol muy rico en la parte vocal, con momentos interpretativos muy intensos; se trata de un personaje fuertemente estimulante para una intérprete que ama el teatro y el escenario, como es su caso. Dessì reconoce sentirse “fascinada” por la obra maestra de Francesco Cilèa, una de las óperas favoritas del amplio repertorio de la soprano, ese que comenzó con Mozart y con *bel canto* romántico para ir evolucionando hasta situarla en una referencia tanto en la producción *pucciniana* como verista.

Además de la parte musical, la dramaturgia de esta ópera exige mucho de la parte actoral de los intérpretes, y más todavía de la protagonista, que representa ser una gran actriz, convirtiéndose en una prueba de fuego para la cantante, que subraya que “le gustan los retos y por eso esta ópera me encanta”. Dessì debutó ese papel en La Scala en 2000, interpretación de la que se realizó un Dvd.

**- Usted afirma que siempre pone algo suyo en sus personajes y que algo de ellos quedaba en usted. En el caso de Adriana, ¿cuál ha sido el intercambio?**

- Siempre ‘filtro’ mis personajes a través de mi personalidad, por difícil que sea este proceso. Lo que hago es preguntarme, ‘si yo fuese este personaje, ¿qué haría en tal o cual situación?’. Teniendo en cuenta que una obra teatral ofrece múltiples posibilidades de interpretación, cuando creó un personaje y si este es histórico, como en el caso de Adriana, busco información sobre su vida antes de empaparme de la partitura, que es donde encuentro los secretos del personaje. Adriana fue una gran actriz y, sobre todo, una mujer muy moderna para su época: así tendría que ser representada, nada de desmayos, de fragilidad o de antigüedad: hay que conseguir una fuerza interpretativa moderna y muy incisiva. Lo que me deja es la gran pasión por su arte y por su *Amor*, con A mayúscula.

**- Ha cantado esta ópera varias veces. ¿Ha cambiado su aproximación al personaje desde que la estrenó?**

- Los personajes siempre maduran en intensidad gracias al conocimiento que vamos adquiriendo con cada nueva producción. Cuando debuté Adriana en La Scala cuidé mucho la parte de la mujer enamorada, dañada en lo más profundo



pero capaz de sacrificar su gran personalidad por un amor que la llevará a la muerte. Posteriormente he introducido en el personaje la rica personalidad de la Adriana actriz, con todas las virtudes y defectos de una gran diva defraudada en su vida amorosa. Ahora me apetece mezclar las dos caras de Adriana: el amor por un hombre y la pasión por el teatro, ello con un gran vuelo trágico y emotivo.

**- ¿Le comportan dificultades a su interpretación los recitativos hablados incluidos por Cileà?**

- Sin duda pedirle al personaje que cante y que declame es una de sus grandes dificultades. En este caso debe hacer un monólogo de Fedra, un personaje para una grandísima actriz. Para dar el efecto adecuado a la escena del tercer acto en la que Adriana declama dicho monólogo, es necesario representarlo con un sonido lo menos cantado posible, mucho más cercano a la voz de actriz, no de soprano. Pero hay que tener cuidado de no forzar la voz, porque el acto que sigue necesita gran dedicación vocal y expresiva. En todo caso, como ya he dicho, el rol de Adriana es una maravilla y esta ópera es 'teatro dentro del teatro'.

Esta característica es muy atractiva para quien representa a la protagonista, pero también para el público que puede ver espectáculo dentro de un espectáculo. La música de Cileà es pegadiza, fácil, empieza siendo muy lírica y luego se hace más dramática. El cuarto acto es el clímax y aporta colores de gran belleza y pasión absoluta, hasta eclipsar con el aria "*Poveri fiori*" y con la muerte de la protagonista. Es una gran prueba vocal y actoral.

**- En el rol de Adriana se han lucido Tebaldi, Olivero o Scotto. ¿Ha tomado la interpretación de alguna de ellas como referencia?**

- Antes de estudiar un rol escucho muchísimas grabaciones del pasado para hacerme una idea de la historia vocal del personaje. Magda Olivero es la *madre* de este personaje y la he escuchado con mucho interés. Pero, en todo caso, creo que la interpretación más completa, por intención y fuerza interpretativa, sumado a la presencia escénica, es la de Raina Kabaivanska...

**- En Barcelona ha compartido escenario con su pareja en la vida real, el tenor Fabio Armiliato, quien dió vida a Maurizio. ¿Cómo consiguen –si lo hacen– desconectar del trabajo en casa?**

- Dos cantantes como nosotros, que trabajan juntos hace muchos años, tienen una unión artística muy fuerte. Esta unión se ve sobre el escenario, pero se establece y se desarrolla en la vida diaria. Por eso es imposible desconectarse de esa realidad que da el teatro, ya que son mil los detalles que se integran en la vida cotidiana: en casa siguen vivas nuestras intenciones musicales, nuestros gustos, nuestras ideas sobre los personajes o los montajes. Por supuesto que la familia es lo más importante y lo que más requiere de nuestros cuidados y preocupaciones, pero creo que en nuestro caso conviven ambos mundos sin privar a uno del otro. A ver, es obvio que tenemos momentos en los que desconectamos de verdad para dedicarnos a un *hobby* como puede ser el deporte (ambos son fanáticos del fútbol), pero el canto y la música siempre están en nuestras conversaciones.

**- Usted siempre se ha mostrado interesada por la dirección de escena y asegura que no le importaría dedicarse a ello en el futuro, ¿qué opinión tiene al respecto?**

- Creo que las producciones tradicionales, si son concebidas con gusto y riqueza de detalles, pueden ayudar a comprender lo que pasa en escena y lo que el compositor quiere contar. Obviamente no hablo de producciones que comulguen con un estilo anticuado, sin una idea central y sin una posición clara frente a la partitura. Pero, ojo, tampoco hay que irse al otro extremo, porque las producciones excesivamente modernas tienden a crear confusión dentro de la narración y plantean incoherencias con lo que se escucha, por eso deben estar muy bien concebidas.

El público no debería salir del teatro preguntándose qué ha visto al no haber podido relacionarlo con la música perdiendo la atención por el canto, que es lo primario y fundamental en la ópera. Es mejor activar la 'moderación' *en la modernidad* y plantear que se puede unir la tradición y el respeto por la música y por el canto.

**- Usted es una especialista en el estilo *verista*, en el que se incluyen títulos como *Adriana o Tosca*. ¿Cómo definiría este estilo y qué dificultades destacaría respecto de su vocalidad?**

- Sí, dentro del *verismo* musical se incluyen óperas de la *Giovane Scuola*. El *verismo* normalmente recoge temas de la vida cotidiana, incluso sucesos... El desarrollo musical siempre está estrictamente unido al hecho dramático y a un estilo vocal extremadamente incisivo y expresivo. Pero la palabra *verismo* no tiene que tomarse como un concepto equivocado por quien lo canta. En estos años he intentado 'limpiar' el estilo ya que por muchos años ha estado muy unido a interpretaciones exageradas, erróneas al no acabar de comprender el significado del vocablo.

En realidad la música del repertorio *verista* es muy rica en colores, en tiempos lentos y en efectos dramáticos. Los cantantes que llegaban a cantar obras *veristas* a finales del siglo XIX y a principios del XX venían, como yo, del *bel canto* romántico. Eso es lo que he intentado hacer, porque yo trabajé el *belcantismo* por muchos años; he querido darle a mis interpretaciones cierta nobleza en el canto, expresividad en el color y refinamiento en la frase hablada unida al canto. Aspectos que se fueron perdiendo en los últimos tiempos, trayendo así al repertorio *verista* a una visión más *belcantista* y pertinente a las partituras, en todo caso, sin privarlas de la pasión debida y de un canto apto para una gran orquesta.

**- Hace tiempo que no esconde su interés en cantar *Carmen*, de Bizet. ¿Qué enfoque le daría al personaje?**

- Sí, me encantaría cantar *Carmen*, pero en este momento no tengo ninguna propuesta... Espero que dentro de poco llegue la ocasión. La idea que tengo del rol es el de una mujer libre, nada vulgar, muy sensual y que ama vivir la vida con pasión. También quiero debutar Turandot y, sobre todo, Lady Macbeth, que es un rol que quiero cantar desde siempre.

- **¿Cree que los gustos de Gerard Mortier, director artístico del Teatro Real, dificultan su posible retorno al coliseo madrileño?**

- Sin duda la elección del repertorio de Mortier es muy particular, pero espero que en el futuro quiera añadir a sus temporadas óperas del gran repertorio para poder volver al Real, un teatro cuyo público adoro.

- **¿Cómo siguen los problemas de los teatros italianos?**

- La situación de los coliseos italianos sigue siendo muy difícil. La mayoría están cerrados por la falta de presupuesto, salvo los más importantes. Creo que en nuestros países –incluyo a España–, el problema es de mayor calado y se tendría que volver a reeducar al público para que escuche buena música, para que se interese por la historia, por el arte. Los teatros, a su vez, tienen que tomar iniciativas que estimulen al espectador, volviendo a ser lo que fueron en el pasado, pero desde una perspectiva actual, como las *antesoirée* o las veladas para toda la familia, para parejas, para amigos, tal y como sucede en otros países de fuera de Europa en los que ir al teatro o a la ópera es un acto importante, deseado.

Italia es el máximo representante y la cuna de la lírica y sería un tremendo error perder este arte maravilloso solo por lo que significan hoy en día nuestros usos y costumbres, el *ser italiano* hoy... La ópera es una expresión artística que debemos defender, que nosotros hemos creado y valorizado, haciéndola conocida en todo el mundo y por la cual hemos sido admirados.

- **¿Cómo tiene previsto celebrar el Año Verdi? ¿Tiene guardada alguna sorpresa wagneriana para los festejos del bicentenario del nacimiento del músico alemán?**

- En mi caso, 2013 será un año dedicado más bien a Verdi. Una pequeña curiosidad son una serie de recitales en los que interpretaré arias de cámara de Verdi y los *Wesendonck Lieder* de Wagner, en una gira por varios países. Pero no solo me dedicaré a Verdi, porque me han pedido cantar *Norma* en una gran producción en el Teatro Antico de Taormina que será retransmitida a cines de todo el mundo. También seré *Tosca* en la tierra de Maria Callas, en el Teatro Herodion en Atenas, además de ofrecer una serie de conciertos en São Paulo y Rio de Janeiro a dúo con Fabio Armiliato. Además, volveré con *Madama Butterfly* a Palermo, con la misma producción que canté en Roma la pasada primavera. Seré otra vez *Butterfly* en Malta y después haré mi debut en *Poliuto*, de Donizetti, en Marsella.

- **¿Y sus proyectos discográficos?**

- A pesar de la crisis, la verdad es que he estado bastante activa grabando mucho. Mis últimas producciones son *La Traviata*, dirigida por John Neschling en el Regio de Parma; *La Fanciulla del West* para el centenario de la ópera en Torre del Lago, bajo la dirección de Alberto Veronesi; el *Otello* verdiano con dirección de Paolo Arrivabeni, e *Il Trovatore*, que está a punto de lanzarse al mercado, también con Paolo Arrivabeni. Estas dos últimas han sido grabadas en la Ópera Royal de Wallonie y todas para la etiqueta SoloVoce y junto a Fabio Armiliato.

Además estoy terminando un proyecto nuevo, un Cd de diversas *Ave Maria* de autores diferentes, un trabajo muy interesante que desarrollaré con conciertos en los sitios de culto mariano más representativos, como El Vaticano, la Basílica de Asís (Italia) o Medjugorje (Bosnia-Herzegovina). Y estoy feliz por el éxito que está teniendo el Dvd de *Tosca* (Arthaus-Rai Trade), con Fabio Armiliato y la dirección de Marco Boemi, en la producción del Carlo Felice de Génova.

**Sergio Sánchez**  
**Ópera Actual, número 150**

## JAZZ

### **Tigran Hamasyan, el Tigre de Armenia**

**Es un joven pianista que acaba de iniciar su andadura por las carreteras principales del jazz, y un músico que convierte el asfalto del camino en alfombras orladas de ilustración, por cuanto sus pasos están marcados por la ciencia de sus predecesores. Le queda mucho viaje por delante, pero ya al muchacho se le nota un rumbo inteligente.**

Tigran Hamasyan (Gyumri, Armenia, 1987), es un solista imparable, erudito e inquieto, que se reconoce en el pasado mientras busca, con paciencia, un modelo propio para definir su inspiración. Luego, más allá de sus ejecuciones virtuosas, el joven pianista deja fluir las ideas, evitando que el despliegue formal anule su sentido de la improvisación y la composición, para demostrar que en su música no sólo hay teoría, sino también carne.

Así lo demuestra el último trabajo de Tigran Hamasyan, *A Fable* (Verve/Universal, 2011), un "piano solo" donde se evidencian tanto las lecciones de maestros admirados como Ellington o Monk como las herencias aprendidas en primera persona a partir del folk armenio, retratado majestuosamente en un lote de piezas tradicionales entre las que destacan la hermosa *Kakavik*.

La publicación de este álbum manufacturado a 'solos,' en la intimidad de su pálido creativo, llega seis años después de que el pianista alcanzase la cima del jazz con todos los honores. Efectivamente, el salto cuantitativo de Tigran se produjo en 2006, año en el que con tan sólo diecinueve años gana el primer premio de la prestigiosa Thelonious Monk Piano Competition, quedando por delante de Aaron Parks y Gerald Clayton (del mismo modo, ese año obtiene el segundo puesto en la igualmente reputada Martial Solal Jazz Piano Competition).

La precocidad de Tigran no sorprendería si se recuerda que a los tres años de edad ya intentaba tocar melodías de canciones clásicas de los Beatles, Louis Armstrong, Led Zeppelin, Deep Purple o Queen. Su decantación definitiva por el jazz llegaría al cumplir los diez años, tras escuchar a Miles Davis y estudiar con el maestro Vahag Hayrapetyan, quien a su vez había sido alumno del venerable pianista Barry Harris.

De este modo, su corazón jazzístico fue creciendo y madurándose mientras cursaba estudios de música clásica, hasta que en 1998 fue invitado al I Festival de jazz Internacional de Yerevan; su actuación no dejó indiferente a nadie, bueno, al menos al productor Stephane Kochoyan, quién le contrató para gestionarle varios recitales en varios festivales europeos.

Más adelante, la familia Hamasyan decidiría mudarse a Los Angeles, para ofrecer al muchacho y a su hermana –pintora y escultora– mejores horizontes artísticos. Pocos años después, como ya se ha mencionado, se alzaría con el oro de la Thelonious Monk Piano Competition, que le abriría las puertas de la industria jazzística; el sello canadiense independiente Nocturne le graba dos discos, *World Passion* (2006) y *New Era* (2007), y la agenda comienza a llenarse de citas y compromisos.

Posteriormente registraría otro álbum más antes de fichar por Verve, *Red Hail* (Plus Loin, 2009), en el que el pianista se sumergía en repertorios tradicionales armenios con más voluntad que razones. Ello no impidió que, dos años más tarde, entregase este radiante *A Fable* con el que está recorriendo el mundo y cosechando todos los aplausos de la prensa especializada.

Este mes realiza una extensa gira europea por países como Suiza, Francia, Alemania, Polonia o Austria, y para el próximo verano el Festival de Jazz de Vitoria ya ha anunciado su presencia, dentro de su ciclo –no podía ser de otra manera– *Jazz del siglo XXI* (Teatro Principal, 17 de julio). Allí el pianista comparecerá en alineación de trío junto al contrabajista Sam Minaie y el baterista Nate Wood; será justa ocasión para descubrir a este joven intérprete y compositor que está universalizando su música a partir de una inspiración concreta y local, la que le aporta el rico folclore armenio.

Así pues, la próxima visita española de Tigran se producirá justo después de recibir el Victoires de la Musique al Mejor Álbum Internacional producido en Francia por su disco *A Fable*. Otro galardón más y suma y sigue. A este nuevo tigre del jazz contemporáneo no habrá que perderle de vista, siempre y cuando su juventud no le pierda. Y es que lo que le resta a Tigran Hamasyan es seguir creciendo como músico y como persona, para poder enfrentarse a los numerosos retos artísticos y vitales que sin duda le aguardan.

**Pablo Sanz**  
**Scherzo, número 273**

### **Agenda**

**Festival de Música y Danza de Granada (Del 22 de junio al 8 de julio de 2012)**

<http://www.granafestival.org>

22 junio y 24 de Junio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Orquesta Nacional de España.** Obras de Debussy, Falla, Ligeti y Beethoven.

23 junio, 12.00h. Santa Iglesia Catedral.

**Coro Bizantino San Juan Damasceno del Arzobispado de Chipre.**

Obras del repertorio cristiano ortodoxo greco-chipriota.

25 junio, 22.30h. Patio de los Arrayanes.

**Javier Perianes,** piano. Obras de Debussy, Chopin y Falla.

26 junio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Carmen Linares,** cante.

28 junio y 5 de Julio, 21.00h. Iglesia Santos Justo y Pastor.

**Juan María Pedrero,** órgano. Obras de Bach, Cabanilles, Lebègue, Buxtehude, Muffat, Pasquini.

28 de Junio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Orquesta Ciudad de Granada.** Obras de Brahms

30 junio y 1 de julio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Royal Philharmonic Orchestra.** Obras de Debussy y Chaikovski, Ravel, Falla y Respighi.

3 julio, 22.30h. Patio de los Arrayanes.

**Tabea Zimmermann/Silke Avenhaus** (solistas de viola y piano). Obras de Schumann, Hindemith, Berg y Kurtág.

4 julio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Freiburger Barockorchester.** Director Pablo Heras-Casado. Obras de Mendelssohn y Schubert

6 julio y 8 de julio, 22.30h. Palacio de Carlos V.

**Orchestre National du Capitole de Toulouse.** Obras de Dvořák, Schumann Rimski-Kórsakov, Ravel, Mussorgski, Prokofiev, Shostakovich.

## **Festival de Jazz de San Sebastián 2012**

<http://www.heinekenjazzaldia.com>

### **19 de julio de 2012.**

Escenario Verde.

21:30 horas. Alabama Shakes.

00:30 horas. Sharon Jones & The Dap-Kings.

Espacio Frigo.

20:00 horas. Travellin' Brothers Big Band.

23:00 horas. The Excitements.

Heineken Terraza.  
20:00 horas. Triz3ps.  
23:00 horas. Dayna Kurtz.

Espacio Coca-Cola.  
20:00 horas. Juan Zelada.  
23:00 horas. Never Mind Trio y Julen Izarra.

## **20 de julio**

Plaza de la Trinidad.  
21:00 horas. Marc Ribot & Los Cubanos Postizos/Melody Gardot.

Teatro Victoria Eugenia (Espacio Skoda).  
18:30 horas. Jimmy Cobb Trio.  
23:55 horas. Ray Gelato & His Giants Orchestra: Tribute to Louis Prima. Terje Rypdal. Peter Evans. Mari Kvien Brunvoll. Josetxo Goia-Arribas / Arantxa Díez: En Jota. S. Mos.

## **21 de julio**

Plaza de la Trinidad.  
21:00 horas. Ninety Miles (Stefon Harris, David Sánchez, Nicholas Payton).  
Jamaican Legends (Monty Alexander, Sly & Robbie, Ernest Ranglin).

Auditorio del Kursaal (Espacio Kutxa).  
18:30 horas. Bobby McFerrin & The Yellowjackets.

Teatro Victoria Eugenia (Espacio Skoda).  
18:30 horas. L'Orchestre d'Hommes-Orchestres performs Tom Waits.

Museo San Telmo (Espacio Skoda). Las Noches de San Telmo. Iglesia.  
00:30 horas. Hyperpotamus + Aymeric Hinaux.

## **22 de julio**

Plaza de la Trinidad.  
21:00 horas. Hasier Oleaga-Cantus Caterva.  
An Evening with Two Pianos (Kenny Barron, Mulgrew Miller, Eric Reed, Dado Moroni).

Auditorio del Kursaal (Espacio Kutxa).  
18:30 horas. Antony and The Johnsons & Et Incarnatus Orkestra.

Teatro Victoria Eugenia (Espacio Skoda).  
18:30 horas. L'Orchestre d'Hommes-Orchestres performs Tom Waits.

Museo San Telmo (Espacio Skoda). Las Noches de San Telmo. Iglesia  
00:30 horas. Håkon Kornstad + Oreka TX .

## 23 de julio

Plaza de la Trinidad.

20:00 horas. Neneh Cherry & The Thing: A Tribute to Don Cherry.

Spectrum Road (con Cindy Blackman-Santana, Jack Bruce, John Medeski & Vernon Reid).

Auditorio del Kursaal (Espacio Kutxa).

17:30 horas. Madeleine Peyroux.

Museo San Telmo (Espacio Skoda) Las Noches de San Telmo. Iglesia y Claustro.

23:30 horas. Gonzalo Tejada + Oliver Ker Ourio.

Nils Petter Molvaer.

## Discos

***Kathleen Ferrier. Centenary Edition. The Complete Decca Recordings.***

**Diversas obras y compositores. Diversas orquestas y directores. DECCA Classics 478 3589. 14 Cd + 1 dvd. 2012.** Universal.

Decca aprovecha el centenario de Kathleen Ferrier para desempolvar sus grabaciones y configurar una colección que es una auténtica maravilla. Pese a morir con 41 años y solo haber dedicado a la interpretación poco más de una década, la contralto es un referente para las generaciones posteriores, gracias en buena parte a las grabaciones que realizó.

Entre ellas, hay que destacar las de obras de Mahler como *Das Lied von der Erde* y los *Rückertlieder*, en la mítica versión dirigida por Bruno Walter, en la que Ferrier dejó atónito al mismísimo maestro durante la grabación. Ambas se incluyen en la colección, al lado de *Lieder* de Schubert y Schumann, la *Rapsodia para contralto de Brahms*, extractos del *Orfeo* de Gluck canciones inglesas y arias de Händel y Bach que entre muchas otras completan una amalgama culminada por un Dvd con un excelente reportaje de la BBC sobre la intérprete.

La destreza de los técnicos hace que las tomas de estudio propongan un sonido muy correcto pese a ser antiguas, pero incluso cuando la calidad baja los cedés tienen un valor innegable. Es el caso de la *Sinfonía Primavera* de Britten, remasterizada a partir de una grabación casera de su estreno en Ámsterdam. Las interpretaciones de Ferrier, pausadas, nobles, elegantes, transportan a una época de tempi lentos en los que la voz pura triunfaba sin necesidad de florituras. Un regalo para los oídos del siglo XXI.

**Pep Gorgori**  
**Revista Ópera Actual, número 150**



***Mi corazón con alas.***

**Isabel Rey. Diversas obras y compositores. A. Zabala, piano. Discmedi DM 4955-02. 1 Cd. 2012.**

Un repertorio bien escogido hace especialmente atractiva esta aportación de Isabel Rey al acervo de la canción española. El material musical es todo un festín al incluir junto a las ‘majaderías’ de Granados –por decirlo en el tono afectuosamente burlón con que lo hacía Amadeo Vives– *el Poema en forma de canciones* de Turina, las cinco *Canciones negras* de Montsalvatge y golosinas como *Del cabello más sutil* o *el Romanç de Santa Llúcia*, por no hablar del breve grupo de canciones, bellísimas todas, de García Abril o de la inédita pieza de Parera Fons sobre texto de la propia intérprete vocal.

El peligro hubiera podido estar en no acertar en la diversificación de los estilos, poco susceptibles de ser englobados en un criterio interpretativo común. Rey sabe eludirlo y si en las Tonadillas hubiera podido exigirse algo más de ligereza o en su Turina predomina un énfasis quizá excesivo, en el resto de la oferta el tratamiento es ejemplar.

La soprano está en un buen momento vocal y la emisión –quizá no tanto la dicción– es impecable. Su interpretación de la pieza de Obradors es de gran aliento y las canciones de Montsalvatge pueden exhibir denominación de origen. Alejandro Zabala se muestra elocuente al piano y, salvo algún esporádico exceso en el uso del pedal, su acompañamiento es un lujo. Impecable el sonido y lujosa la presentación del Cd, con biografía y espectaculares fotos de la protagonista.

**Marcelo Cervelló**  
**Ópera Actual, número 150**

***Arias and overtures from Florence to Paris.***

**Maria Grazia Schiavone. Obras de Luigi Cherubini. Auser Musici. Dir.: C. Ipata. Hyperion. 1CD. 2012. Diverdi.**

Luigi Cherubini (1760-1842), compositor florentino afincado en París –donde acabó siendo director de su conservatorio y polémico orientador de la política musical de dicha institución–, fue muy valorado en su tiempo. El disco que ofrece Hyperion reúne muchas de sus obras de juventud –entre las cuales, cuatro oberturas: *Giulio Sabino*, 1786; *Demophon*, 1788; *Armida abbandonata*, 1782, y *Mesenzio, re d’Etruria*, 1782–, y varias arias de algunas de estas y otras óperas, todas ellas anteriores a su primera obra maestra, la *Médée* de París (1797).

Cherubini es una excelente muestra de la sensibilidad-frialdad neoclásica, y a pesar de que en el programa introductorio se diga lo contrario, no se hallaba aún en su plenitud creativa, como puede apreciarse sobre todo en su primera obertura, orquestalmente modesta y carente aún del que sería su vigor característico.

Las arias escogidas de estas óperas de su primera época son interesantes, sobre todo “Qual da venti combattuta”, de *Armida abbandonata*. Maria Grazia Schiavo luce una voz bien dotada para las exhibiciones de coloratura que demuestran la pervivencia, en plena época neoclásica, del gusto ornamental del Rococó; la soprano luce sus agilidades y su aportación, muy estimable. Es lo mejor de esta grabación, eficientemente servida por los Auser Musici que dirige con elegancia Carlo Ipata, especialista en música del siglo XVIII.

**Roger Alier**  
**Ópera Actual, número 150**

### **CONTACTA CON NOSOTROS**

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

--**Correo electrónico:** [paucasals@servimedia.net](mailto:paucasals@servimedia.net)

--**Correo postal:**

Revista Pau Casals  
Servimedia  
C/ Almansa, 66  
28039 Madrid