

PAU CASALS 301

10 de septiembre-10 de octubre de 2012

SUMARIO

- Breves:
 - 61ª temporada de ABAO-OLBE
 - AGAO programa dos títulos muy populares para este otoño
 - Carlos Álvarez en el Teatro Cervantes de Málaga
 - Cecilia Bartoli debutará en el rol de Norma

- Reportaje: Centenario del compositor John Cage pionero de la música aleatoria y electrónica

- Entrevista: Fabio Armiliato, entre Otello y Woody Allen
-
- Jazz: Alborada: jazz al alba, del norte y el sur

- Agenda

- Discos

61ª temporada de ABAO-OLBE

La Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO-OLBE) ha programado siete títulos, tres de ellos estrenos en la ciudad, para la temporada 2012-13, en la que la entidad celebrará su 60º aniversario, que se cumple el 9 de abril de 2013.

El curso comenzará el 29 de septiembre con *La Traviata* y finalizará en mayo con *La Bohème*. Las otras obras escogidas son *Tosca*, *María Stuarda*, *Un giorno di Regno*, *Król Roger* y *Les vêpres siciliennes*. En total, ABAO-OLBE ofrecerá 61 funciones entre ópera, el ciclo infantil ABAO Txiki –que contará con cinco títulos– y dos conciertos.

El título inaugural, *La Traviata*, será protagonizada por Ermonela Jaho, Artur Ruzinski y José Bros. En octubre llegará el turno de *Un giorno di Regno*, que contará con las voces de Dalibor Jenis y Paolo Bordogna, y entre noviembre y diciembre se estrenará en Bilbao *Król Roger* de Karol Szymanowski con Mariusz Kwiecien y Iano Tamar en un montaje coproducido con el Teatr Wielki Poznan. *Tosca* se podrá ver en enero con Violeta Urmana, Massimo Giordano y Falk Struckmann en una producción firmada por Núria Espert. El elenco de *Les vêpres siciliennes* (febrero) estará encabezado por Tamara Wilson, Gregory Kunde y Vladimir Stoyanov, mientras que *María Stuarda* será cantada por Sondra Radvanovsky y Veronica Simeoni. Inva Mula y Setefano Secco darán vida a los protagonistas de *La Bohème* en mayo. <http://www.abao.org>

Ópera Actual, número 152

AGAO programa dos títulos muy populares para este otoño

En otoño, la Asociación Gayarre de Amigos de la Ópera (AGAO) apuesta por dos títulos muy populares con repartos de lujo. El primero será *Madama Butterfly* (Baluarte, 27 de octubre) en versión semiescenificada. José Miguel Pérez Sierra se encargará de la dirección musical y Lánder Iglesias, de la escénica. El montaje contará con las voces de Amarilli Nizza, Andeka Gorrotxategi y Borja Quiza.

La segunda obra es *Lucia di Lammermoor* (Teatro Gayarre (23 y 25 de noviembre) con Miquel Ortega en el podio y regia de Alfonso Romero Mora. Los roles principales serán interpretados por Desirée Rancatore y José Ferrero.
<http://www.agao.es>

Ópera Actual, número 152

Carlos Álvarez en el Teatro Cervantes de Málaga

Será uno de los grandes atractivos de la programación del Teatro Cervantes de Málaga, ciudad natal del barítono, quien ofrecerá un recital acompañado por el pianista Rubén Fernández-Aguirre, previsto para marzo de 2013. El curso del coliseo malagueño incluye funciones de *Carmen*, *Lucia di Lammermoor*, *La Bohème* y *El milagro de zamarrilla*, ópera esta última del compositor Antonio Rozas y estrenada en 2003.

Ópera Actual, número 152

Cecilia Bartoli debutará en el rol de Norma

Será en la edición de 2013 del Festival de Pascua de Salzburgo. La mezzo italiana protagonizará la ópera de Bellini, que se ofrecerá en una nueva edición crítica realizada por Riccardo Minasi y Maurizio Biondi. El título, que se representará por primera vez en dicha ciudad austriaca, contará con la dirección musical de Giovanni Antonini y la escénica de Moshe Leiser y Patrice Caurier.

Ópera Actual, número 152

Reportaje

Centenario del compositor John Cage, pionero de la música aleatoria y electrónica

Este año se cumple el primer centenario del nacimiento de John Milton Cage (1912-1992), considerado como una de las figuras principales de la vanguardia de postguerra, y uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX. Fue pionero en el uso no estándar de instrumentos musicales, de la música aleatoria y electrónica. Su trabajo

junto con el coreógrafo Merce Cunningham tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la danza moderna.

En la década de los años 30, John Cage asume la idea difundida por el cineasta experimental Oskar Fisdünger según la cual el sonido es el alma de una cosa. Cage ve ahí una invitación a explorar los sonidos y los objetos. Esta noción cuasi mística del sonido lleva a Cage a expresarse del siguiente modo en su volumen de pensamientos *Silence*: "Escuchar sonidos que no son más que sonidos conduce a teorizar y sabemos que las emociones de los seres humanos son constantemente suscitadas por los encuentros con la naturaleza. ¿Una montaña, acaso, no evoca en nosotros una sensación de asombro? ¿Una noche en el bosque no da impresión de miedo? ¿No causa la muerte de un ser amado una profunda pena? ¿Hay algo más colérico e iracundo que la luz del relámpago o el ruido del trueno? Estas son mis propias reacciones frente a la naturaleza, que no se corresponden forzosamente con las de cualquier otra persona. La emoción se produce en la persona que lo siente, que lo sufre. Y cuando los sonidos son autorizados a ser ellos mismos, exigen a aquellos que los escuchan que lo hagan sin tenerlos que poner a prueba. La actitud contraria es la que apela a la facultad de respuesta o responsabilidad". (Hay aquí un juego de palabras en inglés: "response ability/responsability").

Cage se declara favorable al instinto de curiosidad del hombre y a su sed de descubrimientos; defiende una experiencia estética que encuentra sus objetos en la naturaleza y en la vida cotidiana. Se trata entonces de objetos, de ruidos o sonidos que desencadenan reacciones afectivas. Cualquiera que sea sensible a estas reacciones descubre el potencial expresivo de estos fenómenos. Cada sonido tiene su vida propia, su carácter y sus cualidades expresivas. Cuando Cage aborda los fenómenos por sí mismos, proclama a la vez un alejamiento de la concepción clásica de la forma. Insistir en el potencial expresivo y musical del entorno cotidiano equivale, por tanto, a quebrar la concepción clásica de la obra musical. La forma pierde así su función arquitectónica y Cage acabará atribuyéndose solamente finalidades negativas.

Al renunciar a continuar con el uso de los parámetros en sus composiciones, Cage defiende que esos mismos parámetros están ya de manera inmanente en todos los fenómenos de la vida cotidiana. Para resaltar la expresividad de un sonido o de un ruido aislado, Cage concibe un método de composición basado en duraciones estructuradas, que permiten integrar los sonidos más variados en un todo y dar a cada uno de ellos el espacio necesario para su desarrollo. En este punto, Pierre Boulez se muestra crítico con la idea de Cage, argumentando que en cuanto los sonidos crean una pieza extensa, estos sonidos, a priori inimitables, se repetirán continuamente, por tanto se perderá su carácter de individualidad.

Exploración de los fenómenos sonoros

Boulez se siente más partidario en todo caso, como sabemos, del método de composición heredado de Webern, en el que las funciones determinadas por el contexto dan una individualidad mucho más notoria a los fenómenos sonoros aislados, a pesar de su alto grado inicial de abstracción. Ni que decir tiene que Boulez se sitúa aquí en el marco conceptual de la obra musical cerrada sobre

sí misma. Precisamente, para Cage esta idea obstaculiza la exploración de los fenómenos sonoros. Si para Boulez el detalle existe únicamente en el interior del todo del que forma parte, en Cage importa la entidad independiente, aunque eso pueda provocar el debilitamiento de la obra, ya que el sonido no dispondría del espacio necesario para su evolución.

Cage, al negar la existencia de la obra musical como objeto mitológico y forma cerrada, nos quiere expresar su nula intención por dominar los sonidos ("Hay que dejar que los sonidos sean ellos mismos, solamente sonidos") y no someterlos a regla alguna. El empleo de las operaciones aleatorias (el juego de dados, consultas al *Libro de las mutaciones chino —I Ching—*, el recurso a los ordenadores) significa la aceptación de cualquier sonido que presuponga el azar, sin imponer ningún juicio de valor ("Trato de disponer mis materiales de composición de manera que yo no tenga ninguna idea del resultado final"). Al desprejuiciar a los sonidos, Cage propone el acto musical como un doble proceso: de interpretación, para el ejecutante, y de escucha, para el receptor, quien participa como absoluto protagonista en obras como 4'33" —donde el auténtico material sonoro viene producido por el ruido del público asistente al concierto— o como elemento de consulta —el oyente dicta, con sus imprevisibles reacciones, el camino y el desarrollo a seguir de una pieza concreta: "Cada obra, en vez de ser un objeto hecho por una persona, se convierte en un proceso puesto en movimiento por un grupo de personas".

Para John Cage es importante la participación en el arte: "El arte es algo social, no sólo obra de un creador en particular. Todos deben tener la oportunidad de hallar experiencias que de otra manera jamás hubieran sentido". Al estar desprovista de los signos convencionales de la tradición musical (exposición, desarrollo y conflicto interior), será el mismo receptor el encargado de otorgar el auténtico significado a la obra, completándola en lo que devendrá el estado último, perfecto de la pieza. El autor, desde el mismo momento en que se despreocupa del resultado final de la composición, da vía libre al receptor para que sea éste quien la "termine", le dé forma en su propia imaginación.

El sinsentido de la obra musical

A todo aquel osado que interpela a Cage acerca de las auténticas finalidades de su música, el compositor norteamericano responde citando al maestro de meditación zen Lao Tzu, advirtiéndole al público que sólo enfrentándose con la plena incompreensión y midiendo la propia estulticia se podrá llegar a aprehender el sentido profundo del Tao. A quien se atreve a objetar a Cage que la suya, en realidad, no merece calificarse como "música", al que, en fin, le plantea preguntas demasiado sutiles, el autor de *Music of changes* le responde rogándole que le vuelva a formular la pregunta; al nuevo enunciado de la cuestión, pide otra vez Cage que se le repita la pregunta; al tercer ruego, el interrogador se da cuenta de que la frase "por favor, ¿quiere repetirme la pregunta?" no constituye una petición real, sino la respuesta de Cage a la pregunta misma.

A Cage le encanta que el público se enfrente con el sinsentido de la obra musical (él añadiría el sinsentido "de la existencia"), de la misma manera que el maestro zen obliga al discípulo a reflexionar sobre el "koan": la adivinanza sin

solución de la que surge, indefectiblemente, la derrota de la inteligencia y, al mismo tiempo, la clarividencia. El receptor de una música de estas características haría bien en tener en cuenta que, en la consoladora unidad del Tao japonés, cada sonido vale, engloba todos los sonidos; cada encuentro sonoro será el más feliz y el más rico en revelaciones.

"Al que escucha —dice Cage— no le quedará sino abdicar de su propia formación y cultura y perderse en la exactitud de un infinito musical reencontrado". "La música a la que yo me dedico no tiene necesariamente que llamarse música. En ella no hay nada para recordar después. No hay temas, sólo la actividad de sonido y silencio. Quien al escucharla la considere una vivencia significativa pronto se dará cuenta de que el oído recibe cuanto suena en la vida cotidiana Con alegría y satisfacción. Se ha puesto fin a la selección injusta, a la dicotomía entre la idea y el objeto, el arte y la vida".

La de Cage es, pues, una música que surge de la vida misma. La "obra de arte" en este caso es el conjunto de realidades sonoras que conforman nuestro entorno. Para Cage, "la música tiene por finalidad templar el espíritu aportándole serenidad, haciéndolo sensible a las influencias divinas". Las lecturas que John Cage efectúa de los textos de Henry Thoreau (*Empty Words*) y James Joyce (*Roaratorio*) se cuentan, en su serenidad y suspensión temporal, entre las creaciones más sugestivas del músico norteamericano. Elaborado a base de "mesostics" (acrósticos del nombre de James Joyce) a partir de fragmentos del *Finnegan's Wake*, *Roaratorio* es un compendio de todos los sonidos pertenecientes a los lugares citados o imaginados en su libro por Joyce.

El monumental ensamblaje sonoro opera en la escucha como un universo sin principio ni fin. Al igual que *Finnegan's*, la pieza musical *Roaratorio* se concibe como un ciclo, un continuo. A la vez que el libro, la música no posee direccionalidad alguna. Cada palabra contiene en sí misma múltiples palabras. Cada sonido, multitud de sonidos. *Roaratorio* aporta, además, otro dato apasionante: se sabe que Joyce quedó casi ciego al final de su vida. Es muy probable que el escritor dublinés llegara a pensar que el, *Finnegan's Wake*, más que leído, debería ser escuchado. Según Cage, "...el más directo contacto con las palabras del libro se realiza a través de su escucha".

Cage deja que el libro produzca su propio sonido, que nos enseñe su música —la del caos de las palabras y del mundo—, que nos enseñe su belleza —la del canto popular irlandés, la de las campanas, el agua, el fuego y los pájaros. La voz dulce y melodiosa de Cage nos hace participar del misterio de la palabra, palabra y sonido múltiple, del gran circo que es *Fanega 's Wake*.

El silencio

Dice Cage: "Es posible encontrar la belleza en el silencio, en el intimismo". No le preocupa tanto a Cage la expresividad de la música como que, a través del ensamblaje de los sonidos, el receptor perciba una auténtica reflexión del autor sobre la vida. Y esa vida es la de alguien que también se ve impelido al silencio, al silencio místico del viejo Maestro Eckhart, quien, según Cage,

"rezaba en la tranquilidad absoluta del silencio, que es donde se escucha la palabra de Dios".

Las técnicas de composición van estrechamente ligadas a las conferencias de Cage, de forma que sus escritos se convierten en auténticas demostraciones teóricas de las piezas musicales. La estructura rítmica es tratada en *Lecture on Nothing* y el azar, en *Juilliard Lecture*. Sobre la simultaneidad, habla Cage en *Where Are We Going? and What Are We Doing?* y acerca de la amplificación, en *Talk I*. En todos los casos, se trata de una escritura puramente artística y Cage aprovecha para aplicar en ella los materiales de su lenguaje. Cage experimenta con la manipulación de pequeñas unidades de lenguaje, de lo que obtiene una serie de textos para integrarlos en el ciclo *Song Books*.

El texto que contiene la sección *Solo 5* de estos *Song Books*, consta de una mezcla de letras determinadas por azar y tomadas de una página del diario de Thoreau. En *Empty words*, usa el mismo método. Escribe Cage el texto dividiendo el original de Thoreau en líneas y estrofas, basándose en la puntuación que marca el texto de partida. En *Lecture on Nothing*, por su parte, plantea Cage la posibilidad de que los sonidos puedan existir por sí mismos, sin estar obligatoriamente manipulados por el autor. Este desinterés por la obra, la actitud de objetivismo, con el fin de no enturbiar el sentido real de los sonidos, no tiene nada que ver con un pensamiento nihilista. Es más bien una actitud que tiene sus raíces en la "inconsciencia divina" promulgada por el Maestro Eckhart y que se basa en la negación de ideas fijas, una negación que, en última instancia, lo acepte todo.

La *Nada* de Cage conecta con lo que el Maestro Suzuki dice acerca del vacío del Budismo: "Un cero lleno de infinitas posibilidades, un vacío de inagotables contenidos". La mayor parte de las ideas expuestas en *Lecture on Something* se deben a la influencia que sobre Cage ejerce Morton Feldman, a quien conociera en 1950.

El importante papel que juega en Cage la idea de la no-continuidad proviene de la influencia que sobre él tuvieron las piezas gráficas de Feldman, donde las alturas pueden ser tocadas tal como las entiende el intérprete. Feldman parte ahí de la idea de que, con notaciones gráficas, es posible emplear diferentes grupos de sonidos y no unas específicas combinaciones de alturas. Cage termina, pues, aceptando y adoptando los gráficos expuestos en las primeras obras de Feldman como la aceptación de todos los sonidos en cualquier combinación posible. El uso del espacio en Feldman equivale a la utilización de las estructuras rítmicas por parte de Cage, aunque en Feldman se aceptan todos los sonidos de forma igual a lo largo de toda la pieza.

En el *String Quartet in four parts*, los fenómenos musicales poseen una cualidad estática y, al mismo, tiempo, una notoria falta de ambición o de propósito. La secular progresión de un acorde a otro en la armonía funcional la sustituye aquí Cage tratando cada acorde como un sonido aparte; se seleccionan cuidadosamente los acordes solamente en función de su sonoridad. Nace así una sola línea melódica, una "línea en el espacio rítmico",

creada por los acordes de este ensamblaje de la misma manera como se enhebran las perlas de un collar.

La reducción al silencio del *String Quartet in four parts* se extrema en *4'33"*, la "silent piece" de Cage y que es la cima del pensamiento expuesto en *Lecture on Nothing* y la finalidad última de la influencia del Maestro Eckhart. Los sonidos, como se sabe, de *4'33"* no son interpretados por músico alguno y significan la entrada de los elementos de azar e indeterminación en este músico. Dividida en tres partes de longitud fijada, en la obra late la idea de un silencio estructurado. Según Cage, si todos los sonidos se suceden teniendo en cuenta el orden de la estructura rítmica, semejante a una estructura cuya función fuese englobar cualquier sonido (los ambientales, incluso un silencio de muerte), esos mismos sonidos tendrían lugar dentro de un orden estructural. Inmersión en el vacío, la pieza *4'33"* es otro claro homenaje al mundo de Eckhart y a su invitación a escuchar el "mundo oculto, escondido".

Períodos

La obra de Cage es susceptible de partición en tres períodos. El primero, que comprende de 1938 a 1950, está dominado por las piezas de percusión, el tono igualmente percusivo de las piezas para piano preparado y el minimalismo derivado de Satie. El segundo (1950-1980), corresponde a las piezas con elementos de azar, la inserción de materiales preexistentes y los collages (*Atlas eclípticalis*, *Song books*, *Concierto para piano*, *Fontana mix*) y el tercero (1980-1992), coincide con el último tramo de su vida, dedicado a una obra musical de gran austeridad y economía de medios.

En el empleo de la percusión del primer período (*Trio*, *First Construction in metal*, *Imaginary landscape*), hay que entender el afán de Cage, como seguidor de Varese, por rechazar toda estructura musical convencional y el gusto melódico tradicional, aparte de la obsesión por el ruido: "Creo que el uso del ruido hará que la música avance hasta que alcance una sonoridad producida mayoritariamente por los materiales electrónicos".

Cage es mucho más visionario en el ensayo de 1938 *The Future in Music: Credo*: "Si en el pasado, el punto de discusión en la música se centraba entre la disonancia y la consonancia, en el inmediato futuro será entre el ruido y los sonidos llamados musicales". Cage prefiere ya en aquellos años sustituir la palabra música por "organización del sonido". Hijo de inventor, para Cage era fundamental abordar la música desde el mismo campo de la invención de nuevos sonidos, formas y métodos de composición. La estructura eminentemente rítmica de las obras de percusión dará paso a la línea fundamentalmente melódica de las obras para piano, inspiradas lejanamente en el postimpresionismo y la reducción de materiales de un Satie (*Dream*, *Root of an unfocus*, *A room...*).

Si en las piezas de percusión la música se construye con bloques de sonido organizado, según el patrón fijado por la estructura rítmica, en las piezas para piano preparado el mismo material invita a un énfasis en la melodía. Cage monta una ilusión sonora por medio de ornamentos y sutiles inflexiones. Son

siempre obras de pocas notas, de una gran levedad, pero en el caso de las piezas de larga duración o mayor complejidad, como las formidables y visionarias *The perilous night* y *Four walls*, se asiste a momentos de una extasiante inmovilidad.

En las *Sonatas e Interludios para piano preparado* se escucha al Cage más emocional y expresivo. Concebidas como un "ensayo para expresar en música emociones imperecederas", las *Sonatas*, aun sin llevar un programa explícito, muestran todo un abanico de expresiones, siendo las más vehementes la tercera y la novena, mientras que las cuatro últimas son las que menos carga emocional contienen y, a la vez, son las más ricas musicalmente.

La misma superficie plana, límpida, exhibida en el *String Quartet in four parts*, en donde la Voz de la composición respira a través de los instrumentos, se encuentra en el resto de piezas que para la misma formación Cage escribiera en los años 80, su último y fértil período creativo: *Music 4*, *Thirty pieces four string quartet* o *Four*, donde el sentimiento místico se hace aún más explícito. Una gran austeridad formal se percibe en las muchas piezas que Cage compone en esta década de los 80 para pequeños grupos instrumentales, las llamadas "number pieces", en razón de que cada obra se titula según el número de instrumentos que comporta: *One*, *Five*, *Seven* o la lapidaria *Ryoanji*: severa procesión de sonidos mantenidos y de silencios, ritmo inmutable de la percusión a la manera de un ritual japonés.

Estas piezas se basan en sonidos individuales, la mayoría, tranquilos y quietos, de larga duración, con el silencio como elemento omnipresente. Por su delicadeza de diseño, estas piezas no están muy lejos de la estructura sutil del haiku japonés (*Five*) e igualmente se aproximan a los espacios sonoros creados por Luigi Nono, en donde a los enormes silencios suceden aglomerados de notas o líneas melódicas que, como materia viva que son, nunca se resuelven.

Scherzo, número 276
Francisco Ramos

Entrevista

Fabio Armiliato, entre Otello y Woody Allen

El tenor Fabio Armiliato tiene dos poderosas razones para encarar la próxima temporada con mucha ilusión: es la que marca el 25º aniversario de su carrera y, además, su debut cinematográfico, pero no en uno de los ciclos de ópera en cine que hoy proliferan, sino en la última película de Woody Allen.

Este mes de septiembre llega a los cines españoles *To Rome with love*, la última película de Woody Allen en la que Fabio Armiliato participa dando vida al dueño de una funeraria que accidentalmente se transforma en cantante de

ópera. Una experiencia que, para el tenor italiano, ha sido “inolvidable y muy enriquecedora”.

“Siempre me ha apasionado el cine, pero la verdad es que nunca imaginé que podría aparecer como actor en una película. Esta ha sido mi primera experiencia y resultó francamente estimulante, sobre todo al trabajar al lado de actores tan prestigiosos como Penélope Cruz, Alec Baldwin o Roberto Benigni y, por supuesto, a las órdenes de un maestro como Woody Allen”, director de reconocida afición a la música y que también ha incursionado en la dirección de escena operística.

Un año después del rodaje y a la espera de la distribución del film, el cantante genovés sigue entusiasmado. “Allen es un genio, capaz de hacer que te sientas cómodo para sacar lo mejor de ti. Tiene las ideas muy claras pero siempre está dispuesto a escuchar la opinión de quienes trabajan con él. Por otra parte, me satisface mucho comprobar que mi trabajo ha sido bien recibido en Italia. Es verdad: la crítica lo ha saludado como toda una revelación.

- ¿Cómo surgió esta colaboración?

- Todo ocurrió muy deprisa; cuando me convocaron para el casting en Roma creí que se trataba de una aparición fugaz y desde luego no en un papel importante. El guión me llegó solo unos días antes de empezar el rodaje y mi mayor satisfacción fue la de oír a Allen decirme “¡no hubiera podido escoger un mejor tenor-actor”. En cualquier caso, esta aventura cinematográfica nunca hará disminuir mi pasión por la ópera y por mi profesión.

- ¿Qué le parece el fenómeno de la ópera en el cine? ¿La cámara condiciona?

- Se trata de una gran innovación que permite disfrutar de las producciones de los grandes teatros, y evidentemente para el cantante supone una responsabilidad más. En lo que respecta a la actuación, hay que aclarar que el canto no permite siempre una mímica facial relajada, y por tanto te ves penalizado en los primeros planos. Por otra parte, será siempre interesante ver cómo el cantante aporta su competencia técnica en una función en directo. Yo recuerdo que en mis años de formación iba en busca de vídeos de actuaciones en vivo de los grandes cantantes, documentos que me resultaban muy útiles a la hora de estudiar.

- Desde hace unos años está orientando su repertorio hacia papeles más dramáticos. ¿Cómo valora esta evolución?

- Para mí la elección del repertorio ha sido siempre algo muy importante. Cuando empezaba hice algunas óperas de cierto compromiso para darme a conocer, pero tratando siempre de que óperas como *Lucia*, *Rigoletto* o *Traviata* compensasen el efecto para conseguir una vocalidad más flexible. El *bel canto* resulta ideal para aprender a ligar los sonidos y para apoyar la voz sin forzar el volumen. En mis primeros seis años de carrera canté muchas óperas verdianas y cuando la voz estuvo perfectamente consolidada decidí obedecer a mi temperamento, que me pedía óperas más intensas en el plano interpretativo cultivando el repertorio verista, aunque esperé el tiempo necesario hasta adquirir la plena madurez artística para medirme con Andrea Chénier.

La voz y mi experiencia como intérprete se han consolidado, pero no quisiera perder el timbre tenoril y la extensión del registro, y por ello sigo haciendo mis ejercicios vocales con arias belcantistas, Rossini incluido, a fin de preservar la facilidad del canto en la zona de paso.

- Hace ahora algo más de un año debutó como Otello. ¿Ha vuelto a cantar el papel?

- Después de muchos años de carrera decidí cantar el Otello porque se daba una circunstancia especial en Lieja y junto a Daniela Dessì –para mí, sin duda, la mejor Desdémona de la postguerra– con una producción escénica de Stefano Mazzolis di Palafrera, el director del teatro belga, y con dirección musical de Paolo Arrivabeni. Traté de dar una lectura válida del personaje tanto musical como interpretativamente, siempre siendo lo más fiel a la partitura, además de ser consciente de que puedo mejorar los resultados en interpretaciones sucesivas. De hecho tengo varios proyectos al respecto; en especial uno de ellos, que tendrá por marco mi propia ciudad, Génova.

- ¿Qué recuerdo tiene de una de las primeras óperas que cantó, *La cena delle beffe*?

- Sí, apenas comenzaba: fue en 1988 cuando se me ofreció la oportunidad de cantar esta difícil ópera de Giordano de la que me sedujeron tanto su teatralidad como la inspiración melódica. Recuerdo que la hice tanto en Wexford como en Foggia, la ciudad natal del compositor, y en el mismo año, tratando de darle toda la carga emotiva que requiere. La experiencia resultó muy satisfactoria, pero me hizo reflexionar en el sentido de que hay que tener mucho cuidado con la elección del repertorio... Hay que aprender a decir “no” cuando se te ofrecen cosas que pueden dañar tu vocalidad.

- En los últimos meses ha tenido que cancelar su participación en algunas óperas. ¿Por qué?

- 2010 fue para mí un año importante en el desarrollo de mi carrera, pero en enero tuve que someterme a una pequeña intervención quirúrgica de la que tardé en recuperarme, no por la operación en sí, sino por el debilitamiento de mi organismo como consecuencia de ella. En el invierno siguiente tuve un par de infecciones víricas –cosa que no me había ocurrido en años– y tanto las horas de estudio como las funciones salieron perjudicadas. Cuando un cantante cancela una función lo hace ante todo por respeto al público, pues la generosidad en el esfuerzo cuando no se está en condiciones puede tener consecuencias funestas.

Por eso decidí no correr riesgos innecesarios al no poder presentarme en óptimo estado vocal. Pero a veces te arriesgas, ya que para eso somos artistas: por eso estoy muy agradecido del público del Liceu de Barcelona, por la forma en que me apoyó en las funciones de *Adriana Lecouvreur* tras el incidente de la primera representación, que decidí no concluir al encontrarme indispuerto. Las siguientes funciones fueron muy bien, pero el apoyo que recibí de la dirección del teatro, de mis compañeros y del público es algo que no olvidaré nunca y que ha reforzado los lazos de afecto que me ligan con el Liceu y con Barcelona.

- Usted celebra 25 años de carrera, pero hay muchos cantantes que triunfan y desaparecen del mercado casi de inmediato. ¿A qué lo atribuye?

- Cuando empecé a cantar tenía que vérmelas con un mundo muy competitivo. Era el momento de máximo esplendor de Domingo, Pavarotti, Carreras y Kraus y otros tenores como Giacomini, Martinucci, Cecchele, Merighi o Aragall obtenían también grandes éxitos. Había que esmerarse en el aprendizaje, aceptar cometidos de *cover*, asimilar todo lo posible del director durante los ensayos y escuchar con atención a los colegas más preparados. En ese momento el fenómeno de los Tres Tenores creó, en mi opinión, algo de confusión y llevó a un *crossover* en el que se acercaban a la ópera muchos artistas de otros ámbitos de manera un tanto aproximativa.

En cuanto al Star System impuesto por las discográficas, entre la generación de Domingo y la mía hay un lapso de tiempo en el que no han surgido estrellas importantes, fenómeno al que ha contribuido posteriormente las crisis del disco y su frenética búsqueda de nuevos ídolos, sin importar que fuesen derribados poco tiempo después.

Todo esto ha acabado favoreciendo la mediocridad y la superficialidad en la preparación de los profesionales del canto, sistema que perjudica claramente a los jóvenes emergentes y crea desilusión en el público. Hoy se quiere correr mucho y el mundo de la ópera requiere tiempo para la madurez profesional en mucha mayor medida que en otras formas del mundo del espectáculo. El resultado de todo ello afecta la calidad y la duración de las carreras. Si se canta demasiado el físico lo acusa y con las primeras dificultades los intérpretes jóvenes sufren crisis que a menudo resultan irreversibles.

- Ha mencionado en diversas ocasiones a Alfredo Kraus como ejemplo de carrera profesional. ¿A qué otras figuras tiene como ejemplo?

- Kraus representa un modelo de técnica, pero también de señorío y de elegancia; su musicalidad y su actitud en escena hacen de él una figura aún viva y de referencia en el modo de orientar una carrera larga y coherente. Para él fue siempre esencial la cuidadosa elección del repertorio para dar valor y distinción a su vocalidad. Por otra parte, la voz que me hizo enamorarme del estudio del canto fue la de Beniamino Gigli, aunque la que más me ha hecho vibrar como oyente y como estudiante de canto fue la de Franco Corelli. También el encuentro con Daniela Dessì ha sido decisivo para mi desarrollo artístico y, en su caso, valdrían las mismas palabras dedicadas a Kraus sobre cómo gestionar el repertorio, la voz y la carrera.

¿Cómo está viviendo la crisis económica el colectivo de cantantes?

- Se trata de otro signo de los tiempos que nos debería hacer reflexionar. La crisis de valores y las dificultades económicas están afectando a los programadores, a las fundaciones culturales y a las estructuras dedicadas al mantenimiento y a la divulgación del patrimonio artístico mundial. Yo creo firmemente en el valor de la cultura en general y de la ópera en particular. Los recortes en cultura constituyen un grave error porque impiden el desarrollo de los mejores aspectos de la naturaleza humana.

Nosotros, los cantantes, queremos mostrar nuestro compromiso con el reforzamiento de la vida cultural, musical y artística de nuestros países. Para los italianos la ópera, que hemos divulgado por el mundo durante siglos, es nuestro mayor orgullo y causa tristeza ver que los teatros italianos, que han acogido el nacimiento de los títulos más famosos, experimentan ahora unas dificultades que hacen temer incluso por su continuidad. Debemos hacer cada vez más actual este mensaje y hacer que los mismos teatros se comprometan en el mismo sentido. Sólo facilitando a las nuevas generaciones el acceso al arte y a la cultura se llegará a transformar una sociedad excesivamente consagrada al culto de lo superfluo y lo inútil.

- ¿Cuál cree que es el futuro del género a nivel internacional?

Yo soy optimista por naturaleza y creo que los períodos de dificultad pueden llegar a ser inevitables para volver a encontrar valores fundamentales en los que creer para construir un futuro más sereno. Las entidades líricas y los teatros no pueden vivir solamente de las subvenciones estatales y ahora nos estamos empezando a dar cuenta de esta realidad irreversible. La iniciativa privada, sin embargo, debe ser motivada y estimulada con compensaciones por sus inversiones y a los estados les compete favorecer al máximo esta tendencia a través de las correspondientes medidas de desgravación en los impuestos de quien invierta en cultura.

- Ha mostrado su ilusión por cantar Hoffmann, Werther o Lohengrin. ¿Hay proyectos?

- Mantengo la voluntad de ampliar mi repertorio en ese sentido, pero me doy cuenta de que hoy en día existen modas y estilos interpretativos que me dificultan el acceso. Hoffmann y Werther se consideran ahora roles casi exclusivos para tenores ligeros y no parece que la cosa vaya a cambiar por el momento. En el caso de las óperas alemanas, considero que un requisito esencial es el de conocer bien el idioma, pues ya existen tenores especializados en el repertorio wagneriano que siempre tendrán una más acusada competencia en ese campo. Esto no quiere decir, obviamente, que haya descartado estos proyectos, que sólo volverán a aflorar cuando se de una actitud de mayor apertura en quienes dirigen los teatros o deciden los destinos del mundo de la ópera.

- Junto a su pareja, la soprano Daniela Dessì, ha desarrollado una importante carrera discográfica. ¿Qué proyectos tienen en este ámbito?

- Me siento muy orgulloso del periplo artístico que hemos hecho con Daniela en estos 12 años de vida en común y de colaboración artística. Hemos dado vida a los grandes amores del melodrama a través de nuestras interpretaciones – solo en Barcelona, y en los últimos diez años, hemos cantado *Aida*, *Tosca*, *Mano Lescaut*, *Andrea Chénier*, *Turandot*, *Madama Butterfly* y *Adriana Lecouvreur*– y muchos de estos títulos han sido luego publicados en CD o en DVD. Está próximo a aparecer el DVD de *Otello* que grabamos en Lieja el año pasado y los discos de *Francesca da Rimini* e *Il Trovatore* en la etiqueta alemana Solo Voce. También, durante el Año Verdi, aparecerá la grabación de *I vespri siciliani* del Festival Verdi de Parma en un DVD de Unitel.

Mi nuevo CD para DECCA titulado *Recitar!* saldrá paralelamente a la distribución de la película *To Rome with love* y junto a las arias más famosas de mi repertorio se incluirá el aria de *Pagliacci* que canto en el film. En 2001, y con ocasión del centenario verdiano ya grabé un CD con el *Himno de las Naciones* y una selección de arias verdianas, y en este momento estoy preparando otras de sus arias con vistas a un tercer CD que cierre la edición íntegra de las arias de tenor de un compositor al que considero el más grande de entre los italianos. Tengo otras sorpresas discográficas en preparación: una de mis ilusiones más grandes sería hacer un disco con canciones compuestas por mí, una faceta de compositor que se remonta a los tiempos en que, muy joven aún, tocaba el teclado en un conjunto de música ligera. Veremos...

Ópera Actual, número 152
Sergi Sánchez

Jazz

Alborada: jazz al alba, del norte y del sur

Hace tiempo que en Andalucía se contempla el mundo con puntos cardinales propios. El ciclo denominado *El jazz viene del sur*, producido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con la colaboración del Instituto Andaluz de! Flamenco, concluye acertadamente que la memoria jazzística cuenta con evidentes raíces musicales sureñas. Y mucho más, ya que los responsables de este proyecto se empeñan en mostrarle un presente y un futuro al género, algo que habitualmente no sucede; ya se sabe, el norte no mira al sur y al revés, o cuando se miran, no se miran a los ojos.

El ciclo suscitó todas las atenciones a partir de la que hoy es una de las alianzas artísticas y creativas más solicitadas por los programadores, la que firmaron el *tocaor* Pepe Habichuela y el contrabajista Dave Holland. O la que pergeñaron el pianista Diego Amador y el también contrabajista Charlie Haden y el clarinetista y bandoneonista Michel Portal.

Muchas son las aventuras felices que han tenido lugar sobre la noble tarima del Teatro Central de Sevilla, pero sin duda estos encuentros le han dado justo altavoz a esta suerte de laboratorio en el que, aquí sí, norte y sur se miran sin complejos. La última iniciativa de sus organizadores ha sido la de juntar a un histórico del jazz más escorado, el saxofonista David Liebman, y el guitarrista Dani Morón. No obstante, en esta nueva y dichosa asociación de ideas musicales destaca por encima, casi de sus protagonistas, la excusa del encuentro, esto es, rendir a una pareja anticipada a su tiempo, la formada por el guitarrista Ramón Montoya y el saxofonista Fernando Vilches.

El proyecto lleva por título genérico *Alborada* y a él se suman el contrabajista Manuel Posadas "Popo" y el percusionista y baterista Guillermo McGill. Todos ellos rememoran y actualizan el repertorio que la pareja de maestros anteriormente citada plasmara, en 1925, en tres discos a dúo. La fecha bien pudiera marcar el nacimiento del *jazz-flamenco*, aunque de todos es sabido que hasta la llegada de Pedro Iturralde, primero, y sobre todo de Chano

Domínguez y Jorge Pardo, después, este lenguaje no adquiriría rango categórico. Es más; a esta primera mitad del siglo XX también pertenecen otras alianzas similares, caso del cantaor "Niño de Marchena", el propio Vilches y su obra *Sol y sombra*, o caso del guitarrista Sabicas y el saxofonista "El Negro Aquilino".

Sea como fuere, *Alborada* surge con la intención de recuperar el esfuerzo artístico, pionero y vanguardista de Montoya y Vilches, dignificando una aventura no suficientemente analizada ni desarrollada. y es que, exotismos al margen, los dos intérpretes muestran en estos tres álbumes una gran audacia creativa, más si cualquiera piensa en el año de su elaboración. En la delantera de *Alborada* luce con brillos propios el saxofonista y flautista David Liebman, educado en una de las mejores escuelas, la de Miles Davis, El neoyorquino está demostrando que lleva muy bien eso de la madurez, haciendo gala de una valentía y frescura interpretativas que a buen seguro le estimula su contacto con los jóvenes, ya que desarrolla igualmente una intensa actividad académica como profesor en instituciones tan prestigiosas como la Manhattan School of Music.

Hay en *Alborada*, sin embargo, otro gran patriarca musical, el percusionista y baterista uruguayo Guillermo McGill, encargado de transcribir y adaptar las piezas originales de Montoya y Vilches, y escribiendo los arreglos de las otras piezas compuestas por el resto del grupo. No fue tarea fácil: "Ramón Montoya pertenece a una época en la que la forma de interpretar el flamenco tendía a valorar el sonido y la línea melódica, más que el ritmo, ya que los palos rítmicos no fueron valorados hasta algunas décadas más tarde. Este hecho convierte este trabajo en algo extremadamente delicado, ya que es necesario mantener cierto equilibrio entre la estética de la época de Montoya y la inclusión de un saxofonista que encarna la vanguardia del jazz, como es David.

En la seriedad de este planteamiento está la garantía de que este proyecto sea respetuoso con la obra del gran Montoya, sin olvidar que él, como todos los grandes, fue un transgresor e hizo avanzar hacia la gran cultura flamenca". McGill es otra de esas perlas con que cuenta el jazz español —lleva entre nosotros hace años— y uno de los grandes baluartes actuales de la composición jazzística. Sus numerosos premios y sus cuatro discos como líder —*Los sueños y el tiempo* (1999), *Cielo* (2002), *Oración* (2005) y *Tan cerca* (2008) así lo avalan.

Para concluir, habría que reseñar que cuando la abultada agenda del saxofonista norteamericano impide su participación, *Alborada* echa mano de otros dos sólidos instrumentistas, Julián Argüelles o Perico Sambeal, lo cual, no sólo impide el fallecimiento del proyecto, sino que se beneficia y enriquece de otros puntos de vista musicales. Recientemente, *Alborada* presentó sus avales en el Palacio de las Bellas Artes de Bruselas y el Festival Jazzahead de Bremen.

**Pablo Sanz
Scherzo, 276**

Agenda

Centro Nacional de Difusión Musical (Auditorio Nacional de Música de Madrid)

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

Il Complesso Barrocco. 28 de octubre, 2012. (Sala Sinfónica).

Haendel: Rodelinda. Karina Gauvin, Sonia Prina, romina Basso, Topi Lehtipuu.
Dir. Alan Curtis

Amistades peligrosas. Concierto extraordinario de Cecilia Bartoli. 13 de diciembre, 2012 (Sala Sinfónica)

Kammerorchester Basel.

Yo soy la locura. 10 de octubre de 2012. (Sala de Cámara)

Raquel Andueza (soprano) y La Galanía.

Cuatro libros de madrigales (Monteverdi). 13 de noviembre, 2012. (Sala de Cámara)

Les Arts Florissants. Director. Paul Agnew

Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (Abao-Olbe)

<http://www.abao.org/es>

La Traviata (Giuseppe Verdi) 29 de septiembre, 2, 5, 6 y 8 de octubre de 2012.

Ermonela Jaho/Davinia Rodríguez, José Bros/ Merunas Vitulskis; Artur Rucinski/ Luis Cansino. Bilbao Orkestra Sinfonikoa. C.O.B. Dir. Boris Dujin. Dir musical. Keri Lynn Wilson. Dir de escena: Pier Luisgi Pizzi.

Un giorno di regno (Giuseppe Verdi). 27 y 30 de octubre y 2 y 5 de noviembre de 2012.

Dalibor Jenis, Paolo Bordogna, Irina Lungu, Silvia Vázquez, José Manuel Zapata. Orquesta Sinfónica de Navarra. C.O.B. Dir.: Boris Dujin. Dir. musical: Alberto Zedda. Dir. de esc.: Pier Luigi Pizzi.

Krol Róger (Karol Szymanowski) 24, 27, 30 de noviembre y 3 de diciembre 2012.

Mariusz Kwiecien, Iano Tamar, José Luis Sola, Francisco Bas. Euskadiko Orkestra Sinfonikoa. Dir. Boris Dujin. Leioa Kantika Korala. Dir. Musical: Lukasz Borrowicz. Dir. de escena: Michal Znaniecki.

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

La forza del destino (Giuseppe Verdi) 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18 y 20 de octubre, 2012

Violeta Urmana, Marianne Cornetti, Marcello Giordani, Ludovic Tézier, Vitalij Kowaljow, Micaela Carosi, Enkelejda Shkosa, Zoran Todorovitch, Luca Salsi, Carlo Colombara, Norma Fantini, Anna Smirnova, Alfred Kim, Vladimir Stoyanov.

Dir. musical: Renato Palumbo. Dir. esc. Jean-Claude Auvray.

L'Elisir d'amore (Gaetano Donizetti) 11, 14,16 y 18 de noviembre de 2012.

Javier Camarena, Nicole Cabell, Àngel Òdena, Simone Alberghini, Rolando Villazón, Aleksandra Kurzak, Joan Martín-Royo, Ambrogio Maestri, Cristina Obregón. Dir.: Daniele Callegari. Dir. esc.: Mario Gas.

Rusalka (Antonin Dvorák) 22, 27 y 30 de diciembre, 2012

Camilla Nylund, Klaus Florian Vogt, Ildiko Komlosi, Emily Magee.
Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. mus. Andrew Davis.
Dir. esc.: Stefan Herheim.

Discos

Lieder von Johannes Brahms.

Brigitte Fassbaender T. Riebl, viola; I. Gage, piano. A CANTA 233493. 1 CD. (1982) 2012. Harmonia Mundi.

Los admiradores de la voz humana no pueden dejar de perderse esta joya que ahora regresa al mercado discográfico con un remasterizado impecable: la gran Brigitte Fassbaender desgrana un puñado de *Lieder* de Brahms cargándolos de sentido dramático y llevándolos al terreno teatral; su voz dúctil, flexible y tremendamente expresiva transforma estas piezas en auténticas joyas en las que el fraseo de la cantante penetra en las poesías para envolverlas de pasión y sentido, de emociones que queman, que duelen, que alegran, que involucran al oyente en un mundo de belleza y pasiones.

En la voz de Fassbaender cada *Lied* es una escena teatral. La grabación, de 1982, llega con la mezzo en plenitud, aquí felizmente acompañada por un inspirado Irwin Gage, a quienes se une en un par de canciones Thomas Rieble con su viola.

**Ópera Actual, número 152
Laura Byron**

Bellissimo French Opera

Fragmentos de *Les Danaïdes, Les Huguenots, La reine de Saba, Roma, Chérubin, Polyeucte* y otras obras. M. Caballé, D. Rancatore, J.-W. Lee, C. Remigio, M. Breedt, A. M. Sánchez y otros. Diversas orquestas y directores. Dynamic Cds 719. 1 Cd. (1983-2008) 2012. Verdi.

Bajo el epígrafe Bellísimo el sello Dynamic ofrece una selección de fragmentos operísticos, en esta ocasión, dedicada al repertorio francés. Como aperitivo está muy bien el rescatar *Les Danaïdes* de Salieri en la voz espléndida de Montserrat Caballé en 1983, así como *Les Huguenots*, cuyo “O beau pays” canta dignamente Desirée Rancatore. Hay también rarezas destacables como *La reine de Saba* de Gounod y la massenetiana Roma, en la voz del tenor Warren Mok, o la incursión de la soprano Ana María Sánchez en 2004 con el Massenet de *Le roi de Lahore*, aunque por debajo de la cima de Joan Sutherland en 1979 en dicho título.

Mucho más interesante es el aria de tenor de *Les pêcheurs de perles*, cantada por un correcto Jasu Nakajima, aunque mucho mejor Annick Massis, que rinde plena justicia al delicado y exigente a la vez rol de Leïla en dicho infrecuente Bizet. Cierra la recopilación la versión italiana para barítono, concebida por el propio Massenet para Mattia Battistini, cantada en esta ocasión por un digno Luca Grassi en el aria “Ah, non mi ridestar”, rareza entre las rarezas, pero que permite tener en un doble álbum arias con una excelente selección, que tal vez pueda estimular a comprar las versiones completas disponibles en catálogo de la firma italiana.

Ópera Actual, número 152
Josep Subirà

Schwanengesang

Franz Schubert. M. Goerne, barítono; C. Eschenbach, piano. Harmonia Mundi Hmc 902139.40. 2 CD. 2012.

Esta nueva entrega de la *Matthias Goerne Schubert Edition* se centra en el último de los grandes ciclos schubertianos, el sublime *Schwanengesang*, una colección que los editores del compositor construyeron para la posteridad. Goerne se pasea por poesías y melodías con su incontestable sabiduría, ahora cubierta además de una pátina que solo dan los años, en el mejor sentido de la figura retórica: el barítono alemán está sublime, colocando su versión a la altura de las más grandes de la discografía, con un fraseo que cincela, que esculpe.

¿Qué destacar? Es imposible subrayar alguna de las canciones, todas y cada una de ellas transformada en un concentrado de emociones. El discurso tiene como base el juego armónico ideal en la figura de Christoph Eschenbach, todo ello servido en un producto de audio pluscuamperfecto, sólido, de sonido envolvente y que enriquece voz y teclado. Grabado en estudio en febrero de 2010 y en enero de 2011, este disco es, a la vez, un lujo técnico y artístico. Se incluye como bonus en un segundo disco la Sonata D.960, la última que escribiera Schubert, en la sentida interpretación de Eschenbach.

Ópera Actual, número 152
Laura Byron

Ladies sing baroque

Obras de Pergolesi, Vivaldi, Händel, Strozzi, Purcell y otros. S. Mingardo, S. Piau, M. Kozena, M.-N. Lemieux, A. C. Antonacci. Diversas orquestas y directores. Naïve V 5294. 2 CD. (1992- 2011) 2012. Diverdi.

Este producto puede parecer una simple iniciativa comercial más de la discográfica, pero el resultado es muy satisfactorio y convincente debido a una selección adecuada tanto de obras como de intérpretes: se trata de arias o dúos escogidos de entre algunas de las obras completas editadas entre 1992 y 2011 por Naïve. Las voces de Mingardo, Piau, Kozena, Cangemi, Stutzmann o Prina, más que consagradas en el ámbito del barroco, aparecen aquí junto a otras que se defienden en el estilo, como Patricia Petibon o Anna Caterina Antonacci.

Pero el Barroco es ornamento, y por ello brillan con luz propias estrellas ascendentes como la jovencísima Julia Lezhneva, que deja muy alto el listón con una impresionante versión de “*Gelosia*”, del *Ottone in villa de Vivaldi*. Directores como Alessandrini, Dantone, Minkowski, De Marchi, Spinosi o Rousset son los máximos responsables de estas perlas.

**Ópera Actual, número 152
Laura Byron**

Ópera 2012

J. DiDonato, A. Bocelli, A. Netrebko, J. Kaufmann, C. Bartoli, L. Pavarotti, R. Villazón y otros. Diversas orquestas y directores. Decca 478 3641. 2 CD. 2012.

Productos divulgativos como este, de bajo precio y centrado en arias interpretadas por estrellas del catálogo Decca, siempre son una solución para estar al día de nuevas voces o para un regalo de último minuto.

En esta entrega, además de contar con ejemplos de voces extraordinarias como las de Domingo, Berganza, Varady, Sutherland, Pavarotti, Popp, Carreras, Te Kanawa Bergonzi, Caballé, Fischer-Dieskau, Chiara, Nilsson, Di Stefano y Del Monaco, se suman las de algunos consagrados divos de hoy, como Netrebko, Bartoli, Terfel, Villazón, Gheorghiu, Kaufmann, Fleming, Alagna o Flórez, a las cuales se unen las de la nueva hornada, como DiDonato, Scholl, Garanca o Calleja. También se han incluido promesas como De Niese, Kurzak y Petibon, además de ese bestseller que es Andrea Bocelli, quien ofrece una muy discutible “*Di quella pira*” que podría ser objeto de estudio por lo peculiar.

**Ópera Actual, número 152
Laura Byron**

CONTACTA CON NOSOTROS Si deseas trasladarnos cualquier comentario, sugerencia o propuesta, no dudes ponerte en contacto con la redacción de *Pau Casals*: --Correo electrónico: paucasals@servimedia.net --Correo postal: Revista Pau Casals Servimedia C/ Almansa, 66 28039 Madrid