

# PAU CASALS 412

10 de octubre– 10 noviembre

## SUMARIO

- **Breves:**
  - Gustavo Gimeno, nuevo director musical del Teatro Real en 2025
  - Nueva temporada de conciertos de la Orcam
  - Fallece Peter Brook
  - Décima edición del Festival Life Victoria
- **Entrevista.** Benet Casablanca: “No conozco a ningún gran compositor que no sea amante de la tradición”
- **Reportaje.** 15 años sin Luciano Pavarotti
- **El horizonte quimérico:** La suerte del violista
- **Bandas sonoras:** Juan Antonio Bardem, el cine en cautiverio
- **Jazz.** Perico Sambeat se descubre en la Atlántida
- **Discos**
- **Agenda**

## **BREVES**

### **Gustavo Gimeno, nuevo director musical del Teatro Real en 2025**

El Patronato del Teatro Real de Madrid anunció que a partir de la temporada 2025-2026 Gustavo Gimeno será el nuevo director musical del coliseo de la plaza de Oriente, cuando concluya el contrato de Ivor Bolton, actual titular de la formación que habrá permanecido en el cargo una década.

Se anunció también la creación de un nuevo cargo, el de director emérito, que recaerá en Nicola Luisotti, que últimamente dirigió las representaciones de *Nabucco*. Joan Matabosch, director artístico del Real, destacó que la colaboración con Bolton, Luisotti y Pablo Heras-Casado, los dos últimos principales directores invitados, se mantendrá con regularidad en las siguientes temporadas, con al menos un título dirigido por ellos aproximadamente cada año y medio.

***Ópera Actual*, número 260**

### **Nueva temporada de conciertos de la Orcam**

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (Orcam) dio comienzo el 14 de septiembre a su nueva temporada de conciertos, la segunda con Marzena Diakun como responsable artística. La música de Brahms para coro y para orquesta será el principal hilo conductor de una programación que constará de 14 conciertos sinfónico-corales de abono con diferentes estrenos en España, como el *Triple concierto para trompa, trompeta y tuba* de André Previn y la *Missa latina* de Roberto Sierra, o el estreno absoluto de la obra de Alejandro Martínez *Popol Vuh*.

El espacio reservado al repertorio sinfónico clásico y romántico se complementará con la atención concedida al siglo XX: *Concierto para cuarteto y orquesta* de Martinu, *Concierto para vientos madera, arpa y orquesta* de Hindemith, *Doble concierto para flauta, oboe y orquesta* de Ligeti, *Misa de niños* o *Lapsimessu* de Rautavaara y *Pasión según san Lucas* de Penderecki, en el 90.º aniversario del nacimiento del músico polaco.

***Scherzo*, número 387**

### **Fallece Peter Brook**

El director teatral británico Peter Brook murió, en París, a los 97 años. Figura central e indiscutible del teatro del siglo XX, Brook destacó por sus ideas brillantes, arriesgadas e innovadoras, que, a finales de la década de 1950, le hicieron abandonar el mundo de la dirección de escena operística al no hallar las condiciones adecuadas para desarrollar lo que estaba buscando. Fue premio Princesa de Asturias de las Artes 2019.

La fulgurante carrera del joven Brook llamó la atención del Royal Opera House Covent Garden, que lo contrató en 1947 como director de producciones. Allí debutó como director de escena operístico dirigiendo *Boris Godunov*, *La*

*Bohème, Las bodas de Fígaro y Salome*. Peter Brook dejó el cargo en el Covent Garden en 1950, pero siguió dirigiendo algunas producciones operísticas más por encargo del Met de Nueva York, donde presentó un *Faust* de Gounod en 1953 y un *Evgeni Oneguín*, en 1957, año en el que decidió no dirigir más ópera.

***Ópera Actual*, número 260**

### **Décima edición del Festival Life Victoria**

La Fundación Victoria de los Ángeles, que este año cumple 15 años de existencia, celebrará en otoño la décima edición de su ya consagrado Life Victoria, festival barcelonés de Lied que, en esta ocasión, reflexionará sobre el paso del tiempo y la nostalgia. El certamen incluirá un total de 18 recitales y se extenderá hasta el 2 de febrero de 2023.

La Sala Domènech i Montaner del Recinto Modernista de Sant Pau de Barcelona volverá a ser la sede de la mayoría de los recitales programados para este festival, que se inauguró el 28 de septiembre con una actuación de Fatma Said. En esta nueva edición tomarán parte otros grandes intérpretes, como Miah Persson (13 de octubre), Kate Lindsey (3 de noviembre) o Sarah Connolly (21 de noviembre), así como jóvenes talentos nacionales como Carles Pachón, además de la soprano guatemalteca Adriana González y de la argentina Mercedes Gancedo.

***Ópera Actual*, número 260**

## ENTREVISTA

### **Benet Casablanclas: “No conozco a ningún gran compositor que no sea amante de la tradición”**

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) brinda en la temporada 22-23 a Benet Casablanclas (Sabadell, 1956) la oportunidad de mostrar buena parte de su catálogo gracias a su nombramiento como compositor residente de la misma. Su música podrá escucharse en más de una docena de citas repartidas por diferentes ciudades, y en ellas se cubrirá un extenso arco creativo que va de las primeras obras, escritas a comienzos de la década de los 80, a dos estrenos absolutos, uno de los cuales será un *Concierto para violín* que alumbrará Leticia Moreno junto a la Orquesta Nacional de España.

**¿Cómo se ha organizado su residencia como compositor en la temporada del CNDM y en qué medida ha intervenido usted en la misma?**

Se ha buscado diversificar la presencia de mi música por géneros y formatos. También extendiéndola en el calendario. Y, lo que más ilusión me hacía, se ha dado la posibilidad de presentar obras en muchas ciudades. El CNDM puso a disposición una cantera de grupos e intérpretes y, a la vez, me pidieron una serie de obras de referencia que sirvieran para explicar mi trayectoria, desde algunas muy tempranas, casi todos mis *Cuartetos de cuerda* o varias páginas del ciclo *Epigramas* —con el que me liberé de muchas cosas—, a otras que todavía no existen, como el *Concierto para violín* o la pieza que haré para el conjunto Moonwinds.

Habrán tres monográficos y mis piezas se pondrán en diálogo con las de otros autores, buscando afinidades y contrastes. En total se oirán más de una treintena de obras, casi una cuarta parte de mi catálogo, una representación más que interesante.

**Para hacer esa lista de sugerencias habrá tenido que pensar detenidamente en lo hecho hasta ahora, ¿se reconoce por igual en todas las músicas tuyas que sonarán?**

Uno va escribiendo siempre la misma obra porque cada obra es una respuesta a otra anterior. Stravinski decía que el no llegar nunca a escribir la obra que se había propuesto era el mayor acicate para seguir explorando. Con la perspectiva del tiempo se ven, naturalmente, cosas diferentes en unas piezas y otras, cambios. Pero no me compete a mí establecer esto. Hace tres años, la editorial Galaxia Gutenberg publicó *Arquitecturas de la emoción*, donde una gran cantidad de colegas (Toshio Hosokawa, George Benjamin, Oliver Knussen...) analizaron mi evolución estilística y mi lenguaje musical.

**¿Dónde quedó el serialismo que usted practicó al comienzo de su trayectoria?**

Abandoné muy pronto el serialismo. Fue Agustín Charles quien demostró que yo he sido de los compositores españoles que menos obras seriales ha hecho. Mi

tímbica pronto se volvió más mediterránea, pero la base común de mi generación era la Segunda Escuela de Viena.

**Fue a Viena a estudiar con uno de los nombres más grandes de la moderna música centroeuropea, Friedrich Cerha. ¿Qué aprendió de él?**

Fui con él porque, en aquella época, en España no había conservatorios superiores ni instituciones en las que apoyarse. Todo lo tocante a la música contemporánea se movía en un circuito muy *underground* que nada tiene que ver con lo que hay ahora. Me interesaba estudiar con Cerha para profundizar en la tradición vienesa. ¡Además había terminado *Lulú!*

Las clases las recibía en su propia casa. En aquel momento tenía dos alumnos, el otro era Georg Friedrich Haas. Cerha nos sacaba manuscritos de Messiaen y de Webern, era impresionante. Y fue allí cuando hice las primeras y las últimas obras seriales, aunque me haya quedado un cierto *sambenito*. En Viena descubrí muchas cosas: las primeras obras de Steve Reich, todo Britten, que aquí era desconocido o despreciado. Me dediqué a bucear en la música de mi tiempo.

**Pero siempre intentó mantenerse al margen de escuelas y generaciones.**

No soy de escuelas. Mire, en mi generación hubo un dirigismo exacerbado, venían modas de música tonal, aleatoria, repetitiva...

Y me llamaban y me pedían esto o lo otro. Vino también la electroacústica, otra moda. Lo único que yo quería era formarme y lo difícil era huir de todas esas tendencias y profundizar en lo importante, el oficio. El segundo objetivo era ser independiente, no me gusta el gregarismo. El compositor debe buscar su propia individualidad y esa es la mayor liberación de un creador.

**Ha sido director del Conservatorio Liceu de Barcelona. ¿Qué sensaciones se llevó?**

Dedico poco tiempo a la formación, pero el que tengo lo hago con mucho placer y empeño. En estos años he podido constatar que los alumnos conocen muy poca música. El nivel técnico ha mejorado mucho, pero la educación de base tiene que crecer. He tenido alumnos muy motivados, eso es cierto.

Pero me inquieta que la mayoría no hubiera estudiado a fondo a Debussy, a Stravinski. O que no hayan profundizado en *Atmósferas* de Ligeti. En cambio, tienen apetito por saber de autores contemporáneos que yo no veo relevantes. De esto deriva otra constatación, hay quienes no ven conexión entre lo que hacen y lo que hacía Beethoven o Victoria.

Sé que hay quien lo ve al contrario, pero yo entiendo que existe una continuidad en la tradición que nos lleva al punto donde estamos hoy. Bueno, es verdad que hay quien prefiere ser original, presuntamente original, a buen músico. Esa no es la clave, la clave es ser uno mismo y, para ello, hay que absorber toda la tradición. En su ensayo *La belleza*, Roger Scruton habla incluso de la existencia de tendencias artísticas que aspiran a hacer del culto a la fealdad un valor estético.

### **¿No se puede crear sin el peso de la tradición?**

Se puede, pero es un error. La tradición no es una academia, no conozco a ningún gran compositor que no sea amante de la tradición. Porque la tradición son nuestros valores, y esto incluye todo el legado cultural, artístico y filosófico. La tradición es lo que nos interpela y nosotros la interpelamos a ella. Es algo vivo. Y, en fin, hay mucha más transgresión en determinadas obras de Bach que en el 90 por ciento de las partituras que se escriben hoy.

Este debate es más propio de países como España y Alemania; el mundo anglosajón ha sido más libre y todo esto está asumido. Se hablaba mucho, en tiempos, de Boulez, pero no de Dutilleux, ¿por qué? El sectarismo ha causado un enorme daño a la música de nuestro tiempo, porque nosotros debemos escribir para los aficionados a la música, no para aplaudirnos mutuamente los unos a los otros.

### **¿Agradar al público como objetivo final del acto creativo?**

Toda esta problemática está periclitada; lo que tenemos que hacer es ser buenos compositores. Este tipo de conversaciones, discúlpeme, están pasadas de moda. El hecho de que una obra no guste a nadie no quiere decir que sea buena. Durante décadas, el público no existía en el imaginario del compositor. Y así sucedía, por ejemplo, que, mientras Henze llenaba teatros con sus óperas, Boulez no. Lo difícil es dar con tu propia expresión. Pero claro, la música tiene una vocación expresiva, una vocación de ser compartida. No es un acto onanista.

### **Retomando la residencia, ¿qué puede avanzarnos del *Concierto para violín* que está componiendo?**

Me resulta difícil hablar de la música cuando la estoy haciendo, pero lo voy a intentar. Creo que la tradición del concierto no está tan desarrollada como, pongamos por caso, la del cuarteto de cuerda. He explorado la forma concertante en dos conciertos de cámara, el primero para clarinete, el segundo para trompa.

En mi concepción, no es tanto el solista enfrentado a la orquesta como *el primus inter pares*. Es decir, pienso en el violín como eje, como hilo que conduce toda la obra y la orquesta que establece un diálogo. Me interesa mostrar un tipo de camerística a gran escala, y será una pieza importante, en un solo movimiento de unos 30 minutos. Al escribirlo, estoy teniendo muy en cuenta las capacidades y la personalidad de quien lo estrenará, la violinista Leticia Moreno y la Orquesta Nacional de España con David Afkham.

**Ismael G. Cabral**  
**Scherzo, número 387**

## REPORTAJE

### 15 años sin Luciano Pavarotti

**Fue el más popular, el más querido, el más admirado. Supo llegar a todo tipo de público a través del cine y de la televisión. Su figura, siempre unida a un pañuelo, se transformaría en leyenda. Con su hermosa voz y su dominio técnico, con la naturalidad de su canto y su poder expresivo, traspasó las fronteras de la lírica. A 15 años de su muerte, Luciano Pavarotti sigue reinando en el universo musical.**

Cuando una voz se apaga, el silencio puede llegar a hacerse penoso. El 6 de septiembre de 2007 fallecía en su residencia de Pésaro (Italia), víctima de un cáncer de páncreas del que había sido operado dos meses antes, el tenor Luciano Pavarotti, todo un referente entre las voces líricas del siglo XX y figura relevante en los teatros y en los medios de comunicación desde sus primeros pasos en el universo operístico.

Su voz podía haber perdido contacto con ese público del que siempre estuvo cerca y del que siempre recibió la admiración y el cariño que su canto y su acción solidaria ampliamente merecían, pero su carisma ha podido resistir estos 15 años de silencio sin sufrir merma alguna. Si alguien dijo una vez que nadie se acordaría de un cantante a los pocos años de su desaparición, en el caso del tenor de Módena parece poco probable que vaya a ser así.

#### **Talento y simpatía**

Luciano Pavarotti supo interpretar muy bien el tiempo en el que había de vivir. A sus proezas vocales y a su personalidad artística y social supo añadir muy pronto una faceta que resultaría decisiva para su entronización en el imaginario colectivo de la sociedad en la que hundió sus raíces: la de su intuición por las formas de comunicación que los tiempos le ofrecían.

Su simpatía irresistible, su nunca desmentida disposición a participar en eventos de finalidad artística o benéfica o en galas multitudinarias, su permanente contacto con las figuras mediáticas de la época que propiciaría su participación en modalidades del *crossover* y en reuniones como las conocidas como *Pavarotti & Friends* –¡que llegaron a ser diez ediciones!– acabarían de modelar su imagen de figura popular y eminentemente accesible.

La contribución de Pavarotti a la leyenda del tenor *croce e delizia* de cualquier representación operística ha sido fundamental. Un timbre privilegiado de tenor lírico –apartada una primera etapa en la que incluso se pensó en un *tenore di grazia* y descartada su conversión en un lírico *spinto* al final de su carrera– la impostación segura y la musicalidad impecable (fuese o no cierta su incompatibilidad con la lectura de las partituras) facilitaban una emisión siempre apoyada en una vocalidad briosa, fresca y rica en armónicos.

A todo ello unía un *fiato* irreprochable, con una extensión que le permitía acceder con prontitud al registro sobreagudo, con un do espectacular –el adventicio fa de *Puritani en falsetto* y los apenas tocados mi bemoles de la romanza de Jacopo Foscari con Abbado son solo anécdotas– que le convirtió en portavoz oficial de *La fille du régiment* para ejemplo de los demás tenores en activo de su época. Figura mítica para todo tipo de aficionados marginales a la ópera, después de la Castafiore ya venía él. Y su pañuelo, claro.

### **Futbolista frustrado**

Este artista irreplicable nació en Módena el 12 de octubre de 1935, hijo de Fernando Pavarotti, panadero y tenor aficionado, y de Adele Venturi, empleada en una fábrica de tabacos. Aspirante frustrado a portero de fútbol, las películas de Mario Lanza –no sería el único– despertaron en él el interés por el mundo del canto. A los 19 años, y tras haberse agenciado una cierta experiencia formando parte junto a su padre de un coro local, empezó sus estudios líricos formales con el que fuera en su momento un acreditado tenor, Arrigo Pola.

El hecho de haber participado con éxito en un certamen coral en Llangden (País de Gales) en 1955 acrecentó en él el propósito de dedicarse al canto. Su entusiasmo le llevó a ponerse en contacto con Ettore Campogalliani, un reputado maestro en cuyos cursos pudieron formarse luminarias como Mirella Freni, soprano nacida en su misma ciudad y con quien el tenor compartiría cartel en el futuro en innumerables ocasiones –tantas que Pavarotti afirmaría alguna vez que “lo había hecho todo con ella, excepto el amor”–, además de con otros ilustres colegas como Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Gianni Raimondi o Renata Scottò.

Su debut en teatro, fruto de su participación en el concurso de canto Achille Peri de Reggio Emilia, se produjo con el rol de Rodolfo de *La Bohème*, personaje que había preparado con el maestro Renato Sabbioni. La presentación del nuevo tenor tuvo lugar, el 25 de abril de 1961, en el Teatro Municipale Romolo Valli de Reggio Emilia, con una puesta en escena de la famosa soprano Mafalda Favero y la dirección musical de Francesco Molinari-Pradelli.

Sería el primer paso de una carrera triunfal que tendría una pronta confirmación en otros teatros de la provincia, como el Comunale de Carpi, con su primer *Rigoletto*, y pronto en el extranjero, con *La traviata* de Belgrado, junto a Virginia Zeani, y en Belfast con *Lucia di Lammermoor*, otra vez con la Zeani.

### **Legendario**

La progresión se hizo imparable, siguiendo con *Idomeneo* (aquí aún en el papel de Idamante) en Glyndebourne y con su fructífera asociación con la pareja formada por la soprano Joan Sutherland y su marido, el director Richard Bonyngé –junto a quienes trabajó durante años en diversos títulos y con los que realizó grabaciones y giras de conciertos–, para consolidar el prestigio con su aclamado debut en La Scala con *La Bohème* de Franco Zeffirelli y Herbert von Karajan, y, ¡cómo no!, con Freni como pareja protagonista.



Pavarotti no tardaría en acceder a los más prestigiosos escenarios de todo el mundo y quizá no sea ocioso recordar a este respecto sus actuaciones en la Ópera de San Francisco, donde debutaría con los protagonistas de *Un ballo in maschera* (1971), *La favorita* (1973), *Luisa Miller* (1974), *Il trovatore* (1975), *Turandot* (1977, con Montserrat Caballé), *La Gioconda* (1979) y *Aida* en 1981 con la dirección orquestal de García Navarro.

Las últimas óperas que añadió a su repertorio fueron *Otello* (solo en concierto y con la dirección de Solti), *Pagliacci* en Filadelfia, *Ernani* y *Andrea Chénier* en la Metropolitan Opera de Nueva York y *Don Carlo* en La Scala con Riccardo Muti, ocasión en la que encontraría, por cierto, a un público poco predispuesto a su favor.

El ya mítico concierto de los Tres Tenores junto a Plácido Domingo y Josep Carreras en Caracalla sellaría definitivamente su fama con eventos multitudinarios en diversas ciudades, como sucedió en el Hyde Park londinense o en el Central Park de Nueva York, a los que se suman sus innumerables recitales por todo el mundo, siempre con la sonrisa en los labios y el tranquilizador pañuelo blanco en su mano crispada. Pavarotti entraba en la leyenda.

De sus actuaciones en España hay que recordar su intervención en los ciclos de la ABAO bilbaína y de la Ópera de Oviedo con *Manon* y *Elisir* en 1970 con Freni, que le acompañaría asimismo dos años más tarde en ambas temporadas en *Bohème* y *Fille du régiment* en un curso que le vería también en una *Lucia* junto a Maddalena Bonifaccio, o sus participaciones en las actividades del Teatro de la Zarzuela madrileño con una inolvidable *Bohème* con Freni y Taddei en 1970 –puede localizarse aún un registro discográfico de la función del sello Butterfly– y un *Ballo in maschera* de 1974 con Ángeles Gulín.

En el Liceu debutaba en una *Traviata* junto a la Zeani el 16 de noviembre de 1963, pero los resultados no fueron totalmente satisfactorios y a partir de la segunda función fue sustituido. Sí obtendría en el escenario barcelonés dos triunfos mayúsculos en la temporada 1970-1971 con una *Bohème* junto a Montserrat Caballé y una memorable *Lucia* con Cristina Deutekom (cuatro y tres representaciones respectivamente).

En la temporada liceísta 1991-1992 estuvo contratado para un *Elisir d'amore* que llegó a ensayar en el teatro, pero al que tuvo que renunciar por motivos de salud. Su concierto del 8 de junio de 1989 con Leone Magiera al piano, accesible en el vídeo *A voice for the ages* de Decca, constituyó todo un acontecimiento en Barcelona. Sus actuaciones como miembro del club de los Tres Tenores tuvieron también su reflejo en la capital catalana con un megaconcierto en el estadio Camp Nou en 1997, actuación a la que habría que añadir su regreso a Madrid en la Gala de Reyes de 1998.

## **El legado**

Sería tarea ímproba entrar en el análisis de su aportación al mundo del disco o del vídeo, pero no ha de dejarse sin mención a esa joya de la corona que es *La*

*Bohème* que grabó para Karajan con su imprescindible paisana Mirella Freni o esa *Fille du régiment* que llenó de ascensiones al do los mercados de todo el mundo.

Su única aportación al mundo del cine se produjo con la película *Yes, Giorgio* de Franklin J. Schaffner (1982) que es difícil que pueda figurar entre las antologías del séptimo arte... Ha suscitado, por otra parte, una bibliografía oceánica en la que, además de su participación directa (*My own story*, Londres, 1971), se registran sus colaboraciones con William Wright (*Io, Luciano Pavarotti*, 1981; *Pavarotti: my world*, 1995) y las aportaciones de nombres como Leone Magiera, Rodolfo Celletti o Daniele Rubboli.

Pavarotti compartió su vida con Adua Veroni durante 34 años, y desde 2003 hasta su muerte lo hizo con Nicoletta Mantovani, de quien le separaba una diferencia de 30 años. De la primera tuvo a Lorenza, Cristina y Giuliana, y de la segunda a Alice y a Riccardo, fallecido este al poco de nacer y enterrado con él en el mausoleo familiar del cementerio Monumentale Rangone de Módena. La voz de Pavarotti ya no está viva para seguir obrando milagros. Su mito, sí.

**Marcelo Cervelo**  
***Ópera Actual*, número 260**

## EL HORIZONTE QUIMÉRICO

### La suerte del violista

Era la suerte del violista, la del que no espera nada, porque los papeles han sido repartidos un día en que él no estaba presente y ha de conformarse con aquello que a nadie le resultaba atrayente. Lo mismo él, ni violín ni violonchelo, demasiado mediano para ser alguna de las dos cosas y con un timbre capaz de evocar ambas y negarlas a su vez. “Mira que eres raro, Hindemith”, le decían sus compañeros. “¿Por qué has escogido un instrumento que no le atrae a nadie?”, insistían.

Los violinistas eran invitados a las casas de la aristocracia para degustar los manjares más refinados, que sus anfitriones deseaban que estuvieran a la altura de su arte, con el que, de paso, esperaban que los deleitase a los postres. Y a los violonchelistas los sacaban en la primera plana de los diarios, siempre sentados, como si la forzosa pose de ejecución de su instrumento los convirtiera en una suerte de pensadores de Rodin con frac. De él no se acordaban, en cambio, ni para lo bueno, ni para lo malo.

Así que cuando había aplausos, se acurrucaba en su rincón para dejar que el concertino se llevara la gloria del chaparrón de palmas. En tanto que, si la reacción era una tormenta de abucheos, se marchaba con una sonrisa, sabedor de que nada de aquello iba con él.

Cuando empezó a componer, pasó un poco lo mismo. Al fin y al cabo, la viola era el eje sobre el que pivotaba su imaginario sonoro, por lo que la medianía de esta impregnaba todas sus manifestaciones, aunque fueran brindadas con un follaje orquestal en el que su timbre característico pareciera diluirse. Por eso, ante sus primeras partituras, los todavía irredentos partidarios del Romanticismo le espetaron: “Suena usted demasiado etéreo... Impresionista, acaso”. Y eso es lo peor que puede llamársele a la música. Una mera impresión que no deja huella.

A los partidarios del Impresionismo, en cambio, les parecía que sonaba demasiado macizo, pese a su pretensión de atmosférico, lo mismo que un tronco de roble pintado de azul turquesa.

Harto de que cada extremo lo tomara como una parte del otro, se sumó a las filas del denominado Expresionismo, no por convicción moral, sino más bien con el ánimo de meterles miedo pulsando los registros más graves de sus cuerdas. Al menos empezó a divertirse de lo lindo, aunque solamente él fuera capaz de comprender ese humor, chistes de violista. Los demás comenzaron a encontrarlo terrorífico, cosa que empezó a llamar la atención, algo inusual en los de su especie. Pero pronto se encontró un juicio, a modo de antídoto contra su influjo. “Bien –escribieron los críticos–, ya nos ha asustado. ¿Y ahora qué?”.

Herido en su amor propio, decidió dar un viraje radical. Buscó producir una música que no sonase a nada, ni siquiera a sí misma. Algunos llamaron a eso

“nueva objetividad”, pero él lo comparó al acto de zambullirse unos minutos bajo las aguas del mar con los ojos cerrados y no pensar en nada, ni siquiera en la inminencia de la muerte que esto acarrearía. Lo peor es que hubo quienes empezaron a tomarle en serio, como una firme respuesta a la sobreabundancia de estéticas de la época. Eso no podía ser. Un viola no era susceptible de ser etiquetado.

Durante un tiempo anduvo jugando al despiste con esos partidarios que se negaba a tener, subvirtiendo las normas del sistema tonal. No era una idea suya, pero le parecía lo suficientemente desconcertante como para que la sociedad se olvidara de él un tiempo. Fue peor. ¡Le salieron imitadores entre aquellos mismos que él pretendía imitar! Decidió saltar a otra estética, a fin de que las obras de ese periodo, que encontraba bochornosas, fueran olvidadas.

Pero algo en él le indujo a contestar a los críticos más ultramontanos que le reprochaban: “Usted no sabe componer. Mire a Bach, Mozart o Monteverdi. ¡Esos sí que son músicos!”. Su respuesta fue componer obras a la manera de esos tres y, para su sorpresa, en lugar de lograr gustar a sus detractores solo consiguió que estos empezaran a aborrecer a... ¡Bach, Mozart y Monteverdi!

Para entonces ya estaba seguro de que hiciera lo que hiciera, la sociedad no lo iba a asimilar, o por lo menos, no por mucho tiempo. La suerte del violista, ni más ni menos. Pero entonces se produjo el cambio. Primero vinieron a por los comunistas, después a por los socialdemócratas, luego a por los sindicalistas y, al fin, a por los judíos. Y, así, y para su sorpresa, también fueron a por los violistas.

Tuvo que abandonar su país y emigrar a América, donde le frustró descubrir que cada universidad prestaba una atención particular a la viola y existían hasta cátedras de esta, como si fuera algo especial. Hostil a la idea de ser una especie de estrella, renegó de su instrumento y lo aparcó en un rincón, jurando no volver a tocarlo. Pues ¿qué tenía de especial ser especial si lo eran los demás también?

Pero como no hay mal que cien años dure, pronto se encontró endulzando las brumas de su exilio con una música no destinada a nadie en concreto. Y es así cómo al poco empezó a sucederle algo que jamás hubiera esperado cuando estaba en Alemania. Y es que... le gustaba su música.

**Martín Llade**  
**Scherzo, número 387**

## **BANDAS SONORAS**

### **Juan Antonio Bardem, el cine en cautiverio**

**Aprovechando el centenario de uno de los directores más importantes del cine español, reflexionamos sobre la contribución musical en los títulos señeros de su filmografía.**

A los veintitantos, Juan Antonio Bardem (1922-2002) pensó que la sociedad podía cambiarse con el cine. Pertenecía a una generación que, tras la guerra, se encontró con un país desolado, formaba parte de una juventud con la necesidad de reconstruirse un futuro, pero a la que se le había hurtado la capacidad de tomar sus propias decisiones. Comunista combativo, desde 1939 sintió que vivía en una clandestinidad permanente. Cuando se dedicó a rodar películas, la censura, católica y oficialista, acabaría por ajustarle cuentas.

A pesar de su empeño en contribuir a la renovación del cine español en su acercamiento a temáticas más sociales –iniciada con el estreno de *Surcos* en 1951, de José Antonio Nieves Conde–, Bardem no se convertiría en avanzadilla de un cine protocomunista en plena dictadura franquista, pero alcanzaría a ser crítico con la sociedad que le rodeaba, proclive al conflicto entre arquetipos; al fin y al cabo, a desarrollar un cine posibilista. Bardem hizo el cine que se podía hacer, no el que quería hacer. Debido a ese conflicto entre su comprometido ideario político y una realidad tremendamente conservadora, con el paso de los años acabó relegado al ostracismo.

#### **Un ángel caído**

Al principio, tras los éxitos de crítica internacional, le dejaron hacer sin perderle de vista. Pasada la ebullición, el sistema acabó por cortarles las alas. A inicios de los setenta, tras años en el dique seco, se vería obligado a trabajar para llenar el estómago. Su cine ya había perdido temperamento. Era técnicamente digno, pero carecía de valor humano. Para un revolucionario cuyo discurso aspiraba a dibujar una incipiente conciencia de clase, a convertirse en testimonio del momento, debió ser muy frustrante hacer películas que nunca estarían a la altura de sus sueños.

Es conocido el escaso interés que despertó en Bardem la música para cine. Su pragmatismo chocaba con las convencionalidades imperantes en su uso. Si en sus guiones los personajes permanecían anclados al suelo, sentía que la música, con su carácter ilusionista, hacía lo indecible para que alzasen el vuelo. Una implacable lucha entre realidad y ficción en la que acabó ondeando bandera blanca.

En el período más fértil de su carrera, el comprendido entre 1951 y 1963, la música, en un acto de progreso paulatino, no solo exterioriza la irrenunciable contemporaneidad de lo narrado, sirviendo como documento sociocultural de la España de la época, sino que articula el constructo emocional de los sujetos escénicos ayudando a desentrañar lo que estos callan.

Ese axioma no funcionará en su debut, rodado a pachas con Luis García Berlanga, la fallida *Esa pareja feliz* (1951). Mientras Bardem hace equilibristas para mostrar, desde una crítica amable, la dura realidad de las clases populares de la época, el maestro García Leoz se pierde entre ilustraciones musicales que desplazan el discurso crítico hacia el *slapstick*.

### **Una fructuosa colaboración**

En Isidro Buenaventura Maiztegui (1905-1996) encontrará al cómplice cuyas composiciones, minimalistas y de dramatismo simplificado, nunca sobredimensionarán la imagen. Músico argentino de ascendencia guipuzcoana, Maiztegui había destacado durante la etapa dorada del cine porteño hasta que, en 1954, con su entrada en recesión, decidió instalarse en Madrid.

Con Maiztegui, las interpolaciones musicales en el cine de Bardem no solo presumen de discreción, sino que funcionan como un código morse a través del que se perfila el retrato psicológico de los personajes. En *Cómicos* (1953), su primer filme en solitario, los títulos de crédito sirven de marco para canalizar las frustraciones de unos comediantes cuyas ambiciones profesionales no se verán cumplidas. El tempestuoso empleo de armonías no resueltas y un sentimiento fatalista de corte mahleriano acompañan la caída del telón en un teatro de provincias.

Maiztegui concentra toda la fuerza expresiva de la excelente *Muerte de un ciclista* (1955) en un uso muy herrmaniano de cortas frases ascendentes, coloreadas por las maderas más graves y los contrabajos. Funcionan como una autopsia en la que de un tajo certero el bisturí separa la carne del hueso. La carne: el complejo dilema moral de una pareja de amantes que se niegan a auxiliar a un ciclista al que han atropellado para seguir cubriendo su aventura. El hueso: su excelente situación social a través de la que Bardem denuncia el estatus adquirido por la alta burguesía tras la Guerra Civil.

Su siguiente filme, *Calle Mayor* (1956), obtuvo mala recepción en un pase previo en los Estudios Chamartín, y la música de Maiztegui, deliberadamente monótona, fue criticada con dureza. La película, una producción francoespañola, logró viajar de contrabando al país vecino para poder presentarse al Festival de Venecia.

Remontada en Francia, se le añadió una nueva banda sonora compuesta por Joseph Kosma, el músico de Renoir y Carné. El último y fantasmal paseo de la solterona Isabel por un provinciano salón de baile, constituye el mejor momento musical de toda la filmografía de Bardem. Kosma retrata su desolación emocional enfrentando dos planos narrativos –ficcional y diegético–, a través de la fusión de un vals deconstruido a la manera raveliana y una afinación de piano donde las octavas pasan de la disonancia a la temperación con una crispación deliberada.

*La venganza* (1958) es, en apariencia, un filme sobre la ruda vida de una cuadrilla de segadores que se convierte, como en la Guerra Civil, en un pulso entre bandos, pero también en un triunfo de la reivindicación proletaria. En él,

Maiztegui echa una mirada a la España menos desarrollada utilizando a Turina como germen catalizador.

Sin embargo, en *Los inocentes* (1963), su última colaboración con Bardem, el influjo es moderno y deudor de la *nouvelle vague*. El jazz personifica los escarceos amorosos de dos jóvenes de muy diferente estrato social, antagonismo de clases que evidencia a través del uso del clavecín.

En la extraordinaria *Nunca pasa nada* (1963), un reflejo espiritual de *Calle Mayor*, el francés Georges Delerue toma el relevo con un íntimo y delicado trabajo que contribuye a confrontar la visión de una España triste, encerrada en sí misma, con la Europa representada en una chica liberada, dueña de su propio destino. Ese recorrido por las viejas calles de una ciudad de provincias donde pervive aún un espíritu decimonónico puede considerarse su última contribución valiosa a una filmografía dominada por una continua carrera de obstáculos contra el franquismo. Bardem fue un cineasta al que la suerte le fue esquiva y al que la mordaza no le impidió ejercer un formalismo radical.

**Miguel Ángel Ordóñez**  
**Scherzo, número 387**

## JAZZ

### **Perico Sambeat se descubre en la Atlántida**

**Pertenece a la generación posterior a los Iturralde y Montoliu, la que a mediados-finales de la década de los años 80 acabaron de dar un futuro al jazz español. Fue una época en la que el jazz-flamenco se reivindicó como forma de expresión dominante en nuestra escena, por más que él sintiera la necesidad de ampliar su creatividad por otros caminos estéticos. Fue así como, en 1991, se trasladó a Nueva York para ampliar y profundizar sus estudios jazzísticos en la New School de la Gran Manzana, junto a maestros venerables como Lee Konitz, Jimmy Cobb o Joe Chambers; ahí es nada.**

Este dato biográfico no es baladí, pues, se insiste, su explosión en la escena jazzística española se produjo cuando todo el mundo había decidido hacer jazz-flamenco; no había jazzista español que no se entregase a este abrazo. Ello nos diagnostica un músico comprometido con su propia inspiración, pues no fue nada fácil abrirse camino fuera de los márgenes del *swing* y la bulería.

Pero no podía hacer otra cosa, pues si algo caracteriza a Perico Sambeat (1962) es su honestidad, una máxima que ha cumplido desde todos los flancos creativos que ha agitado, desde sus propios proyectos como líder, aventurándose desde el *bop* moderno a culturas como la música *gnawa* o el propio flamenco, a proyectos compartidos como ese trío de diez, el CMS, junto a Javier Colina y Marc Miralta, o ese *ensemble* de estrellas que es el Valencia Jazz Top 7, responsable de uno de los mejores testimonios discográficos de la última década, *Plays Zappa* (Nuba-Karonte, 2016), uno de los homenajes más audaces de cuantos se han realizado en torno a la obra de la mítica figura roquera.

Ahora regresa a unos de sus formatos favoritos, el de cuarteto, cuando todavía resuenan los aplausos por su anterior registro con este tipo de alineación, *Ofrenda* (Nuba-Karonte, 2019). El material sobre el que trabaja actualmente lleva por título genérico *Atlantis* (Nuba-Karonte, 2022), en el que despliega una energía y espiritualidad insólitas, con composiciones profundas y abiertas, y ese saxo alto con sonoridad de tenor (una de sus raras habilidades) que le coloca a la diestra de instrumentistas maestros y admirados como el mencionado Konitz.

El título del álbum bien pudiera ser metáfora de la búsqueda de una imaginaria ciudad jazzística perdida, pues en eso anda Sambeat, en la búsqueda de nuevas emociones musicales; este año cumple 60 años, pero en su caso siempre parece estar en la línea de salida.

El nuevo cuarteto de Sambeat también arroja otro gran titular, pues representa la conjunción de jazzistas nobles con los que se asoma a otro precipicio. El contrabajista Pablo Menares y el baterista Rodrigo Recabarren son escoltas habituales de esa saxofonista al alza que es Melissa Aldana, mientras que el pianista Fabián Almazán acostumbra a asistir la rítmica del trompetista Terence Blanchard; esto es, un crisol de músicos de retaguardia con liderazgo propio, silencioso, pero propio. Hay mucha afinidad latina entre todos (aquellos son



chilenos; este, cubano), y mucho gusto por la innovación, los pasajes libres e improvisados, amor por melodías folclóricas sin olvidar al lenguaje *bebop* como argamasa de todo.

La intensidad sin medida se aplica a prácticamente todas las composiciones de Sambeat (a excepción de la pieza *Lem*, de Pablo Menares, y la versión de *Forlane* de Ravel; por cierto, una de las joyas del lote). En total, ocho temas que bien pudieran quedar representadas en *Leviatán*, una encendida interpretación con todo el cuarteto desbocado, entregado a una improvisación coral que arrebatada desde la primera nota, primero desde los dominios del *hardbop*, luego desde los territorios abiertos del *free jazz*.

Perico Sambeat está de dulce, como se suele decir coloquialmente. Al margen de lo ya apuntado, mantiene viva una *big band*, propietaria de algunos de los arreglos más inteligentes y emocionantes de la actual modernidad jazzística; alianzas creativas junto a otros actores principales de la escena neoyorquina, como Joe Magnarelli; y proyectos como el referido homenaje a Frank Zappa, sobre el que el tiempo pasa, pero no deja de solicitarse en los distintos festivales.

Este nuevo proyecto, de título evocador y mágico, nos emplaza ante la madurez de un artista que se resiste al aburguesamiento, y ahí están sus números discográficos. *Atlantis* supone su 29.<sup>o</sup> registro como líder, sin contar los más de un centenar como invitado o colaborador. Esto es: cifras que no acaban de acotar la dimensión creativa de un músico en constante renovación.

**Pablo Sanz**  
**Scherzo, número 387**

## DISCOS

**Johann Sebastian Bach**

**Motetes**

**La Chapelle Harmonique. Director: Valentin Tournet  
Château de Versailles Spectacles 067 (1 CD)**

En la tradición interpretativa de motetes durante el siglo XVIII convivieron tanto la pura ejecución vocal como aquella con las voces reforzadas por instrumentos, como escribió Walther en su *Musicalischen Lexicon* de 1732 y consta en las partes de diversas obras. Más allá del concierto coral *O Jesu Christ, meins Lebens Licht, BWV 118*, un motete funerario donde Bach dobló con instrumentos las voces, incluso con preludio y *posludio* puramente instrumentales, en sus motetes solamente nos han llegado indicaciones para un refuerzo instrumental de las voces, con doble coro de cuerdas y vientos, en el motete funerario *Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226*.

El propio Bach añadió un doble conjunto instrumental para doblar las voces al interpretar el motete *Erforsche mich, Gott* de Sebastian Knüpfer, según se conserva en el archivo de Leipzig. También en otros casos, como en el bello motete *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* de Johann Christoph Bach, donde añadió de su mano cuerdas y oboes a la partitura. Ambos motetes se incluyen aquí para redondear el contexto histórico. En este último, los intérpretes han decidido con valentía utilizar dos afinaciones: *Chorton a 465 Hz* para coro y órgano y *tief Cammerthon a 390 Hz* para los instrumentos, como fue usual en ese ámbito.

Valentin Tournet y La Chapelle Harmonique hacen una apuesta innovadora, llena de fuerza interpretativa, al doblar todos los motetes con un conjunto de cuerdas (violines y violas) y oboes (sopranos y altos), un continuo formado por violonchelo, fagot y órgano, y un coro de hasta tres voces por parte. El resultado es arrollador, una interpretación que destila fuerza y frescura, con una sinceridad interpretativa impresionante. El disco resulta deslumbrante desde el primer motete, el espectacular *Singet dem Herrn ein neues Lied* a 8 voces, hasta el último.

**Manuel de Lara Ruiz  
Ópera Actual, número 260**

**Joseph Haydn**

**Piano sonatas [Hob. XVI/14, XVI/31, XVI/23, XVI/50, XVI/46 y XVI/20]**

**Josu de Solaun, piano**

**IBS 52022 (2 CD)**

Según cuenta en sus notas a esta grabación, Josu de Solaun ha tenido siempre a Haydn como fiel compañero desde su primer concierto a los diez años. Y durante su ampliación de estudios en Estados Unidos nunca faltó una sonata de Haydn para allanar el camino y endulzar las horas de estudio. Era de suponer, pues, que acabase grabando esas músicas viajeras. El propio pianista aclara su actitud ante esta música. Ni historicista, ni antihistoricista, ni romántica. Solo la

atención más cuidadosa hacia la naturaleza de las partituras informa su manera de abordar cada una de las seis sonatas aquí incluidas.

Valga como ejemplo el caso de los tres adagios presentes en el programa. Para el de la *Sonata Hob. XVI/23*, con su tema alegre y distendido, opta por un tempo más bien animado que no se suele asimilar con esta indicación. Por el contrario, para el de la *Sonata Hob. XVI/46*, mucho más ensimismado y soñador, Solaun se recrea en el fraseo pausado, dejando respirar a cada nota, con los silencios como compañeros de diálogo. Y a mitad de camino se quedaría el adagio de la *Hob. XVI/50*. Tres maneras diferentes de entender el fluir de las notas y de sus relaciones internas que nacen de la propia música de cada caso.

Y así fluyen las sonatas en manos del pianista valenciano, esas manos y esos pies capaces de establecer juegos de colores sutiles, pero perceptibles y sensibles mediante el puntual uso del pedal que aligera o densifica el sonido en una sola nota o en una pequeña frase. Con todo, donde Solaun parece recrearse y dejar volar la articulación y el fraseo es en los diversos *moderatos* con los que se abren cinco de las seis sonatas. Aquí, desde la transparencia de la *Hob. XVI/14* hasta la melancólica apertura de la *Hob. XVI/20*, con su seductor do menor, Solaun da una soberana lección de comprensión y expresividad.

**Andrés Moreno Mengíbar**  
**Scherzo, número 387**

## AGENDA

### Barcelona

#### Gran Teatre del Liceu

<https://www.liceubarcelona.cat/es/gran-teatre-del-liceu>

***Il trovatore (Giuseppe Verdi). 27, 28, 30 y 31 de octubre y 2, 3, 5, 6, 7 y 8 de noviembre.***

Juan Jesús Rodríguez / Àngel Òdena, Saioa Hernández / Hibla Gerzmava, Ksenia Dudnikova / Judit Kutasi, Vittorio Grigolo / Yonghoon Lee.

Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.: Àlex Ollé.

### Bilbao

#### ABAO Bilbao Opera

<https://www.abao.org/es/inicio.html>

***I puritani (Vincenzo Bellini). 15, 18, 21 y 24 de octubre.***

Jessica Pratt, Xabier Anduaga, Andrzej Filonczyk, Manuel Fuentes.

Dir.: Giacomo Sagripanti. Dir. esc.: Emilio Sagi.

***Anna Bolena (Gaetano Donizetti). 19, 22, 25 y 28 de noviembre.***

Joyce El-Khoury, Silvia Tro Santafé, Marko Mimica, Celso Albelo.

Dir.: Jordi Bernàcer. Dir. esc.: Stefano Mazzonis di Pralafra.

### Madrid

#### Teatro Real

<https://www.teatroreal.es/es>

***L'Orfeo (Claudio Monteverdi). 20, 21, 23 y 24 de noviembre.***

Julie Roset, Georg Nigl, Charlotte Hellekant, Alex Rosen.

Dir.: Leonardo García Alarcón. Dir. esc.: Sasha Waltz.

## **HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...**

Aquí termina este número de *Pau Casals*. Ya estamos preparando el siguiente, en el que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

## **PUEDES ESCRIBIRNOS:**

- A través de correo electrónico a la dirección: [publicaciones@ilunion.com](mailto:publicaciones@ilunion.com).
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals  
C/ Albacete, 3  
Torre Ilunion – 7.ª planta  
28027 Madrid

Te recordamos que existen otras revistas de temática variada y periodicidad diversa que te invitamos a descubrir, ya sea accediendo al apartado “Publicaciones” de ClubONCE, poniéndote en contacto con el Servicio de Atención al Usuario del Servicio Bibliográfico de la ONCE –llamando al teléfono 910 109 111 (teclea la opción 1)– o enviando un correo electrónico a [sbo.clientes@once.es](mailto:sbo.clientes@once.es).